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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXX – 2011•1

BRUXELLES - BRUSSEL

ACADÉMIE 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 2010-2011 / Dienstjaar 2010-2011

Président/Voorzitter: Mme Claire Dumortier; *Directeur des publications/Directeur der uitgaven*: Mme Claire Dumortier; Secretaris/Secrétaire: Dhr. Thomas Coomans; *Membres/Leden*: Dhr. Guy Delmarcel, Dhr. Raphaël De Smedt, M. Yvon Leblicq, Dhr. André Moerman, Dhr. Raf Van Laere.

Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad: 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:

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:

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

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

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 BE39 3100 3817 2519 (BIC: BBRUBEBB) de l'Académie, Banque ING, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening BE39 3100 3817 2519 (BIC: BBRUBEBB) van de Academie, ING Bank, Brussel. **Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemmeling.**

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.

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.

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

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

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.

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.

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

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

ISSN 0035-077X

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

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI
PAR
L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE
ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE,
SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXX – 2011•1

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 UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË
EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST,
DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

ACTES DU COLLOQUE
HANDELINGEN VAN HET COLLOQUIUM

JOURNÉE DE RENCONTRE DE JEUNES HISTORIENS D'ART BELGES
CONTACTDAG VOOR JONGE BELGISCHE KUNSTHISTORICI

2 DÉCEMBRE – 2 DECEMBER 2006

ORGANISÉ PAR JOOST VANDER AUWERA
GEORGANISEERD DOOR JOOST VANDER AUWERA

AVEC LE SOUTIEN DU FONDS PRINCE PHILIPPE
MET STEUN VAN HET PRINS FILIPSFONDS

AVANT-PROPOS / VOORWOORD

Als voorzitter van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België verheugt het mij U zo talrijk te mogen verwelkomen. De Academie werd in 1842 in Antwerpen door Joseph de Kerchove, een geneesheer met internationale uitstraling, gesticht met als doel de bestudering van de oudheidkunde in het nieuwe koninkrijk te bevorderen.

L'article premier du règlement du 10 janvier 1843, stipule: «L'Académie est consacrée à l'archéologie, à la numismatique et à l'art héraldique. Elle s'occupe de propager les connaissances qui se rapportent à ces trois branches scientifiques et à la recherche des monuments de la Belgique.»

De hulpwetenschappen der geschiedenis werden stilaan tot de kunstgeschiedenis uitgebreid. Van de aanvang af, sedert meer dan honderdzestig jaar, werd zowel het roerend als het onroerend erfgoed van onze gewesten bestudeerd.

L'Académie compte soixante membres titulaires et quarante membres correspondants de nationalité belge, domiciliés dans les dix provinces et dans la région de Bruxelles capitale. En outre, il y a des membres associés étrangers. Aujourd'hui ils sont seize: d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne, de France, du Luxembourg, des Pays-Bas, de Tchéquie et des États-Unis, tous des spécialistes de l'art de nos régions.

Het wetenschappelijk onderzoek wordt bij middel van een internationaal hoogstaande publicatie jaarlijks vastgelegd. Tot vandaag verschenen er van 1843 tot 1930 zesentachtig delen van de *Bulletin* en *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique* en sedert 1931 vierenzeventig delen van de *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art - Belgisch Tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, honderdvijfenvijftig delen in totaal.

Font partie de l'Académie, des membres du corps professoral des sept universités belges où l'archéologie et l'histoire de l'art sont enseignés, des conservateurs de différents musées belges et des membres du corps scientifique des institutions scientifiques fédérales.

In het kader van het Prins Filipfonds heeft de Academie het initiatief genomen om een studiedag in te richten waarbij onderzoekers en studenten uit beide taalgemeenschappen hun competenties, ervaringen en onderzoek kunnen uitwisselen. Je me permets d'insister à vous inviter lors de la pause café, lors du lunch et lors de la réception d'aller à la rencontre des représentants de l'autre communauté. Ne restez pas isolés dans votre groupe, mais saisissez l'occasion d'établir des contacts. Peut-être allez-vous découvrir des cousins ou des cousines ignorés.

Vergeet niet dat wij bijna allen – vaak onbewust – genen van de andere taalgemeenschap dragen. Wij hebben meer voorzaten uit het andere landsgedeelte dan wij vermoeden.

Er wordt U een unieke kans geboden om gelijkgestemden uit het andere landsgedeelte te ontmoeten, betrekkingen aan te knopen en zo mogelijk te koesteren.

Je tiens à remercier le Fonds Prince Philippe pour la subvention qui nous a permis de disposer de la traduction simultanée. Je suis particulièrement reconnaissant envers mes confrères et consœurs qui ont eu la gentillesse de rendre possible l'initiative en faisant appel à de jeunes chercheurs des sept univerités belges, qui viennent exposer les résultats de leurs recherches. Merci surtout aux orateurs. J'espère que vous allez faire vibrer notre amour de l'art, que vous allez nous faire partager vos sujets passionnants, que vous allez susciter les discussions, afin de nous enrichir tous.

U komt ons spreken over een materie die U het best beheerst. Zei Vauvenargues niet:

«De dingen die men het beste weet zijn die welke men niet van anderen geleerd heeft.»

Dames en heren, U heeft allen een vrije dag opgeofferd om naar hier te komen: «Quid est enim dulcius otio litterato? (Want wat is heerlijker dan vrije tijd voor studie ?)», zei Cicero in zijn *Tusculanae disputationes.*

Bruxellis, 2.XII.MMVI

Raphaël de Smedt
Voorzitter - Président

LA CRUCIFIXION DU MUSÉE MARMOTTAN DE PARIS, POINT DE DÉPART POUR UNE RÉVISION DU CORPUS DES ŒUVRES D'ALBRECHT BOUTS

Valentine HENDERIKS*

À l'occasion de cette journée de rencontre entre jeunes historiens de l'art belges organisée par l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, nous avons choisi de vous présenter une hypothèse de travail en relation avec notre thèse de doctorat consacrée à l'étude et à la révision critique du catalogue des œuvres d'Albrecht Bouts, entamée en 2004 à l'Université Libre de Bruxelles sous la direction du Professeur Catheline Périer-D'Ieteren.

Nous commencerons notre exposé par un bref rappel des dates qui constituent des jalons dans la biographie d'Albrecht Bouts. Ensuite, nous examinerons le style et la technique d'exécution du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* (fig. 1), le seul tableau autographe reconnu du maître et qui constitue donc la référence pour établir le catalogue critique de son œuvre et dégager sa personnalité artistique. Nous verrons à quel point Albrecht est redevable à l'art de son père, Dirk Bouts, et à celui d'Hugo van der Goes. Enfin, le triptyque de Bruxelles sera comparé à la *Crucifixion* du Musée Marmottan de Paris, généralement attribuée à Albrecht Bouts. Les résultats de cette étude ont permis de développer de nouvelles hypothèses quant à son attribution et à celle d'autres œuvres généralement données au maître.

Albrecht Bouts est mentionné pour la première fois à Louvain dans un acte du 30 juin 1473. À la mort de leur père, en 1475, Albrecht et son frère aîné, Dirk le Jeune, héritent de l'atelier du maître, c'est-à-dire de « tous les objets servant à l'art de peindre et de tous les tableaux restés inachevés ou incomplets ». On ne sait rien concernant la formation d'Albrecht Bouts, mais un document de 1476 suggère qu'il ait quitté Louvain, sans doute pour achever son apprentissage. Le 15 février 1480, il est mentionné pour la première fois comme *pictor ymaginum*, en même temps que son frère aîné. Avant le 29 janvier 1481, il épouse Maria Coocs ou Coox qui meurt en 1490. La même année, Albrecht se remarie avec Elisabeth de Nausnydere, issue d'une famille éminente et aisée originaire de Louvain. En 1492, le couple habite une maison attenant à la prestigieuse chapelle Notre-Dame-hors-les-Murs à Louvain, pour laquelle Albrecht a exercé la fonction de sacristain entre 1504 et 1508. En 1507, le peintre est coopté à la gilde des drapiers dont il sera doyen à plusieurs reprises jusqu'en 1525. En 1519, il s'installe avec sa femme dans une ferme à Huldenberg. Restés sans enfants, ils y dictent leur testament l'année suivante et Elisabeth décède en 1522.

* Présentée par Madame C. Périer-D'Ieteren, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.

Fig. 1. Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, vers 1495-1500, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. © C. Stroo et al. (2001)

En 1524, le maître est de retour à Louvain où il meurt en mars 1549. Albrecht est enterré dans l'église des Frères Mineurs aux côtés de son père et de son frère aîné.

Peu de documents relatifs à la carrière artistique d'Albrecht Bouts sont conservés. En 1486, il est chargé avec son frère de la dorure du cadre du *Retable du Saint-Sacrement* exécuté par leur père de 1464 à 1468 pour la chapelle de la Confrérie du Saint-Sacrement de l'église Saint-Pierre à Louvain. En 1504, Albrecht est mentionné dans une convention établie avec la Confrérie de la Sainte-Croix concernant un tableau d'autel dans l'église Notre-Dame d'Anvers. En 1515, l'administration de la Confrérie du Saint-Sacrement de Louvain lui octroie un paiement pour un tableau destiné à l'église Saint-Pierre. Enfin, en 1518, il est chargé de la restauration d'un *Calvaire* qui ornait la salle du tribunal des Échevins à l'Hôtel de Ville de Louvain.

Bien que le corpus des œuvres attribuées à Albrecht Bouts soit très important, il n'existe à ce jour aucun tableau autographe certain. Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, en bon état de conservation, est le seul qui puisse servir de référence pour établir la catalogue critique de l'œuvre du maître. En 1863, l'archiviste Edward Van Even le met en relation avec une *Assomption* citée par Jean Molanus, théologien et professeur de Louvain, dans un texte extrait de sa chronique de 1575. Molanus note: *Albert Bouts: fils de Théodore de Louvain a peint avec dévotion de nombreuses œuvres pour le couvent des Augustins et d'autres endroits. Il a donné à la chapelle Notre-Dame le retable de l'Assomption de Notre-Dame qui se trouvait dans le petit chœur. J'ai appris qu'il n'a pas pu achever cet ouvrage en trois ans.* En 1902, Georges Hulin de Loo confirme l'hypothèse de Van Even en identifiant sur le volet droit du triptyque les armoiries de la gilde de Saint-Luc associées à celles de la famille Bouts. Suite à ces découvertes héraldiques, l'historien de l'art conclut que les donateurs présentés sur le volet droit sont Albrecht Bouts et sa seconde femme, Elisabeth Nausnyders. L'examen du blason soutenu par l'ange dans la partie supérieure du volet gauche permet de reconnaître avec conviction le beau-père du peintre, Christiaan Nausnyders.

Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* était donc destiné à la chapelle Notre-Dame-hors-les-Murs de Louvain, pour laquelle Albrecht a exercé la fonction de sacristain. Les historiens de l'art datent généralement l'exécution du tableau des environs de 1495-1500. Depuis les travaux de Van Even et d'Hulin de Loo, l'attribution du triptyque au maître n'a plus été contestée et c'est sur la base de cette œuvre notamment que Max Julius Friedländer et Wolfgang Schöne lui donnèrent une série d'autres peintures stylistiquement proches.

Les scènes représentées sur le triptyque illustrent le récit apocryphe de l'Assomption de la Vierge, qui ne procède d'aucune référence précise dans l'Ecriture sainte. L'iconographie complexe et originale du tableau montre qu'Albrecht a compilé différents motifs empruntés à la littérature. Il a ainsi réuni au sein d'un même triptyque et dans un paysage continu plusieurs épisodes, chronologiquement distincts, relatifs à la mort et à la gloire de la Vierge.

La composition monumentale est construite par une succession de plans parallèles qui s'échelonnent dans l'espace. Des éléments verticaux, tels le bâton de l'apôtre, la croix processionnelle et le cierge de l'acolyte viennent rompre l'horizontalité et confèrent ainsi un

rythme à la composition. Ces motifs rappellent ceux de l'*Epreuve du Feu* ou du *Martyre de saint Erasme* de Dirk le Vieux. La profondeur est rendue par les chemins sinueux qui traversent le paysage et, au centre, par le sarcophage disposé en oblique. La ligne d'horizon est placée assez haut dans l'ensemble du triptyque, ce qui permet au peintre de disposer d'un espace important pour sa composition.

Sur le panneau central, les figures sont distribuées de façon équilibrée autour du tombeau vide et s'intègrent bien au paysage. Cependant, il y a peu d'espace entre les personnages qui sont plutôt imbriqués les uns dans les autres, ce qui confère une impression d'écrasement à la composition, sensation encore accentuée par les drapés lourds aux plis par endroits cassés et géométriques. De manière générale, on sent peu la présence des corps sous les vêtements, à l'exception des personnages agenouillés ou en génuflexion, dont les genoux apparaissent comme des plans en ressaut. Cette façon de disposer les figures dans l'espace et de masquer les corps sous les vêtements trahit une faible maîtrise dans le rendu anatomique des formes. Les apôtres, aux physionomies graves, sont chacun figés dans des expressions singulières et il n'y a pas de rapport émotionnel entre eux. Ce sont les gestes des mains, surtout, qui participent à l'expressivité de la scène. Dans les visages, généralement émaciés, on retrouve la manière caractéristique d'Albrecht Bouts de souligner les yeux d'un cerne gris, d'animer les pupilles par une touche de lumière sous forme d'un léger empâtement, de travailler les lèvres en glacis avec des rehauts clairs et de représenter les rides à la commissure des paupières par des traits bruns ou des petites touches claires. Son style assez graphique, qui se manifeste dans le rendu des cils, des sourcils, des cheveux et des barbes, participe au dynamisme de la composition.

La gamme chromatique du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* est assez froide. Dominée par les tons vert et bleu, elle est rythmée par une série d'accents rouges et de touches jaunes qui viennent réchauffer la froideur de la palette. Le paysage est traité par plans de couleurs avec une gradation conventionnelle qui va du vert-brun jusqu'au bleu dans les lointains.

L'examen de la technique d'exécution révèle, *de visu* et à la lumière des examens scientifiques, que le maître a hérité de son père certaines pratiques de création artistique. Les photographies en réflectographie dans l'infrarouge et les radiographies montrent qu'il reprend à Dirk Bouts des procédés caractéristiques de la genèse de ses œuvres, tels le recours au dessin gravé, aux réserves et contours réservés. Albrecht s'inspire également de certaines particularités d'écritures propres à Dirk le Vieux, notamment dans la manière ponctuelle de distribuer les lumières dans le modelé des carnations. Dans le triptyque de Bruxelles, la structure de la couche picturale s'est cependant simplifiée par rapport à celle de son père, mais la facture reste néanmoins très souple (fig. 2). Le peintre travaille avec des glacis translucides, mais par l'addition d'une plus grande quantité de blanc de plomb au ton de fond, il perd l'effet de réflexion de la lumière sur la clarté de la préparation et donc l'aspect diaphane des modelés caractéristiques de Dirk Bouts et, plus généralement, de la peinture du XV^e^ siècle. Bien que la construction des modelés soit plus schématique, elle demeure néanmoins encore très soignée et assez lisse. Dans les drapés, les hautes lumières sont rendues par une addition plus importante de blanc de plomb au ton de fond dans laquelle se marquent parfois les

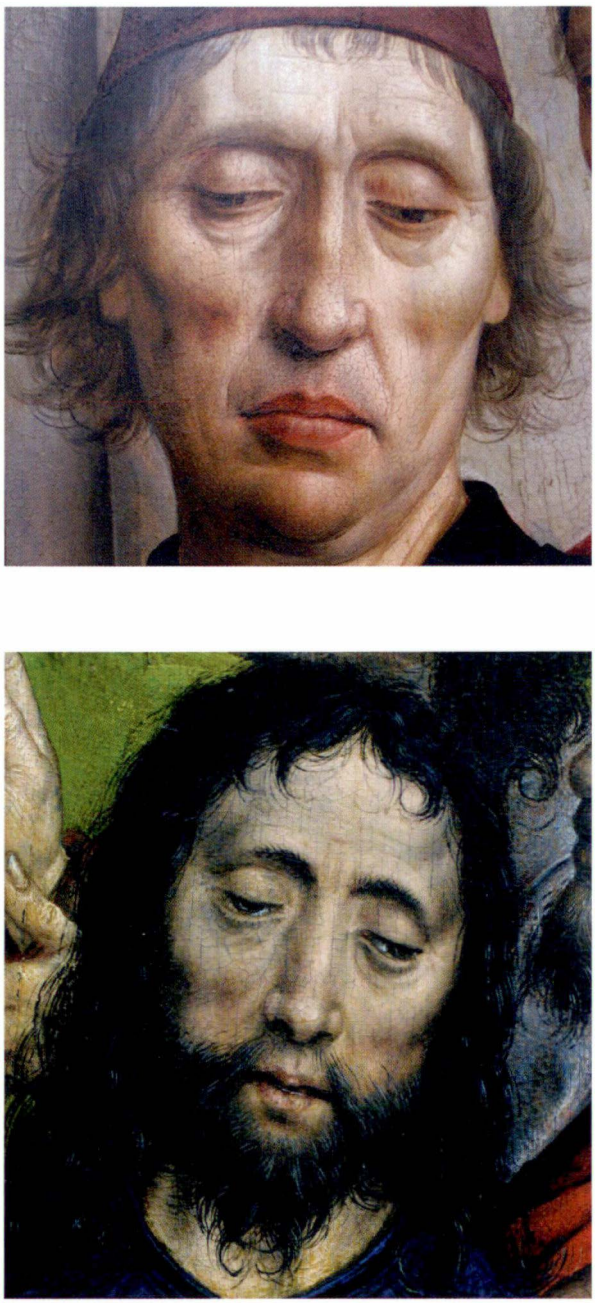

Fig. 2. Dirk Bouts, *La Justice de l'empereur Othon II, l'Épreuve du feu*, vers 1471-1473, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, détail visage d'un témoin. © C. Périer-D'Ieteren (2005) / Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, panneau central, détail visage d'un apôtre. © C. Stroo et al. (2001)

coups de pinceau. Pour rendre la texture des étoffes, Albrecht Bouts les rehausse en surface d'une série de petits traits graphiques foncés sur le glacis. Ce procédé est aussi hérité de son père. Les brocarts sont d'une exécution soignée et prouvent que le peintre est un digne héritier du savoir-faire paternel. Un même commentaire s'applique au rendu des matières précieuses et des textures de surface. La représentation des architectures bénéficie d'un soin particulier, comme dans les peintures de Dirk. Dans le paysage, Albrecht s'inspire encore de son père dans certains motifs tels les collines onduleuses, les longs chemins sinueux et les éperons rocheux surmontés d'arbres frêles qui évoquent notamment le panneau d'*Elie et l'ange* sur le volet droit du *Retable du Saint-Sacrement*. La fluidité de passage entre les plans, spécifique aux paysages de Dirk Bouts, a cependant disparu au profit de plans de couleurs plus nettement délimités.

Albrecht Bouts traduit de manière différente les emprunts faits à son père car l'esprit qui anime leurs compositions ne répond pas aux mêmes aspirations. Il émane des œuvres du père une atmosphère de calme, de froideur et d'austérité liturgique. Contrairement à ce dernier, qui cherche à resserrer les volumes pour accentuer l'espace entre les formes, Albrecht tend plutôt à remplir cet espace. Il en résulte une impression d'écrasement de la composition et de l'espace pictural qui semble contraint par l'ensemble des éléments représentés. Les personnages ont des visages osseux (fig. 2) et des corps trapus aux proportions un peu lourdes, mais néanmoins plus naturelles que chez Dirk Bouts. Leur gestuelle et la structure plus mouvementée de leurs drapés confèrent une vigueur nouvelle à l'ensemble de la composition. La sérénité hiératique des œuvres de Dirk est remplacée, chez son fils, par un dynamisme très probablement influencé par Hugo van der Goes. Les deux hommes pourraient même s'être rencontrés. En effet, en 1480, les autorités de la ville de Louvain font appel à Van der Goes pour expertiser la commande des tableaux de Justice laissée inachevés à la mort de Dirk Bouts en 1475. Le tableau de la *Mort de la Vierge* du maître gantois est une des œuvres qui a certainement servi de source d'inspiration à Albrecht Bouts. Ainsi, l'expressivité des mains des apôtres de l'*Assomption de la Vierge* procède indéniablement de l'œuvre de Van der Goes. En outre, la comparaison des visages de certains apôtres, notamment ceux de saint Pierre (fig. 3) révèle un même traitement graphique des cheveux, des barbes et des traits bien que l'écriture soit différente. Les deux apôtres aux carnations grisâtres travaillées dans une matière très mince, rappellent aussi les modelés goesiens en clair-obscur, particulièrement ceux du *Triptyque Portinari*. Enfin, certains détails comme les mains à la nodosité et aux articulations marquées sont un écho du réalisme populaire du *Retable de Monforte* de Berlin. En d'autres termes, les personnages d'Albrecht sont imprégnés du caractère plébéien introduit dans la peinture par Hugo van der Goes.

Dans le triptyque de Bruxelles, d'une très belle qualité d'exécution, Albrecht Bouts cherche, à travers son écriture graphique, à donner une expressivité nouvelle à la composition. Il demeure néanmoins un peintre archaïsant, qui maintient la tradition paternelle sans parvenir véritablement à lui insuffler un esprit novateur.

En 1903, Eduard Firmenich-Richartz attribue avec conviction la *Crucifixion* du Musée Marmottan de Paris (fig. 4) à Albrecht Bouts. Paul Heiland, par contre, reconnaît sa main dans le triptyque bruxellois, mais range la *Crucifixion* dans la production d'un anonyme, le

Fig. 3. Hugo van der Goes, *Mort de la Vierge*, vers 1480-1482, Bruges, Groeningemuseum, détail visage de saint Pierre © E. Dhanens (1998) / Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, panneau central, détail visage de saint Pierre. © C. Stroo et al. (2001)

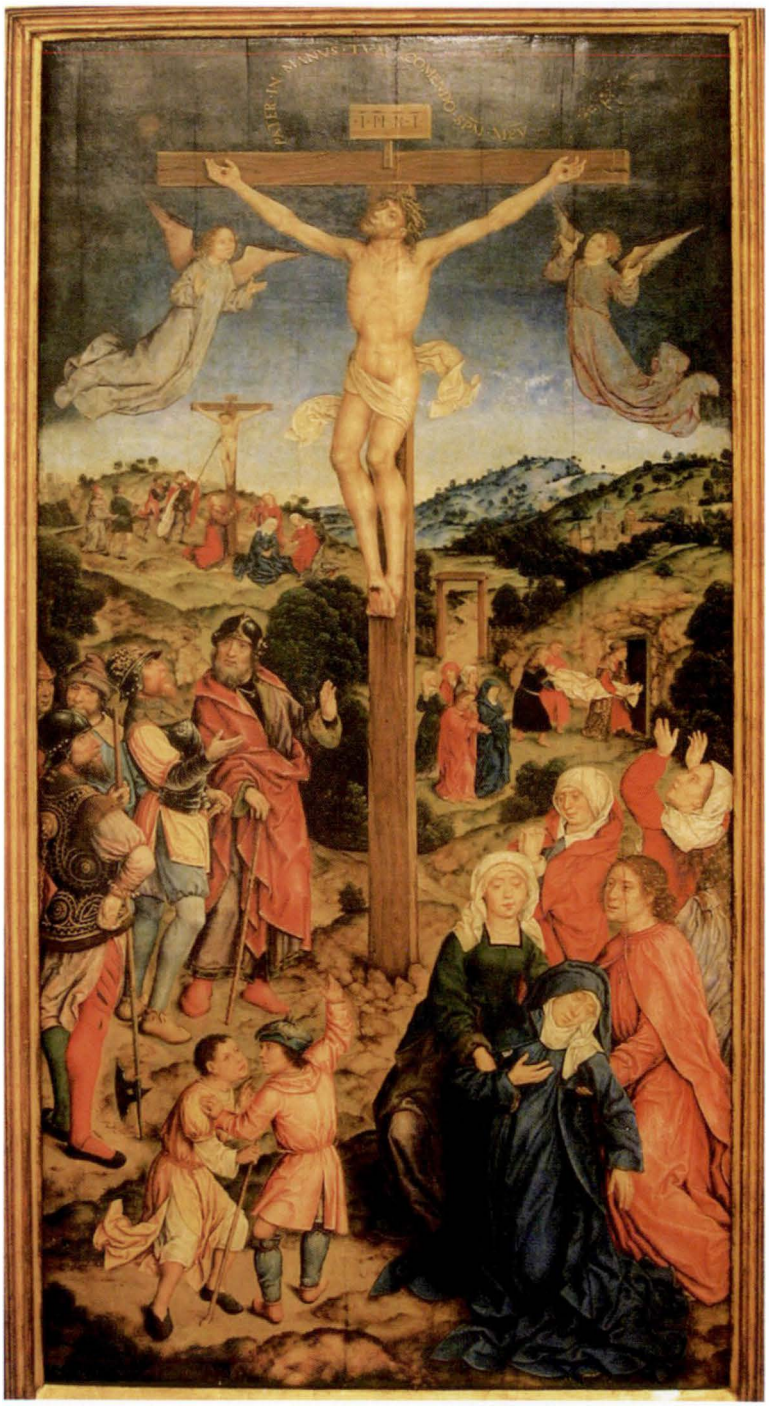

Fig. 4. Atelier d'Albrecht Bouts, *Crucifixion*, vers 1505, Paris, Musée Marmottan. © V. Henderiks

«Maître de l'Assomption de la Vierge», à qui il donne aussi la réplique du panneau central de l'*Assomption de la Vierge* de Bruxelles. Plus tard, Max. J. Friedländer attribue le tableau de Paris à Albrecht Bouts et le classe parmi les rares œuvres où le maître se montre assez autonome par rapport à son père. Il est suivi par Wolfgang Schöne qui rapproche la peinture de trois autres panneaux représentant une *Crucifixion* (*Portement de Croix*), une *Érection de la Croix* et un *Christ tombant sous la Croix* alors conservés dans une collection privée allemande et qui se trouvent aujourd'hui à l'abbaye de Mehrerau à Bregenz. Pour l'auteur, ces quatre panneaux faisaient sans doute partie d'un même retable. Il est suivi, en 1968, par Walter Hugelshofer qui considère en outre qu'à l'origine, d'autres volets venaient certainement compléter ce polyptyque dont il situe l'exécution à la fin du XV^e^ siècle.

À l'occasion de l'exposition *Dirk Bouts en zijn tijd* à Louvain, en 1975, l'équipe du Laboratoire des œuvres d'art, sous la direction de Roger Van Schoute, a examiné la *Crucifixion* de Paris en radiographie et en réflectographie dans l'infrarouge. Les résultats fructueux des examens scientifiques ont révélé deux changements de compositions essentiels ainsi que de nombreux repentirs au sein du panneau. Les deux modifications les plus conséquentes ont une incidence directe sur l'iconographie. La scène principale de la *Crucifixion* représentait un *Coup de Lance*, au stade du dessin sous-jacent et, pour certaines parties, à un premier stade peint. À l'arrière-plan, une *Descente de Croix* occupait la scène actuelle du *Coup de Lance*. Ces modifications iconographiques ont eu lieu en cours d'exécution ou sur le panneau inachevé. La reprise de l'œuvre par le peintre, auteur des deux versions successives, s'expliquerait par l'intégration du tableau au sein d'un plus grand ensemble qui comprenait les trois panneaux de Bregenz, comme l'avaient suggéré Schöne et Hugelshofer. Pour les auteurs, ces quatre peintures seraient les vestiges d'une des plus vastes œuvres d'Albrecht Bouts.

En 1988, Micheline Comblen-Sonkes attribue la *Crucifixion* à Albrecht Bouts et la situe au début du XVI^e^ siècle. Elle penche également en faveur de l'hypothèse d'un polyptyque composé notamment des panneaux de Bregenz. Elle rapproche certains personnages de Paris et de Bregenz et fait remarquer qu'il existe une diversité stylistique au sein des panneaux de Bregenz. Celle-ci s'expliquerait, à juste titre nous semble-t-il, par l'intervention de l'atelier, ce qui n'a rien d'étonnant dans le cas d'une œuvre de si grand format.

Actuellement, la majorité des historiens de l'art acceptent l'attribution de la *Crucifixion* du Musée Marmottan à Albrecht Bouts ainsi que le postulat d'un grand retable qu'elle aurait formé avec les panneaux de l'abbaye de Bregenz.

Si l'hypothèse d'un polyptyque est justifiée, celle de l'attribution du tableau de Paris au maître nous paraît devoir être remise en question. En effet, lors de notre visite au Musée Marmottan, nous avons d'emblée été frappée par le caractère de «poncif» de la composition, dont les personnages, dénués de naturel et d'originalité, semblent sortis du moule de l'atelier. Cette première impression générale a ensuite été confirmée par un examen plus approfondi de l'œuvre qui a révélé des différences à la fois d'ordre stylistique et de technique d'exécution avec l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts.

Pour suivre la démonstration, il faut se rappeler que la réalisation du triptyque autographe, vers 1495-1500, précède d'une dizaine d'années celle de la *Crucifixion*, datée des environs de 1510.

D'un point de vue morphologique (fig. 5), les personnages de l'*Assomption* ont une physionomie assez vigoureuse, mais néanmoins austère. Leurs visages sont larges, leurs joues creusées et leurs pommettes saillantes. Les nez sont assez fins, parfois aquilins, les bouches aux lèvres charnues sont souvent closes ou à peine entrouvertes pour laisser échapper une émotion. Les yeux sont humides, les carnations frémissantes. Les cheveux et les barbes tombent avec fluidité. L'écriture graphique des mèches, des cils et des sourcils participe à l'expressivité des personnages et leur confère un dynamisme qui accentue l'impression d'immanence qui se dégage de la composition. Le contraste est grand avec les figures du tableau de Paris où les visages, empreints d'une certaine bonhomie, sont affadis. Les joues sont pleines, les traits moins accusés et les expressions plus stéréotypées. Les nez sont épatés, les bouches plus fades et les yeux relâchés.

Le positionnement des personnages et le traitement des drapés diffèrent également dans les deux œuvres. Dans l'*Assomption de la Vierge*, les figures sont inscrites dans des poses naturelles malgré une faiblesse dans le rendu anatomique des corps souvent cachés sous les drapés. Dans la *Crucifixion*, les personnages semblent figés dans des expressions conventionnelles. Les attitudes sont plus maladroites, notamment dans la position des jambes et des pieds, et plus maniérées, particulièrement dans la figure de la sainte femme levant les mains au ciel derrière saint Jean et celle du soldat à l'avant-plan à gauche.

En ce qui concerne le traitement des drapés, dans le triptyque autographe, les plis n'épousent pas véritablement le contour des formes, mais sont souples et dynamiques. Lorsqu'ils retombent sur le sol, leur enchevêtrement, plus rigide et géométrique, se complexifie. Dans le tableau parisien, le réseau des plis des vêtements est plus factice et maniéré, répondant à un certain systématisme dans la mise en place. Dans la partie supérieure de l'*Assomption*, Albrecht Bouts cherche à traduire le souffle du vent dans l'extrémité des drapés en leur conférant un aspect tourbillonnant. Dans la *Crucifixion*, le peintre étend cette recherche à d'autres niveaux de la composition, accentuant ainsi son caractère artificiel.

Ces dissemblances manifestes dans le traitement des drapés, la morphologie et les expressions des personnages se confirment par les différences dans la technique d'exécution des deux œuvres. La structure du modelé des carnations reflète particulièrement bien l'écart qui sépare l'exécution picturale d'Albrecht Bouts de celle de son homologue. Dans l'*Assomption de la Vierge*, le modelé des visages est concave et structuré par la richesse des modulations dans le passage de l'ombre à la lumière. Les volumes sont unifiés par la transition subtile des tons obtenue par l'apposition de glacis translucides. Aucun empâtement ne vient perturber l'aspect lisse des modelés en surface. Le maître pense ses volumes en terme d'ombre et de lumière, les assimile parfaitement et les retranscrit avec une étonnante habilité technique, même si, nous l'avons souligné, la structure stratigraphique s'est simplifiée par rapport à celle de son père et des grands peintres flamands du XV^e^ siècle. Un autre élément particulièrement frappant chez Albrecht est sa volonté esthétique de donner une tension à la forme pour en accentuer l'expressivité. Il y parvient en utilisant des cernes foncés, assez larges, en bordure des carnations pour les détacher du fond et accentuer l'impression de tridimensionnalité des volumes.

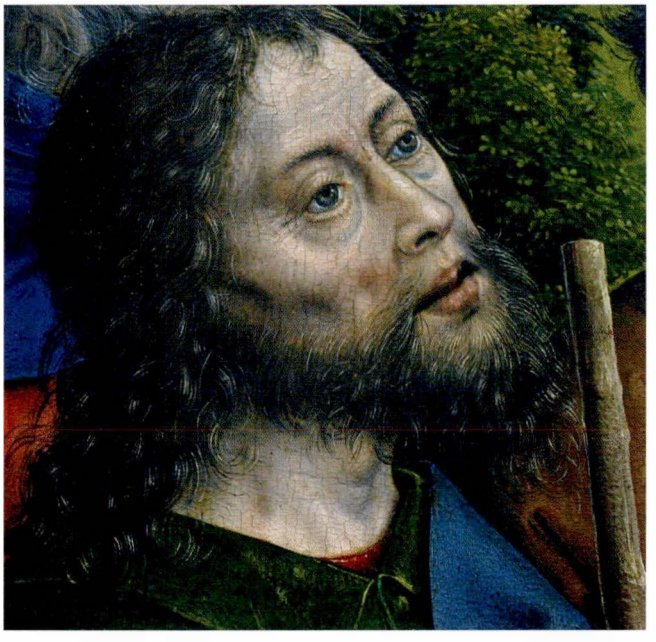

Fig. 5. Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, panneau central, détail visage saint Jacques. © C. Stroo et al. (2001) / Atelier d'Albrecht Bouts, *Crucifixion*, détail visage d'un soldat. ©V. Henderiks

Dans la *Crucifixion*, les modelés sont moins contrastés. Bien que la matière ne soit pas plus épaisse, le travail sur les ombres est beaucoup moins riche, parce que moins modulé. La sensibilité aiguë d'Albrecht Bouts aux effets de la lumière a disparu au profit d'un traitement dans une même valeur tonale. Les volumes sont donc plus plats. De même, le cerne foncé, à la limite des chairs est à peine discernable. Un même commentaire s'applique au traitement des drapés. Les zones d'ombres des vêtements sont aussi plus intenses à Bruxelles qu'à Paris où la lumière tombe de manière uniforme. Les contrastes sont uniquement obtenus par l'exploitation des seules couleurs foncées.

La gamme chromatique de l'*Assomption de la Vierge* est plus froide que celle de la *Crucifixion*, ce qui souligne encore l'exécution plus tranchée des carnations et des drapés.

De manière générale chez Albrecht Bouts, les lignes conduisent les volumes. Cette remarque s'applique particulièrement aux linéaments des visages. Ainsi, dans celui de l'apôtre à l'extrême droite du panneau central du triptyque, la ligne épouse véritablement le contour des yeux. Par contre, la paupière du soldat de profil à la tunique jaune dans le tableau de Paris est représentée par un trait foncé. Le rendu des ridules au coin des yeux est aussi traduit de manière moins réaliste. Dans les visages, Bouts peint des ombres grises, parfois bleutées, sous les yeux pour représenter les cernes qui font partie intégrante du volume. Dans la *Cruxifixion*, indiqués par un trait d'épaisseur variable, ces cernes sont plus insignifiants et ne participent pas véritablement à la structure de la forme. Le peintre recourt aux mêmes signes graphiques posés en surface qu'Albrecht mais, les appréhendant autrement, il n'atteint pas le même niveau de plasticité et d'expressivité. Un commentaire similaire s'applique au traitement des sourcils, des barbes et des cheveux. Chez le maître, leur écriture est serrée et modulée dans l'épaisseur de la matière en fonction de l'intensité lumineuse. Les cils et les sourcils sont rendus par une série de petits bâtonnets distincts et le traitement de chaque mèche de cheveux est individualisé. Ce type d'écriture, à la fois fluide et graphique, participe, comme rappelé à plusieurs reprises, au dynamisme de la composition. Dans la *Crucifixion*, le peintre représente les sourcils par une ligne foncée et les cheveux sont traités par masses de couleurs sur lesquelles il trace quelques boucles individualisées. Il en ressort une impression d'épaisseur et moins de volume comme dans l'*Assomption*.

Certaines caractéristiques du tableau parisien présentent néanmoins une filiation évidente avec l'œuvre d'Albrecht Bouts, même si elles sont traduites dans un langage plastique différent. La construction de la composition de Paris est proche de celle de Bruxelles. L'horizon est placé plus haut encore dans la *Crucifixion* que dans le retable autographe. Dans les deux œuvres, le peintre accorde un espace important à la végétation. La profondeur est donnée par un chemin sinueux qui serpente à travers des massifs arborés et des petites collines rocheuses dont le rendu est plus bosselé dans le panneau de Paris. Dans ce dernier, à l'instar du triptyque, le peintre a réuni plusieurs épisodes, qui s'étalent sous forme de petites scènes secondaires à l'arrière-plan. La construction de la composition est régie par des diagonales ascendantes et rythmées, comme à Bruxelles, par des axes verticaux: les croix, les bâtons, la lance du soldat et les montants des deux portiques dans le paysage. Les deux compositions sont denses. Les personnages principaux, groupés au premier plan, se superposent les uns aux autres. Dans l'*Assomption de la Vierge*, cette imbrication des figures est utilisée pour tenter de masquer une certaine faiblesse dans le rendu anatomique. Cette

maladresse est aussi présente dans la *Crucifixion*. Même si elle est aussi parfois cachée sous les drapés, comme pour Marie-Madeleine dont la position semble pour le moins saugrenue, elle se manifeste dans les jambes et les pieds des soldats et des enfants au premier plan. Les deux œuvres présentent par contre une même recherche d'équilibre dans la disposition spatiale des personnages et d'expressivité dans la gestuelle, mais sans atteindre le même niveau d'éloquence. On retrouve également l'usage abondant de rouge aux tonalités variées, mais sans que l'auteur du tableau parisien, n'obtienne, à l'instar d'Albrecht Bouts, un même niveau d'orchestration dans la déclinaison de cette couleur. Enfin, dans la *Crucifixion*, le peintre reprend le procédé, que Bouts avait lui-même hérité de son père, de rehausser les drapés d'une série de petits traits peints en surface pour rendre la texture des étoffes. Alors que chez Albrecht, ce réseau suit les lignes d'ombre pour les accentuer, dans le panneau de Paris, il est disposé de façon parcimonieuse et moins construite.

L'examen comparatif et l'observation des différences entre l'*Assomption de la Vierge* et la *Crucifixion* nous ont permis de rapprocher de ce dernier d'autres œuvres traditionnellement attribuées à Albrecht Bouts. C'est le cas du petit panneau représentant la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* (fig. 6), conservé à Londres dans une collection privée. Le plus souvent daté des années 1520-1530, sa composition dérive directement de celle de Dirk Bouts sur le volet gauche du retable du *Saint-Sacrement* de Louvain. La morphologie des personnages et des armures, le traitement uniforme du modelé des carnations et des drapés révèle une main très comparable à celle du tableau de Paris (fig. 7). L'examen rapproché de la technique d'exécution du pectoral de saint Pierre dans *l'Assomption de la Vierge* et de celui de Melchisédech (fig. 8) démontre éloquemment la différence de facture entre le maître et son disciple. Ainsi, chez le premier, les cabochons de l'ornement sont rendus avec une transparence et une subtilité dans les modulations de la lumière. L'or qui les enchâsse est structuré par des petits empâtements à l'écriture serrée. Le bijou de Melchisédech, par contre, est peint avec un systématisme et un relâchement dans la définition de la forme ainsi qu'un manque de fluidité dans le traitement des lumières. Chaque pierre précieuse est divisée en deux, avec une partie située dans l'ombre et l'autre dans la lumière. Une petite touche de blanc plus empâtée marque la haute lumière. La profondeur et la translucidité qui donnaient toute la tridimensionnalité au pectoral de saint Pierre peint par le maître ont disparu au profit d'un aspect plat, même si l'effet final décoratif est assez réussi. De même dans les brocarts, l'exécution des fils d'or est beaucoup plus serrée et nuancée dans le triptyque bruxellois que dans le panneau de Londres où l'écriture est relâchée, moins précise et les traits plus épais.

Nous rapprochons, pour les mêmes raisons des panneaux de Paris et de Londres, celui de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* conservé à l'Academy of Arts de Honolulu et daté des années 1520. D'autres tableaux pourraient encore venir s'ajouter à cette liste, mais ce n'est pas l'objet de notre communication. De plus, le temps imparti ne permet pas de présenter le groupe de panneaux dont le caractère autographe demeure selon nous justifié.

En conclusion, il résulte de cette étude que l'attribution d'un nombre important de tableaux généralement donnés à Albrecht Bouts doit être sérieusement remise en question. Ces œuvres présentent en effet des différences manifestes avec la manière du maître. Certai-

Fig. 6. Atelier d'Albrecht Bouts, *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, Londres, collection privée. © IRPA-KIK (2007)

Fig. 7. Atelier d'Albrecht Bouts, *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, détail d'un soldat en armure. ©IRPA-KIK (2007) / Atelier d'Albrecht Bouts, *Crucifixion*, détail d'un soldat en armure. ©V. Henderiks

Fig. 8. Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, panneau central, détail pectoral de saint Pierre. © C. Stroo et al. (2001) / Atelier d'Albrecht Bouts, *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, détail pectoral de Melchisédech. ©IRPA-KIK (2007)

nes d'entre elles constituent toutefois un noyau homogène d'un point de vue stylistique et de technique d'exécution, qui s'expliquerait par l'intervention d'un même assistant. Divers faits dans la biographie d'Albrecht Bouts, que nous ne saurions exposer ici, justifient la présence de collaborateurs du maître travaillant dans son atelier au début du XVI^e^ siècle.

Bien entendu, l'argument selon lequel ces peintures refléteraient une évolution stylistique dans la carrière de Bouts pourrait nous être opposé. Nous l'avons envisagé, mais nous ne pouvons retenir cette hypothèse car l'exécution de l'*Assomption de la Vierge* précède celle de la *Crucifixion* et de la plupart des œuvres regroupées autour de ce tableau. Il est dès lors peu vraisemblable qu'Albrecht Bouts ait atteint un tel sommet avec le triptyque de Bruxelles, vers 1495-1500, et qu'il ait ensuite régressé dans son extrême sensibilité à la représentation des volumes plastiques comme dans sa technique d'exécution rigoureuse.

Bibliographie

Thèse de doctorat défendue à l'Université Libre de Bruxelles, HENDERIKS, V., *L'œuvre d'Albrecht Bouts: catalogue critique et pratiques d'atelier*, 2009.

COMBLEN-SONKES, M., *Les Musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée Condé à Chantilly* (*Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 15), Bruxelles, 1988.

DECHAMPS, C., *Albert Bouts alias le Maître de l'Assomption de la Vierge*, mémoire de licence non publié, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1977.

DHANENS, E., *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998.

FIRMENICH-RICHARTZ, E., *Aelbrecht Bouts, der Meister der Himmelfahrt Mariae*, dans: Denkschrift des Museumsvereins zu Aachen, 1903, pp. 21-27.

FRIEDLÄNDER, M. J., *Die Altniederländische Malerei III. Dirk Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.

HOLLANDERS-FAVART, D. et al., *Scènes de la Passion du Christ attribuées à Albert Bouts. Paris, Musée Marmottan. Étude de l'exécution picturale et de l'iconographie en relation avec les panneaux de l'abbaye cistercienne de Mehrerau, Bregenz*, dans: Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta. Bouts-Nummer. Jaarboek 1975. Vrienden Stedelijk Museum-Leuven, 1975, pp. 82-135.

HUGELSHOFER, W., *Aelbert Bouts in der Mehrerau*, dans: Pantheon, 25, 1968, pp. 440-445.

HULIN DE LOO, G., *Exposition de tableaux flamands des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Catalogue critique précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.

PÉRIER-D'IETEREN, C., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005.

SCHÖNE, W., *Dirk Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938.

STROO, C. et al., *The Flemish Primitives* III. *Hieronymus Bosch. Albrecht Bouts. Gerard David. Colijn de Coter. Goossen van der Weyden. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2001.

VAN BUYTEN, L., *De sociale situatie van de Leuvense familie Bouts (ca. 1450-ca. 1550)*, dans: Dirk Bouts en zijn tijd, cat. d'exp., Louvain, 1975, pp. 129-176.

VAN EVEN, E., *Albert Bouts, peintre belge (1482-1548)*, dans: Le Précurseur, 28/194, 1863, [2].

VAN EVEN, E., *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870.

Samenvatting

De *Kruisiging* van het museum Marmottan, die algemeen toegeschreven wordt aan Albrecht Bouts, maakte in 1975 het voorwerp uit van een grondige studie naar aanleiding van de Leuvense tentoonstelling *Dirk Bouts en zijn tijd*. Laboratoriumonderzoek bracht belangrijke iconografische wijzigingen aan het licht die zowel tijdens het aanbrengen van de onderliggende tekening gebeurden als tijdens het aanbrengen van de picturale laag. Deze wijzigingen zouden kunnen verklaard worden door het feit dat dit werk deel uitmaakte van een groter ensemble waarvan waarschijnlijk ook de drie panelen deel uitmaken, die op dit ogenblik in de abdij van Mehrereau te Bregenz, bewaard worden.

In een eerste fase zal ik de stijl en de techniek van de *Onze-Lieve-Vrouw Hemelvaart* van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België onderzoeken. Dit schilderij is immers het enige schilderij dat met zekerheid van de hand van Albrechts Bouts zelf stamt. Het vormt daarom de toetssteen bij het opstellen van een kritische oeuvrecatalogus en bij elk onderzoek naar de artistieke persoonlijkheid van de kunstenaar. Dit drieluik zal vervolgens vergeleken worden met de Parijse *Kruisiging*. De resultaten van dit onderzoek moeten het mogelijk maken om nieuwe hypotheses te formuleren over het auteurschap van het schilderij van het Marmottan museum. Zij zullen toelaten een groep van werken samen te brengen die meestal toegewezen worden aan Albrecht Bouts maar die een grondige analyse van stijl en techniek mij eerder doet denken aan een naaste medewerker.

Summary

The *Crucifixion* of the Marmottan museum, generally attributed to Albrecht Bouts, has been thoroughly studied in 1975 during the preparations of the exhibition *Dirk Bouts en zijn tijd* in Leuven. Laboratory research revealed significant changes in the iconography of the painting after the underlying drawing was made and during the brushwork. These changes could be explained by the fact that the painting belongs to a larger entity that included probably the three panels that are currently kept at the Abbey of Mehrereau in Bregenz.

At first, I will analyze the style and technique of the triptych of the *Assumption of the Virgin* of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, the only undisputed autograph painting by Albrecht Bouts, which therefore can be used as a reference to establish a critical catalog of his work and his artistic personality. This triptych is then compared to the *Crucifixion* of Paris. The results of this study will enable us to develop new hypotheses regarding the attribution of the panel of the Marmottan museum. They will finally lead to a nucleus of works usually given to Albrecht Bouts, but which a closer examination of style and technique suggest to me rather a close collaborator.

TUSSEN TRADITIE EN VERNIEUWING – ARCHITECTUUR EN STEDENBOUW TE GENT IN HET INTERBELLUM

Leen Meganck *

Gent in het interbellum

Gent was in het interbellum een middelgrote stad, met een stedelijk weefsel dat een sterke uitbreiding kende. Het inwonersaantal van de stad daalde daarentegen definitief vanaf 1931, niet alleen door een daling van het aantal geboorten, maar vooral door het toenemende verlies van bevolking aan de voorsteden. Door haar vroege industrialisatie in de 19de eeuw was Gent bij uitstek een industriële stad, met de bijhorende kloof tussen arbeiders, een burgerlijke middenklasse en een rijke topklasse van industriëlen en groothandelaars. Elk keek met eigen verwachtingen naar het stedelijke weefsel en de gebouwen die daarin tot stand moesten komen. Tegelijk was Gent een historische stad, met een uitgebreid patrimonium waarin zowat alle gebouwtypes en bouwstijlen sinds de Middeleeuwen aanwezig waren.

Na het feest van de Wereldtentoonstelling van 1913 was de ontnuchtering van de Eerste Wereldoorlog totaal. Bij de beëindiging van de vijandelijkheden bleef de stad achter met een gehavende economische infrastructuur, een sterke woningnood en berooide stadsfinanciën. Uit de toenadering die tijdens de oorlogsjaren was gegroeid tussen de diverse politieke partijen, bleef een schepencollege over dat tot half de jaren 1930 de stad als een tripartite zou besturen: katholieken en socialisten, beide ongeveer even groot als politieke familie, en de kleinere fractie van liberalen. Er ontwikkelde zich een modus vivendi waarbij door de verdeling van schepenambten elke partij de ambten in handen kreeg die zijn specifieke visie op de stad konden ontwikkelen. Er werd een evenwicht gevonden tussen de uitbouw van Gent als handels- en industriestad als liberaal-katholiek project, en de realisatie van een netwerk dat het welzijn van de minder gegoede bevolkingslagen moest garanderen. Vooral de socialisten wisten de stedelijke politiek in hun voordeel om te buigen en de realisaties op het vlak van woningbouw als 'partij-project' naar voren te schuiven.

Ingrepen in de historische stadskern

De uitbouw van een handels- en industriestad zorgde voor een toenemende druk op het historische patrimonium. De commerciële architectuur zocht naar vormelijke vernieuwing als uithangbord voor de door haar geprezen waren of diensten. De winkelpuien werden naar de jaren '30 toe steeds kleurrijker, met ceramiek en marbriet als parement. Door hun asymmetrische opbouw negeerden ze veelal het ritme van de gevels waarin zij werden aangebracht. Nieuw voor Gent was de bouw van een aantal warenhuizen in de stadskern.

* Voorgesteld door Mevrouw L. Van Santvoort, Professor aan de Universiteit Gent.

Fig. 1. Jan-Albert De Bondt, Elektrisch Onderstation Stad Gent, Jan Van Stopenberghestraat, Gent, 1932. Uit *Bâtir*, 1936, nr. 47, p. 884.

Ook garagebedrijven en bioscoopzalen werden in de stadskern ingeplant, en beide zochten naar een modern gevelconcept dat de moderniteit van hun 'product' kon weerspiegelen. De moderne stad had elektriciteit nodig om te functioneren. Het elektrische onderstation en de elektriciteitscabine verschenen als nieuwe bouwtypes in het stadsbeeld. Jan-Albert De Bondt (1888-1969) was als architect in opdracht van de Elektriciteitsdienst van de stad Gent verantwoordelijk voor hun vormgeving. Het werden moderne bakens in het stedelijke weefsel (fig. 1).

De 'moderniteit' bracht daarnaast ook prangend het probleem van de verkeersdoorstroming met zich mee. De toegankelijkheid van het stedelijke weefsel voor de auto en voor het vrachtvervoer kreeg een steeds belangrijker aandeel in de stedenbouwkundige problematiek.

Geleidelijk werden de voornaamste invalswegen tot de stad verbreed tot de nieuwe norm van 12 tot 15 meter. Een aantal architecten en ingenieurs zag in het toenemende autoverkeer hét middel om van Gent een moderne stad te maken, waarin de kleinschaligheid van het stadsweefsel werd opengebroken en toegankelijk gemaakt voor het moderne verkeer.

Toch zien we dat de 19de-eeuwse 'heerschappij van de tekenliniaal' in de stedenbouw aan aanhangers verliest. Het pleidooi dat door Camillo Sitte (1843-1903) eind 19de eeuw werd gevoerd tegen deze vorm van doorbraakstedenbouw en vóór het respecteren van de organische groei, kreeg in het interbellum duidelijk weerklank. Zo werd bijvoorbeeld voor de Jan Breydelstraat de verbreding die was vastgelegd bij KB in 1887 na een lange discussie herroepen door een KB in 1931, waardoor een aantal historische gevels kon worden gevrijwaard en waardoor het pittoreske karakter van het relatief nauwe straatje bewaard bleef.

Onder meer de *Stedelijke Commissie der Monumenten en Stadsgezichten der Stad Gent* waakte erover dat de historisch gegroeide morfologie van het stedelijke weefsel van al te drastische ingrepen gespaard bleef. Deze commissie, opgericht in 1828, kon erop bogen de oudste commissie voor monumentenzorg in België te zijn. Haar advies was wettelijk niet bindend, maar zij bezat door de autoriteit van haar leden een groot moreel gezag, en kon door de vereniging *Les Amis du Vieux-Gand - De Vrienden van Oud Gent* beschikken over een financieel draagvlak om restauraties te ondersteunen. Zij werd door de stedelijke administratie geconsulteerd wanneer bouwaanvragen historische panden betroffen en oefende vrij veel invloed uit op het bouwvergunningsbeleid. Met Frans van Hove (1872-1939) als vast aangesteld architect beperkte zij zich niet tot het louter evalueren van de voorgelegde plannen, maar greep zij ook actief in door het voorstellen van alternatieven.

De stadsuitbreidingen

Vanaf 1923 kwamen de stadsuitbreidingen goed op gang. De periode van schaarste aan bouwmaterialen en arbeidskrachten was toen grotendeels achter de rug. De ruimtelijke segregatie, ingezet in de 19de eeuw, werd tijdens het interbellum verder gezet: het noorden van de stad profileerde zich als haven- en arbeidersbuurt, het zuiden van de stad werd ingenomen door de beter gegoede klasse van burgerij en industriëlen. De rijwoning als bouwtype kende in het interbellum een (voorlopig) laatste grote bloei. Het merendeel van de in Gent gebouwde woningen waren rijwoningen, waarbij in de jaren '30 geleidelijk het onderscheid tussen een burgerswoning en een arbeiderswoning vervaagde. Het appartement kende in Gent duidelijk niet de verhoopte doorbraak als woonvorm voor de beter gegoede klasse, in tegenstelling tot steden als Antwerpen en Brussel. Slechts een zestal luxeappartementen kwam te Gent tot stand; het gros van de appartementsgebouwen was veel bescheidener van schaal en inrichting. Zij waren drie tot maximaal vijf bouwlagen hoog, en boden een degelijk basiscomfort. Meergezinswoningen bleven geassocieerd met een zekere promiscuïteit die men toekende aan de woonkazernes voor de 'lagere klassen'. Bovendien kon Gent nog voldoende betaalbare bouwgronden voor individuele woningen aanbieden dicht bij het centrum, waardoor de noodzaak tot verticale bewoningsverdichting zich niet zo liet voelen. Wel opvallend in de jaren '30 is het verschijnsel van de "verborgen meergezinswoningen": doorsnee burgerwoningen van drie bouwlagen hoog, waarin de woonst van de

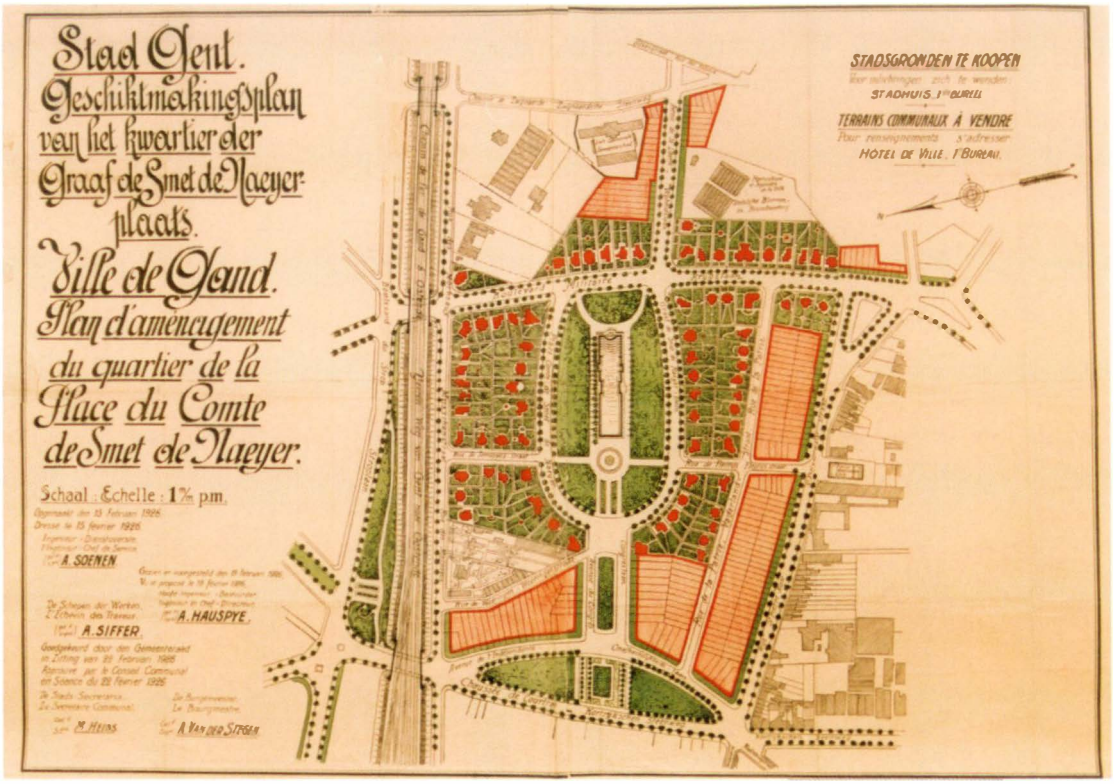

Fig. 2. Het plan van aanleg van het Gentse Miljoenenkwartier, goedgekeurd in 1926. Stadsarchief Gent, Atlas Goetghebuer, L39, nr. 25.

eigenaar gecombineerd werd met een verdieping die werd verhuurd, een fenomeen dat ook in de Antwerpse woningbouw is gedocumenteerd.

Het openen van nieuwe straten gebeurde door de stedelijke overheid, die via de voorwaarden in het verkoopsdossier van de percelen een stok achter de deur hield om een harmonische opbouw te bevorderen en om grondspeculatie tegen te gaan. Doorgaans werd de aanleg en verkaveling van nieuwe straten gekenmerkt door een vrij eenzijdig economische benadering: het tracé werd berekend vanuit de bekommernis om zoveel mogelijk regelmatig gevormde percelen op de te verkavelen stukken grond te schikken. Eén van de weinige uitzonderingen hierop wordt gevormd door het *Miljoenenkwartier*, aangelegd vanaf 1926 op de voormalige gronden van de Wereldtentoonstelling, en geconcipieerd als 'tuinwijk' voor een rijk bourgeoisiepubliek (fig. 2). Het tuinwijkprincipe is hier echter, zoals zo vaak, herleid tot de inplanting van woningen in een groene omgeving. Het opzet ervan kreeg ook navolging in een aantal privé-verkavelingen.

Stijldiversiteit, moderniteit en de beperkingen van het Gentse bouwreglement

In de stadsuitbreidingen krijgen we de rijke stijldiversiteit in de woningbouw te zien – één van de aspecten die het interbellum tot zo'n interessante periode maken. Aanvankelijk

Fig. 3. Woning in een typische *Style Hoge*, Monterreystraat 1, Gent, architect Charles Hoge, 1933. Foto auteur

domineerden de traditionalistische stijlen. Vanaf ca. 1923 kenden zij een tanend succes ten voordele van de art deco. De art deco verloor op haar beurt terrein vanaf de jaren '30, ten voordele van het modernisme. Het modernisme wordt in deze studie breed geïnterpreteerd als een bouwstijl die getuigt van een zoeken naar versobering, verzakelijking. In deze zin kende het modernisme in de jaren '30 een ruime doorbraak. Puristische architectuur, die kan worden omschreven als behorend tot de internationale stijl, is echter schaars. Het Gentse modernisme was een gematigd modernisme, waarin de baksteen een centrale rol bleef spelen.

In de late jaren '30 was een duidelijke heropleving van de traditie merkbaar: een eclectische stijl als de *style Hoge* (fig. 3) en een versoberde traditionalistische baksteenarchitectuur zoals deze van Jean Hebbelynck kenden een stijgend succes bij de beter gegoeden. De *Style Hoge* is vernoemd naar de Gentse architecten Charles en Gérald Hoge, die in Gent, Kortrijk en Knokke gebouwen ontwierpen die door tijdgenoten omschreven werden als "*une architecture rustique moderne, d'inspiration anglo-normande*". En ook in de modernistische architectuur slopen traditionalistische elementen binnen, waardoor sterk hybride gevels tot stand kwamen. Deze terugkeer naar de traditie was vooral merkbaar in de duurdere woningen: ornamentiek kostte immers geld. In het meer goedkope marktsegment brak in de jaren '30 het moderne bouwen definitief door, althans in de gevel. Het facet economie was een

belangrijk argument in het succes van een verzakelijkte bouwstijl, soms tot op het punt van verschraling toe. Een andere tendens in de jaren 1930 was de toenemende invloed van de stroomlijning, in de zogenaamde bootstijl, waarvan de realisaties varieerden tussen de decoratieve aanpak van de art deco en de strakkere vormgeving van het modernisme.

De band tussen interieur en exterieur was doorgaans niet eenduidig. Veel moderniteit ging niet verder dan de gevel. Slechts een aantal modernisten, zoals Gaston Eysselinck (1907-1953), Geo Bontinck (1903-1999), en soms André Claessens (1904-1960), herdachten achter de gevel ook de planindeling, en brachten beide in overeenstemming. Voor het merendeel van de Gentse interbellumwoningen was de gevel echter een 'huid', een modekleed, waarachter de planindeling een gestage evolutie doormaakte naar een steeds groter comfort.

De moderniteit van het bouwen werd zeker niet bevorderd door de stedelijke reglementering – integendeel. Het algemene stedelijke bouwreglement waarop men in Gent tijdens het interbellum moest teugvallen, dateerde uit 1898. De Gentse architecten moesten zich dus behelpen met een verouderd reglement, dat nog geen rekening hield met de technische mogelijkheden en vormgeving van de modernistische architectuur.

Esthetische criteria komen in het algemene bouwreglement niet voor. In regel bekommerde de stedelijke overheid zich enkel om de veiligheid en de hygiëne van de nieuwe constructies.

Woningnood, tuinwijken en sociale huisvesting

Hoewel te Gent zo goed als geen huizen waren vernield in de Eerste Wereldoorlog, had de bouwstop tijdens de oorlogsjaren het reeds bestaande tekort aan woningen nog verscherpt. In de eerste naoorlogse jaren werd de bouw van nieuwe woningen bovendien afgeremd door de schaarste aan materialen en de hoge lonen van de bouwvakkers, die zeer gevraagd waren in de *Verwoeste Gewesten*. Ook de opeenvolgende huishuurwetten, die de huurprijzen van bescheiden woningen kunstmatig laag hielden, betekenden een rem op de particuliere bouw van huurwoningen. Het stadsbestuur richtte aanvankelijk zijn hoop op de in 1904 opgerichte *Gentsche Maatschappij voor Goedkoope Woningen*. Deze bouwmaatschappij, waarin het stadsbestuur een belangrijk aandeel had, kon echter onvoldoende de hoge nood lenigen.

In 1921 werd een *Bijzondere Commissie van den Woningnood* in het leven geroepen, die leidde tot de oprichting van een *Dienst Woningnood* binnen de stedelijke administratie. Vanaf 1923 werden barakken van het Koning Albertfonds aangekocht en op braakliggende gronden in de stedelijke periferie geplaatst. Deze politiek van 'noodwoningen' zou worden verder gezet tot in de jaren 1930. Uiteindelijk ging het stadsbestuur in 1927 over tot het zélf bouwen van woningen, waarbij het systematisch een beroep deed op de architect Paul Detaeye (1894-1973). De Stad Gent was hoogstwaarschijnlijk de enige Belgische stad die zélf een actieve bouwpolitiek voerde.

Het appartementencomplex *Scheldeoord* (1929-1931) was het meest ambitieuze project (454 appartementen), dat echter het begin van het einde van de Gentse bouwpolitiek inluidde (fig. 4). De jaren 1929 en 1930 waren in het interbellum immers de duurste jaren op het vlak van bouwkosten, waardoor het hele project een zware investering betekende. Voor het eerst kon de huishuur dan ook niet meer berekend worden zodanig dat deze de kosten dekte. De stedelijke bouwpolitiek werd omwille van financiële redenen stopgezet.

Fig. 4. Het Scheldeoord, ontworpen door Paul Detaeye voor de Dienst Woningnood van de stad Gent, 1929. Collectie MIAT, Gent. Copyright Collectie MIAT, Gent

Ondertussen ontstonden onder impuls van de *Nationale Maatschappij voor Goedkoope Wooningen en Woonvertrekken* maar liefst 10 sociale bouwmaatschappijen in het Gentse. Hoewel het merendeel van de bouwmaatschappijen was georganiseerd in de vorm van een samenwerkende maatschappij, ging het toch nergens om huurdercoöperatieven. Twee maatschappijen waren sterk ideologisch gebonden, namelijk *De Goede Werkmanswoning* aan de socialistische en *Volkshaard* aan de katholieke zuil.

Het valt op dat de meeste Gentse tuinwijken vrij vroeg in het interbellum tot stand kwamen, tussen 1921 en 1924. Het Engelse model van de *garden-city* werd hierbij ontdaan van al zijn sociale elementen zoals gemeenschappelijk grondbezit en productiecoöperatieven, en daarmee gereduceerd tot gekoppelde woningen, op een charmante manier in het groen geschikt.

Bijzonder interessant is de tuinwijk *Klein Rusland* te Zelzate (1921), waar Louis Van der Swaelmen (1883-1929) en Huib Hoste (1881-1957) de tuinwijkprincipes vermengden met het concept van een industriële lijnstad (*ciudad lineal*, 1894) van de Spanjaard Arturo Soria

y Mata (1844-1920). Het Kanaal Gent-Terneuzen, met de parallelle spoorweg en de band van industrieterreinen, moest de ruggengraat vormen van een lijnstad, die echter niet in de vorm van één centrale, rechte boulevard werd opgevat, maar wel volgens een gevarieerd stratenplan, met divers georiënteerde bouwblokken, met privé-tuintjes, gezamenlijke binnentuinen en meerdere pleinen. De lijnstad *Klein Rusland* bleef echter in een embryonaal stadium steken.

Vanaf 1928 zagen de maatschappijen zich door financiële omstandigheden gedwongen over te schakelen op verdichtingsbouw en meergezinswoningen.

De meest gehanteerde vorm van aanleg was het bouwen van woningen in een aaneengesloten bouwblok dat van grootte ging van één straatwand tot meerdere straten. De esthetiek van de aanleg was hier niet prioritair, wel het maximale rendement van de bouwgrond.

Een minderheid van de sociale woningbouwprojecten werd gerealiseerd als middelhoogbouw met meergezinswoningen, en dit vooral in de jaren '30. Een belangrijke factor was de rentabiliteit van de grond en van de constructie, die in deze crisisjaren opwoog tegen de 'morele' nadelen van de meergezinswoningen. De meeste appartementen konden nog niet beschikken over het moderne comfort dat door de C.I.A.M. aan het *Existenz-minimum* werd gekoppeld. Ook van een vrije inplanting in het groen was in de Gentse projecten geen sprake. Gemeenschappelijke voorzieningen waren onbestaand of minimaal.

Vermeldenswaard op het vlak van de sociale woningbouw is de aanleg in 1930 van het *Rustoord Désiré Cnudde* naar ontwerp van Paul Detaeye in opdracht van de *Stedelijke Dienst Woningnood*. Deze woonwijk was specifiek afgestemd op bejaarde koppels – een nieuw concept in Gent en mogelijk ook daarbuiten.

Het socialistische project voor een 'rood Gent'

Zoals reeds gezegd, werd vanuit diverse (politieke) strekkingen een eigen visie ontwikkeld op het stedelijke weefsel. Vooral de socialisten ontwikkelden een ambitieus project in het interbellum om van Gent een 'rode' stad te maken, naar het voorbeeld van '*Rood Wenen*'. De aanzet hiertoe was reeds gegeven in 19de eeuw, met de bouw van meerdere volkshuizen, coöperatieve winkels en – als sluitstuk - in 1913 het *Feestpaleis Vooruit*. Na de Eerste Wereldoorlog werd dit bouwprogramma nog intensiever doorgezet.

Vanuit hun positie in het Gentse gemeentebestuur, werd door de socialistische schepenen een actieve 'sociale' bouwpolitiek gevoerd. Het netwerk van de stadsscholen werd uitgebreid en ingeschakeld in een programma van volksgezondheid door de toevoeging van geneeskundige kabinetten en openbare douches. Zieke en ondervoede kinderen werden door de schoolgeneesheer opgespoord en voor een aantal maanden in de nieuw opgerichte *Stedelijke Openluchtschool* (1924) ondergebracht om daar door lichaamsbeweging, gezonde voeding en aangepaste lessen weer op krachten te komen (fig. 5). Als eerste in België richtte de Stad Gent een eigen *Dienst Woningnood* op, die in het interbellum 750 logementen zou bouwen (cf. supra).

Maar de Gentse socialisten realiseerden hun 'rode droom' ook door middel van de bouwpolitiek van de socialistische coöperatieve *Vooruit* binnen de stad. Eén van de vroegste naoorlogse gebouwen voor de socialistische coöperatieve *Vooruit* was een nieuw gebouw voor de *Bank van de Arbeid* in 1920, naar ontwerp van Oscar Van de Voorde (1871-1938).

Fig. 5. Tekenles in de Stedelijke Openluchtschool Jules D'Asseler, Oudenaardsesteenweg, Gent, vanaf 1921. Archief van het Onderwijs – Stad Gent. © Archief van het Onderwijs – Stad Gent

In 1923 werd een socialistische woningbouwmaatschappij opgericht, *De Goede Werkmanswoning*. In vergelijking met de andere maatschappijen in het Gentse kon de socialistische slechts een vrij bescheiden bouwprogramma realiseren van 104 eengezinswoningen en 89 wooneenheden in appartementen. Reeds in de vroege jaren 1930 werd de bouwactiviteit stopgezet door financiële problemen, die voornamelijk werden veroorzaakt door de coulante behandeling van wanbetalers onder de huurders. In 1926 werd het goed uitgeruste ziekenhuis *Volkskliniek Bond Moyson* gebouwd (fig. 6). Het grondplan was door architect Fernand Brunfaut (1886-1972) speciaal geconcipieerd om het ziekenhuis met een maximale efficiëntie te laten functioneren. Het interbellumpatrimonium van de socialistische coöperatieve omvatte ook meerdere socialistische fabrieken, en twee drukkerijen – één voor het *Dagblad Vooruit*, en één voor ander socialistisch drukwerk. Het socialistische aspect van deze 'rode fabrieken' situeerde zich voornamelijk in de beheersstructuur en de organisatie van de bedrijven. Op architecturaal vlak was er een verhoogde aandacht voor de arbeidsomstandigheden, maar sterk afwijkend van de doorsnee vormgeving waren de 'rode fabrieken' niet. Samen met de bovenvermelde drukkerijen verraadt de bouw in 1930 van een nieuw gebouw voor de *Volkshoogeschool*, gesticht in 1925, de socialistische bekommernis om naast de materiële omstandigheden ook het intellectuele peil van de arbeiders te verbeteren en aan 'volksopvoeding' te doen.

Fig. 6. Volkskliniek Bond Moyson (afgebroken), Sint-Margrietstraat, Gent, architect Fernand Brunfaut, 1926; "salle de dépistage" met rechts de onderzoeksboxen. Uit *L'Emulation*, 1929, nr. 11, p. 95.

Katholieke bakens in het stadsweefsel: de nieuwe kerken

Tegen deze 'rode bedreiging' kwamen de katholieken in het verweer. Er werd naar gestreefd om in elke betekenisvolle stadsuitbreiding aanwezig te zijn door de bouw van een kerk en zonodig de bouw van een school. Niet alleen in burgerlijke wijken, maar zeer duidelijk in arbeiderswijken probeerde de Kerk haar grip op de bevolking te verstevigen. In de buurt van elke grote tuinwijk werd in Gent een kerk of hulpkerk opgericht, vaak tot groot ongenoegen van de dikwijls socialistisch geïnspireerde opdrachtgevers van de huisvesting.

De zoektocht door de Kerk naar een toenadering tot het volk gebeurde niet enkel op het vlak van de inplanting van haar cultusgebouwen. Ook de vormgeving van het kerkgebouw zélf onderging – onder invloed van de Liturgische Beweging - wijzigingen die erop waren gericht de gelovigen actiever te laten deelnemen aan de liturgie.

Het kerkgebouw moest sober en constructief eerlijk zijn, eigentijds en tegelijk tijdloos, en moest vooral bijdragen tot een maximale deelname van de gelovigen aan de liturgie. De rol van de individuele devotie werd teruggedrongen ten voordele van de viering in gemeenschap. Architecturaal werd dit vertolkt in een verminderd belang van de zijkapellen en de verbreding van de middenbeuk. De zijbeuken werden hierbij herleid tot circulatiezones. Het koor werd ondieper, waardoor de afstand tussen de priester en de gelovigen ook fysiek verkleinde. De herbronning van de liturgie en van de sacramenten leidde tot een herwaardering van de doopkapel.

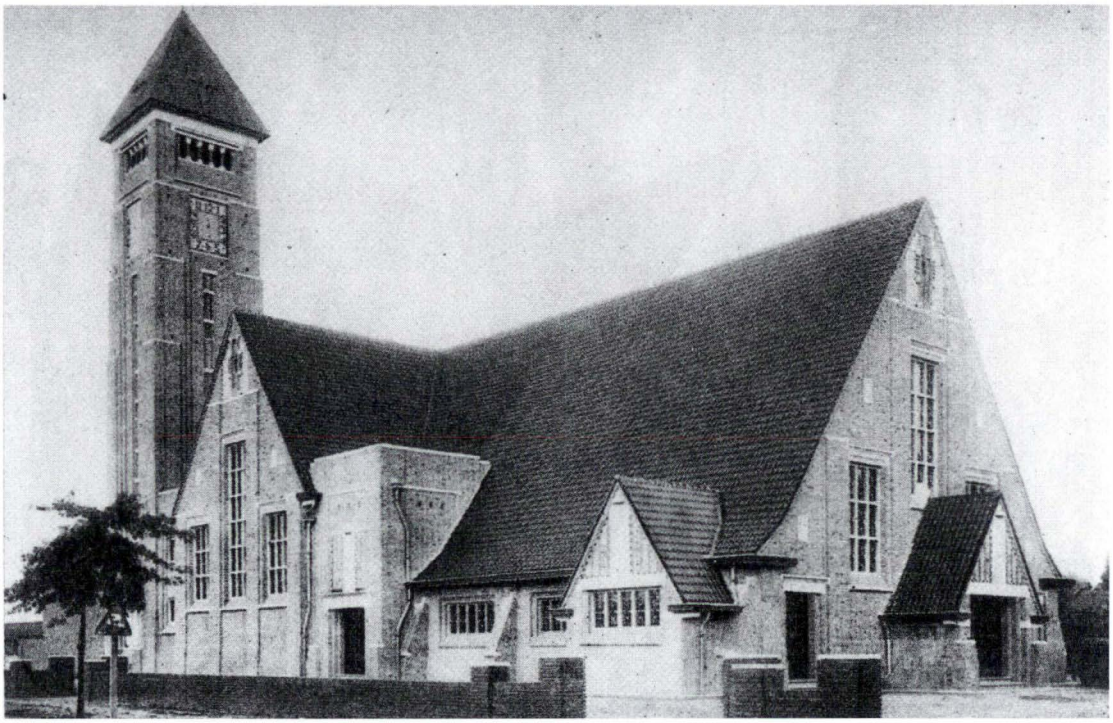

Fig. 7. De parochiekerk Onze-Lieve-Vrouw van de Oude Bareel in Sint-Amandsberg had een eigentijdse, landelijke vormgeving. ValentinVaerwyck, 1930. Uit *Bâtir* 1937, nr. 50, p. 1022.

De architecturale vormgeving van de Gentse kerken is zeer divers. Slechts drie van de zes nieuwe kerken getuigen van een eigentijdse vormgeving: de *Sint-Barbarakerk* te Ertvelde-Rieme (1934, Henry Vaerwyck-Suys (1880-1962)), de hulpkerk *Onze-Lieve-Vrouw van Altijddurende Bijstand* te Mariakerke (1935, Lucien Maes (1909-?)) en de aanpassing van de kerk *Sint-Pieters-Buiten* (1936, Valentin Vaerwyck (1882-1959)). Hun uitzicht kan als versoberd traditioneel worden omschreven. Nergens zijn letterlijke verwijzingen of kopieën van historische stijlelementen te zien, en toch stralen deze kerken een zekere vertrouwdheid uit. Zo zorgen onder meer de bruine baksteen en de zadeldaken met rode pannen voor een band met de traditie. De drie bovenvermelde kerken vertonen alle verwantschap met de kerk *Onze-Lieve-Vrouw van de Oude Bareel* te Sint-Amandsberg, ontworpen door Valentin Vaerwyck in 1930 (fig. 7). Valentin Vaerwyck slaagde erin om een synthese te maken van de regionale, traditionele architectuur, de eigentijdse vormentaal én de eisen van de vernieuwde liturgie. Deze kerken in versoberd traditionalistische baksteenarchitectuur lagen bovendien in de lijn van de kerkbouw die aan het Gentse Sint-Lucasinstituut werd gepromoot, en die sterk was geïnspireerd op de kerkelijke architectuur in Nederland.

Vermeldenswaard op het vlak van religieuze architectuur is verder de kapel van het *Sint-Jozefgesticht*, in 1928 ontworpen door Alphonse Van de Vijver (1876-1952) (fig. 8). Deze

Fig. 8. Het Sint-Jozefgesticht, Evariste De Deynestraat, Zwijnaarde, in 1928 ontworpen door Alphonse Van de Vijver. Bemerk centraal boven de toegang de uitbouw van de kapel, geïnspireerd op de Basiliek van Koekelberg. Archief Provincialaat Broeders van Liefde.
© Archief Provincialaat Broeders van Liefde

kapel is geen vrijstaande constructie, maar is verwerkt in de toegangsvleugel van het schoolgebouw. Voor de buitengevel met de absis van de kapel heeft Van de Vijver zich duidelijk laten beïnvloeden door de plannen voor de *Basiliek van Koekelberg*. Dat een architect zich inspireert op een onuitgevoerd ontwerp kan op het eerste zicht onwaarschijnlijk lijken, maar is eigenlijk niet zo verwonderlijk, gezien de massale verkoop sinds 1922 van postkaarten met de afbeelding van de basiliek om de bouw ervan te financieren.

De bouwpolitiek van de Gentse Universiteit

Naast het stadsbestuur, de socialistische beweging en de Kerk, was ook de Gentse Universiteit in het interbellum een belangrijke opdrachtgever die een stempel drukte op het Gentse stadsbeeld.

De Universiteit, gesticht in 1817, kende een gestadige stijging van het aantal studenten en professoren. Tegelijk noodzaakte de evolutie van wetenschap en techniek, alsook het stijgende belang dat aan praktijkoefening werd gehecht, een sterke uitbreiding van de infrastructuur. Ook de vervlaamsing van het hoger onderwijs speelde een rol bij de uitbreiding van het gebouwenpatrimonium. Een bijkomende stimulans werd gegeven door een wijziging in financiering van de bouwcampagnes: vanaf 1928 werden de lasten niet meer gedragen door de stedelijke maar wel door de nationale overheid.

Op de Scheldeflank aan de Sint-Pietersnieuwstraat werd op een voormalige industriële site vanaf 1934 de campus van het *Technicum* uitgebouwd (Jean Norbert Cloquet). Aan de Coupure verrees de nieuwe *Veeartsenijschool* (August Desmet). Het pronkstuk was de nieuwe universiteitsbibliotheek (1936-1940), door Henry van de Velde (1863-1957) vorm gegeven als een '*Boekentoren*': de vierde Gentse toren, die als symbool van menselijke kennis de concurrentie aanging met de historische drietorenrij in de stadskuip. Tegelijk werd door de specifieke inplanting van de bibliotheek en de bijhorende gebouwen van het *Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde* (HIKO) ook nog een beruchte arbeiderswijk weg gesaneerd. Ten zuiden van de stad, in een nog landelijke omgeving, verrezen vanaf 1937 de gebouwen voor het *Academisch Ziekenhuis*, dat een eind moest stellen aan de decennialange discussies tussen universiteitsprofessoren-geneesheren en stadsgeneesheren, die tot dan beiden op hetzelfde, verouderde stadsziekenhuis van de Bijloke waren aangewezen (fig. 9).

Opvallend is dat de universiteit resoluut koos voor moderniteit: geen enkel van haar gebouwen is in neostijl opgetrokken. De gebouwen werden ontworpen door de professoren ingenieurs-architecten van de universiteit zelf: Jean Norbert Cloquet (1885-1961), Gustave Magnel (1889-1955), August Desmet (1887-1967) en Armand Cerulus (1895-1991). In twee dossiers werden zij bijgestaan door Henry van de Velde, die van 1925 tot 1936 lesgever was aan het *Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde* van de Universiteit. Voor het *Academisch Ziekenhuis* maakte Henry van de Velde deel uit van een college van 5 architecten, CAVAZ (Commissie van Architecten voor het Academisch Ziekenhuis), een voor die tijd nog vrij ongewone situatie. Mogelijk mede daardoor wordt in overzichtswerken over het oeuvre van de architect dit dossier niet vermeld, alhoewel zijn inbreng wel degelijk mee de vorm van het gebouw bepaalde.

De industriële architectuur

De 19de eeuw was de eeuw waarin Gent evolueerde tot het 'Manchester van het vasteland'. De industrie bepaalde sterk het stedelijke landschap omdat de 19de-eeuwse fabrieken nog vrij dicht bij of zelfs in het bestaande stadsweefsel tot stand kwamen. Na de afschaffing van de tolrechten in 1860 trok de industrie langzaam weg uit de stad. Zij verschoof naar de specifiek voor haar ingerichte terreinen aan de haven. De Gentse haven en haveninfrastructuur waren tijdens het interbellum in volle uitbreiding. Drie elektrische centrales voorzagen de bedrijven van elektrische energie, die gaandeweg de aandrijving door stoom ging vervan-

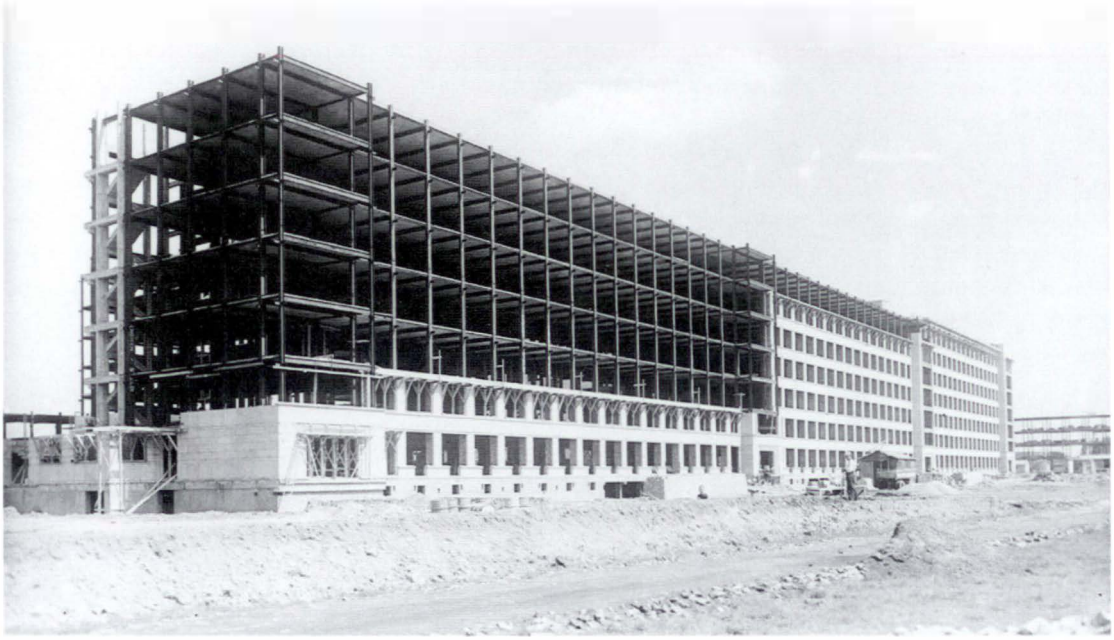

Fig. 9. Het Academisch Ziekenhuis, De Pintelaan, CAVAZ, vanaf 1937. Opbouw van het metalen skelet en de uitkragend gedragen buitenmuren. Archief Universiteit Gent. © Archief Universiteit Gent

gen: de *Centrales Electriques des Flandres et du Brabant* aan de Langerbruggekaai langs het Kanaal Gent-Terneuzen (operationeel in 1914), de centrale van *Force, Eclairage et Docks de Gand* aan de Farmanstraat (operationeel in 1921) en de Elektriciteitscentrale van de Stad Gent aan de Bomastraat (operationeel 1907), kort daarop vervangen door de centrale tussen het Dok Zuid en de Ham (operationeel ca. 1926).

Opvallend is hoe de industriële sites steeds uitgebreider werden. De nieuwe complexen werden in het interbellum eerder horizontaal dan verticaal uitgebouwd, waarbij de vorm en de aaneenschakeling van de diverse entiteiten werd bepaald door de logica en de diverse fasen van het productieproces. Het monoliet fabrieksgebouw verdween gaandeweg en werd vervangen door een aaneenschakeling van aparte gebouwen. Deze waren een weerspiegeling van de Fordiaanse analyse en facettering van de arbeid die erin werd verricht, en voegden zich naar de opeenvolging van machines en bewerkingen die het product onderging. Het kernelement van de architectuur werd de hal, variërend in hoogte, lengte en breedte, maar slechts één bouwlaag hoog. Deze hallen werden naar behoefte aaneengeschakeld.

Allereerst heeft de beschikbaarheid van nieuwe, uitgebreide fabrieksterreinen deze voorkeur voor horizontale uitbouw in de hand gewerkt. Daarnaast zorgde de introductie van elektriciteit als krachtbron ervoor dat de positie van de machines vrijer kon worden bepaald. Bij stoomaandrijving waren de opstellingsmogelijkheden van de machines immers sterk gedetermineerd door de technische mogelijkheid om de aandrijving door middel van riem- en kabeltransmissies vanuit het machinehuis over te brengen. Deze beperking van praktische aard valt weg bij het aanwenden van elektrische energie.

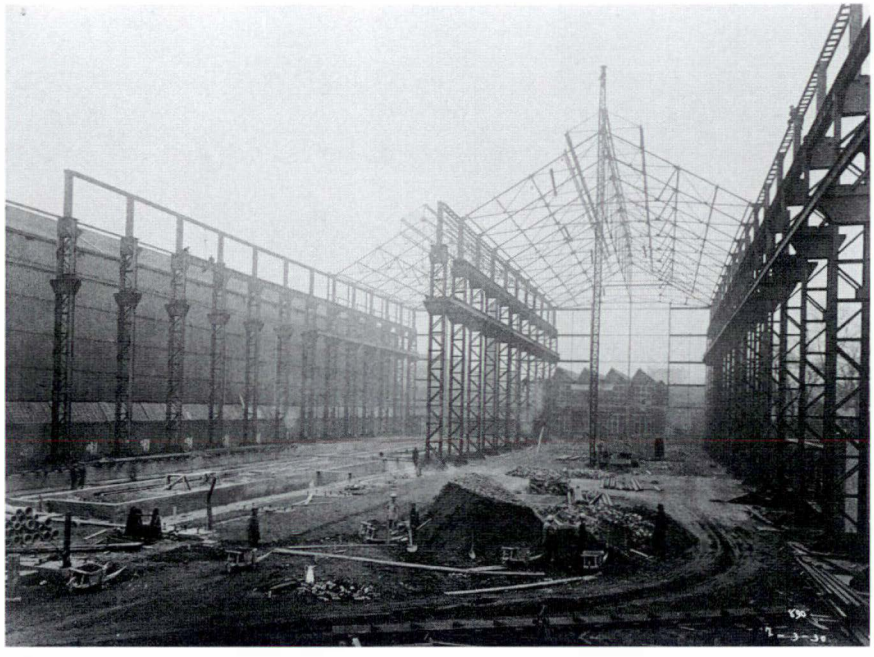

Fig. 10. De constructietechniek van het metalen stijl- en regelwerk, met een opvulling in baksteen. Ateliers Carels, Dok, Gent, constructie van de hallen, ca. 1920. Collectie MIAT, Gent.
© Collectie MIAT, Gent

Ook vroegen nieuwe productieprocessen om een andere opstelling van de bedrijfsgebouwen. Vooral bij de chemische en petrochemische bedrijven werden uitgebreide industriecomplexen gebouwd.

Globaal zijn, naast het doorleven van de verdiepingenbouw bij de katoen- en vlasspinnerijen (het zogenaamde Manchester-type) twee tegenovergestelde tendensen zichtbaar. Enerzijds is er de hal als omhulsel: zeer stereotiep en nietszeggend over wat er zich binnenin afspeelt. Deze hallen boden het belangrijke voordeel van de polyvalentie. De industriegebouwen werden immers meer en meer volgens een korte-termijn-planning gebouwd, omdat de productieprocessen danig snel konden veranderen.

Men streefde bewust naar flexibiliteit in de gebouwen: geen massieve industriële burchten die de eeuwen moesten doorstaan, maar wel goedkope, snel te bouwen structuren die binnenin een ruimtelijke polyvalentie boden, en die gemakkelijk konden worden uitgebreid of afgebroken. De constructietechniek van het metalen stijl- en regelwerk, met een opvulling in baksteen leende zich hiertoe zeer goed en was dan ook bijzonder populair (fig. 10). Ook de dakbedekking met golfplaat (*Eternit ondulé*) had een goedkoop en tijdelijk karakter.

Anderzijds vielen in bepaalde constructies de machine en de architectuur steeds meer samen waardoor juist zeer duidelijk werd waartoe een bepaalde architecturale productieeenheid diende. Het gebouw maakte constructief deel uit van de machine of het productieproces, zoals bij de condensatie-installatie van de *Société Générale Belge de Produits Chimiques*

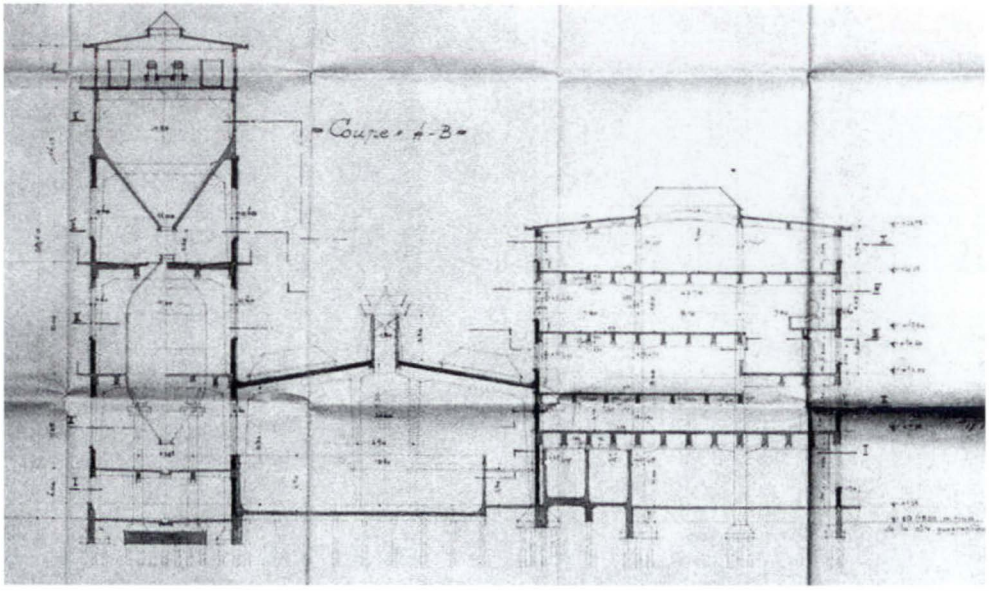

Fig. 11. Cellulosefabriek Papeteries de Belgique, Eiland van Langerbrugge, Frans Schluter, vanaf 1929: onuitgevoerd ontwerp. Stadsarchief Gent, Modern Archief, Reeks G12 – bouwaanvragen – 1929.E.10.
© Stadsarchief Gent

(1921), of in de - door de crisis onuitgevoerd gebleven - plannen van de cellulosefabriek bij de *Papeteries de Belgique* (fig. 11).

De ontwikkeling van de betonconstructie

Nauw samenhangend met de industriële architectuur is de ontwikkeling van de betonconstructie. Gent was reeds voor de Eerste Wereldoorlog één van de pioniersteden wat de toepassing van het gewapend beton betrof. De aanwezigheid in Gent van een cementindustrie aan het einde van de 19de eeuw was de ideale bodem voor de vrij vroege ontwikkeling van de betonbouw in de stad. De ook nog in het interbellum gehanteerde benaming *ciment armé* wijst trouwens op de nauwe band tussen deze twee takken van het bouwbedrijf.

Toch was het beton als bouwmateriaal in het interbellum nog relatief nieuw. De wetenschap van de betonberekeningen stond nog in haar kinderschoenen en werd door de Gentenaar Gustave Magnel (1889-1955), één van de grote pioniers op het vlak van de betonbouw, mee tot ontwikkeling gebracht.

Magnel introduceerde als werkleider in de ingenieursopleiding van de Gentse Universiteit op eigen initiatief de cursus *Pratique du calcul de béton armé*, in het academiejaar 1923/24. Het is niet zo dat de techniek van het gewapend beton hiermee zijn intrede deed in de ingenieursopleiding. Wél werd de betonberekening gezien de steeds stijgende graad van specialisatie en door toedoen van Magnel een apart vak. Pas vanaf 1927/28 was deze cursus ook verplicht. Aan de Academie was het ingenieur Jules Tytgat (1889-?) die in het academiejaar 1916/17 een eerste zondagscursus *versterkt beton* gaf, echter enkel toegankelijk

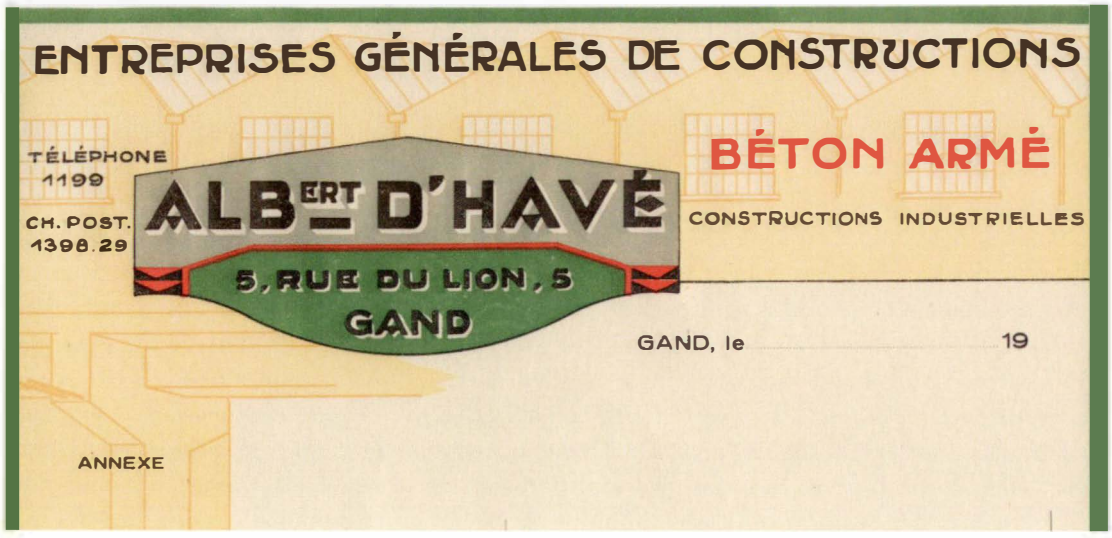

Fig. 12. Briefhoofd aannemersfirma Albert D'Havé, gespecialiseerd in gewapend beton. Collectie auteur. Foto auteur

voor afgestudeerde leerlingen. Vanaf 1926 (maar mogelijk vroeger) behoorde deze cursus tot het theoretische lessenpakket in het 6de en 7de jaar van de studies bouwkunde. Jules Tytgat doceerde deze cursus ook al vóór 1916 ook aan de Nicaiseschool, de stedelijke beroepsschool voor het bouwvak. Aan de Sint-Lucasschool staat op het programma van 1923 reeds het vak *gewapend beton* vermeld, gedoceerd door Joseph Flachet (1887-1949), hoogleraar aan de Gentse ingenieursopleiding.

De toepassing van gewapend beton werd in het interbellum vrij algemeen voor grotere bouwopdrachten. Eén van de vroegste Gentse gebouwen met een betonskelet was het Stedelijk Entrepot aan de haven, in 1921 gebouwd naar ontwerp van stadsbouwmeester Jules Van Volden (1865-?). Vooral in de brouwerijarchitectuur leek men snel gewonnen voor betonbouw met meerdere bouwlagen. Vanaf 1929 is aannemer en 'betonspecialist' Albert D'Havé als vaste ontwerper werkzaam op de site van de *Brasserie Excelsior*, waar hij diverse uitbreidingen in gewapend beton realiseerde (fig. 12). Vermoedelijk hebben het cascadeproces van de bierproductie, dat gebouwen met meerdere bouwlagen vraagt, en de nood aan hoge silo's bijgedragen tot de populariteit van het gewapend beton in deze industrietak. Progressief werd ook de typische vormelijke rijkheid van het beton ontdekt en beter benut. Het betonnen schaaldak werd te Gent geïntroduceerd door een Brussels architect, Marcel Chabot, die in 1925 schaaldaken met een maximum overspanning van 15,5 meter toepaste in de gebouwen voor de *Société Industrielle de la Cellulose* (SIDAC). In 1929 ontwierp de Duitse ingenieur Frans Schluter een gebouwencomplex voor de *Papeteries de Belgique*, waarin de souplesse waarmee het beton kan worden vormgegeven, maximaal werd uitgespeeld. Ook de toepassing van schuin oplopende betonnen portaalspanten in het gebouw van de *continue* van deze fabriek is uniek in de Gentse interbellumarchitectuur.

De werf van de *Société Belge d'Electrochimie* (*SADACI-SADACEM*, architect Sta Jasinski (1901-1978)) in 1928/29 vormde onder toezicht van het laboratorium van professor Gustave Magnel een proefneming in het beton gieten bij temperaturen onder het vriespunt, tot -15°C.

In de industriële architectuur werd het beton doorgaans zichtbaar gelaten. Dit was niet zo bij de andere grote bouwopdrachten: het beton werd nog steeds, als 'onedel' materiaal, bekleed met een bakstenen omhulsel, een parement in kunststeen of een bepleistering.

In het licht van deze algemeen verspreide camouflage van het materiaal, is de vooruitstrevendheid van Henry van de Velde's ontwerp voor de Universiteitsbibliotheek en het *Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde* (1936-1940) des te frappanter. Hier werd het beton getoond als een zelfstandig materiaal met eigen kwaliteiten. De betonnen *Boekentoren* confronteerde het hele stadslandschap met het nieuwe materiaal.

In de sociale woningbouw heeft *Klein Rusland* (1921) te Zelzate een pioniersrol gespeeld op het vlak van betonconstructie. Huib Hoste startte aanvankelijk met woningen in baksteen, maar toen dit materiaal niet meer beschikbaar was, schakelde hij over op betonbouw. Hij hanteerde het *Non-Plus*-systeem waarmee de woning als monoliet volume werd gegoten, met uitsparingen voor ramen en deuren. De gebruikte constructietechniek beïnvloedde duidelijk de vormgeving van de gebouwen, die van versoberd traditioneel bij de bakstenen huizen evolueerde naar kubistisch bij de betonnen woningen.

Toch was het beton niet het enige zaligmakende constructieprocédé voor vernieuwende architectuur. Zo opteerde Gustave Magnel, dé betonspecialist bij uitstek, voor een stalen skelet bij de gebouwen van het *Technicum* (1934-45) en van het *Academisch Ziekenhuis* (vanaf 1937). Een staalskelet geeft bij grote hoogte relatief slanke pijlers, waardoor de constructie dus optisch 'lichter' kan worden gehouden. Bovendien bood het staalskelet betere garanties voor een correcte uitvoering. Niet alle aannemers waren in het interbellum vertrouwd met betonbouw en doordrongen van de noodzaak van een nauwkeurige uitvoering. Volgens Cloquet zag Magnel de voor het *Technicum* vereiste werfcontrole niet als haalbaar in het geval er met een betonskelet zou worden gewerkt.

Conclusie: Gent tussen traditie en vernieuwing

Het stedelijke weefsel van een stad als Gent in het interbellum laat zich lezen als een boeiende textuur waar het contrast tussen traditie en vernieuwing als een rode draad doorheen loopt. Commissies, stadsdiensten, politieke partijen, diverse maatschappelijke groepen, bedrijven en instellingen, maar ook de vele individuele bewoners zochten naar het vormgeven van de stad naar hun wensen en idealen. Nieuwe materialen en technieken, 'moderne' theorieën over bouwen, werken en wonen werden getoetst op hun bruikbaarheid en haalbaarheid binnen de Gentse context.

In mijn studie van de Gentse interbellumarchitectuur heb ik er bewust voor gekozen om zowel de 'grote' Architectuur als het gewone bouwen in het onderzoek op te nemen, zowel de kwaliteit als de kwantiteit. Het stedelijke weefsel werd hierbij niet enkel getaxeerd op zijn architecturale waarde, maar ook op zijn cultuurhistorische waarde, als spiegel van zijn tijd, van een bepaalde culturele, economische, sociale en politieke constellatie.

In het Gentse verhaal duiken hierdoor een aantal facetten op die in de bestaande literatuur over die periode in Vlaanderen tot nog toe onderbelicht bleven: de omgang met het historische stadsweefsel, de zeer diverse initiatieven op het vlak van de sociale huisvesting, de socialistische strategie tot toe-eigening van het stedelijke weefsel, de evolutie van de doorsnee kerkelijke architectuur, de rijke diversiteit in de industriële architectuur, de rol van het beton, of de nieuwe tendensen in het comfort en de planindeling in de doorsnee woningen, enz. Ook markant is het grote aandeel van de traditionele architectuur, en de heropleving van de traditie eind de jaren 1930.

In hoeverre de onderzoeksresultaten van deze studie specifiek zijn voor Vlaanderen, is moeilijk af te toetsen. In de beschikbare literatuur over de architectuur en stedenbouw van de interbellumperiode, valt de focus voornamelijk op Vlaanderen en Brussel. De realisaties in Wallonië blijven onderbelicht.

In hoeverre werd de Nederlandse architectuur van Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), de Amsterdamse School, de Stijl, Alexander Jacobus Kropholler (1882-1973) en Willem Marinus Dudok (1884-1974) in de Waalse interbellumarchitectuur verwerkt? De typische zakelijke baksteenarchitectuur die hieruit resulteerde, is in Vlaanderen prominent aanwezig, maar is slechts spaarzaam te vinden in publicaties over Brussel en Wallonië.

Is de architectuur in Wallonië in de jaren '20 sterker dan in Vlaanderen gericht op de Franse art deco? Hebben we hier te maken met andere culturele invloeden, gebaseerd op taalverwantschap, of gaat het hier louter om een probleem van vertekening door het overbelichten van de modernistische architectuur in de bestaande studies – een probleem dat voor kort ook in het Vlaamse onderzoekslandschap aanwezig was?

Een beknopte studie van het fenomeen van het regionalisme in België - aanwezig in zowel de Vlaamse, als de Waalse architectuur, maar in de architectuurhistoriografie van beide landsdelen tot recent niet belicht - doet vermoeden dat er nog veel ruimte voor onderzoek is...

Bibliografie

De inhoud van de lezing is gebaseerd op mijn proefschrift "*Bouwen te Gent in het Interbellum (1919-1939)*", verdedigd aan de Universiteit Gent op 22 april 2002. Graag wil ik mijn promotor, prof. Dr. Linda Van Santvoort, en copromotor, prof. Dr. Luc François, danken voor hun inbreng en kritische commentaren.

Meganck, L., m.m.v. A. Demey en N. Poulain, *Het Miljoenenkwartier. Een Gentse woonwijk uit het interbellum*, Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1995.

Meganck, L., Le Miljoenenkwartier à Gand: un quartier de l'entre-deux-guerres, in: *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 1997, nr. 113, pp. 28-38.

Meganck, L., Doet u aan familieleven? Planindeling en comfort in de Gentse interbellumwoning, in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, 33, 2004, pp. 149-177.

Meganck, L., 2006, *It's all in the mind... The Belgian Socialist City in the interwar period*, in: Nilsson, L. (ed.) *Urban Europe in comparative perspective: papers presented at the eighth International conference on Urban History*, Stockholm, (Published on CD-rom; full text available on: http://hdl.handle.net/1854/6078), 2006.

MEGANCK, L., VAN SANTVOORT, L., 2010, "Such a magnificent farmstead in my opinion asks for a muddy pool". Rural buildings and the search for a 'regional' architecture in Belgium, in: BALLANTYNE, A. *(ed.), Rural and Urban: Architecture between two cultures, Abingdon/Oxfordshire, Routledge*, pp.110-133, 2010.

MEGANCK, L., 2011, Domi or Dom-ino? The role of the Genius Loci in Postwar Reconstruction and Interwar Urbanism, in: BULLOCK, N., VERPOEST; L., *Living with History 1914-1964. Rebuilding Europe after the first and second World Wars and the Role of Heritage Preservation*, Leuven University Press (KADOC-Artes-reeks, volume 12) 2011.

MEGANCK, L., 2011, Patriotism, genius loci, authentic buildings and imitation farmsteads – regionalism in interwar Belgium, in: MEGANCK, L., DE MAEYER, J., VAN SANTVOORT, L. (eds.), *Regionalism and Modernity. Architecture in Western Europe, 1914-1940*, Leuven University Press (KADOC-Artes-reeks, in druk), 2011.

MEGANCK, L., Little "Red Vienna"? The creation of a "Red Ghent" (Belgium) in the interwar period, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 64, 2006/2007 (in druk 2011).

RÉSUMÉ

Dans ma thèse de doctorat sur l'architecture gantoise de l'Entre-deux-guerres, nous avons étudié aussi bien la "grande architecture" que la construction ordinaire, d'un point de vue qualitatif et quantitatif. Le tissu urbain fut taxé non seulement pour sa valeur architecturale mais aussi pour sa valeur historique et culturelle, comme miroir de son temps, d'une vaste constellation culturelle, économique, sociale et politique. La présence et l'évolution de styles architecturaux et de types de construction très divers ont permis d'en dresser la carte.

Nous avons aussi tenté d'en identifier les influences d'exemples en Belgique et à l'étranger, de clients et d'écoles d'architecture.

L'étude de l'architecture à Gand apporte une meilleure compréhension de l'évolution architecturale et urbanistique dans cette ville ainsi qu'en Flandres en général.

La bibliographie disponible sur l'architecture et le dessin urbain de la période d'Entre-deux-guerres se concentre le plus souvent sur les Flandres et Bruxelles. La situation en Wallonie reste obscure. Ceci rend difficile l'analyse de la spécificité du paysage architectural flamand. Jusqu'où l'architecture néerlandaise de H.P. Berlage, l'Ecole d'Amsterdam, de Stijl, A.J. Kropholler et W.M. Dudok ont-ils marqué l'architecture wallonne de l'Entre-deux-guerres? La typique architecture fonctionnelle en briques qui en résulta, est fortement présente en Flandres. Mais elle apparaît plus rarement dans les publications sur Bruxelles et sur la Wallonie. L'architecture en Wallonie dans les années '20 est-elle plus fortement orientée qu'en Flandres vers l'Art déco français? Avons-nous ici affaire à d'autres influences culturelles, basées sur l'affinité linguistique, ou s'agit-il ici purement d'un problème de déformation dû à une surexposition de l'architecture moderniste dans les études existantes – un problème qui jusqu'il y a peu était aussi présent dans le paysage de la recherche en Flandres?

L'étude récente du 'régionalisme' en Belgique démontre que ce concept architectural est bien présent dans les deux parties de notre pays, mais qu'il est jusqu'à présent sous-étudié dans l'historiographie de l'architecture tant en Flandres qu'en Wallonie. Il existe donc encore de nombreuses opportunités de recherches plus approfondies...

Summary

In my doctoral thesis on the Ghent interwar architecture both progressive architecture and more conventional buildings were studied. Quality as well as quantity was taken into consideration. Not only the architectural value of the urban fabric was appraised, but also its cultural and historic importance. The architectural realizations were also judged as a mirror of the specific cultural, economic, social and political constellation of their time. The study takes a closer look at housing, school buildings, hospitals, and ecclesiastical, industrial and commercial architecture, offering an examination of the way new technical, formal and theoretical concepts were incorporated and linked to clients' needs and ambitions.

The literature on architecture and urban design during the interwar period focuses mainly on Flanders and Brussels. The situation in Wallonia however remains obscure. This makes it difficult to analyze the specificity of the Flemish architectural landscape. To what extent was the Dutch architecture of H.P. Berlage, the School of Amsterdam, the Stijl, A.J. Kropholler and W.M. Dudok received in the Walloon architecture during the interwar period? The resulting typical functional brick architecture was prominent in Flanders, but is scarcely found in publications on Brussels and Wallonia. Is the architecture in Wallonia during the '20s more influenced by the French Art Deco than in Flanders? Are we dealing with different cultural influences based on linguistic backgrounds, or is it merely a problem of bias by the overexposure of modernist architecture in the existing studies - a problem that recently also existed in Flemish research?

The recent study on 'regionalism' demonstrates that regionalism as a general concept and as an architectural tendency in the interware years was just as much to be found in the Walloon as in the Flemish part of the country. Yet up till now, in historiography, it tended to be 'forgotten'. So there are still a lot of opportunities for future research...

L'ENCADREMENT DES PEINTURES DANS LES PAYS-BAS DU SUD AU XVII[e] SIÈCLE: L'APPORT DES DOCUMENTS D'ARCHIVES

Elisabeth Bruyns*

Présentation du sujet

Mes recherches ont pour objet l'encadrement des peintures dans les anciens Pays-Bas du sud au XVII[e] siècle. Une première partie de ces recherches consiste en l'examen des documents d'archives, publiés et non publiés. L'élaboration d'un catalogue d'encadrements anciens en constituera la seconde partie. Dans un troisième volet, je m'intéresserai aux représentations de tableaux dans les tableaux, dans les Cabinets d'amateurs par exemple. Au cours de cette communication, je présenterai les renseignements que j'ai pu découvrir dans les documents d'archives non publiés conservés aux archives de la Ville d'Anvers, aux archives de l'Etat à Anderlecht, mais aussi dans les dépôts d'archives de Gand, Bruges, Louvain et Malines. Dans ces différents dépôts d'archives, mon intérêt s'est surtout porté sur les fonds des gildes et métiers et sur les dossiers de procès entre les métiers qui travaillaient le bois.

Anvers

A Anvers, différents métiers sont intervenus dans la fabrication des cadres de peintures. Tout d'abord les menuisiers, qui formaient un métier séparé de la gilde Saint-Luc. Au début du XVII[e] siècle, apparaît aussi un métier de fabricants de cadres (*lystmaeckers*), appartenant à la gilde Saint-Luc. La distinction entre ces fabricants de cadres et les fabricants de panneaux (*panneelmaeckers*) ou les fabricants de tableaux (*tafereelmaeckers*) est souvent difficile à déterminer. L'appellation de la profession d'un même artisan peut d'ailleurs varier d'après les documents. Les ébénistes (*ebbehoutwerckers*) enfin, ont eux aussi pu réaliser des cadres.

La naissance d'un métier de fabricants de cadres

Les litiges entre le métier des menuisiers et celui des fabricants de panneaux et de cadres nous apprennent qu'initialement, les fabricants de cadres étaient des «ouvriers invités» des menuisiers. Ils ne constituaient pas alors un métier à part entière. Un document explique qu' «au temps du défunt monsieur Petro Paulo Rubens», il devint impossible aux menuisiers de fournir des panneaux à tous les peintres. Dès lors, quelques menuisiers se sont consacrés exclusivement à la réalisation de panneaux et de cadres pour répondre à la demande. Ces maîtres ont pris en apprentissage différents élèves, qui ont appris la fabrication de cadres, de panneaux et de cadres de miroirs, mais sont devenus incapables de passer la «grande

* Présentée par Madame H. Verougstraete, Professeur à l'Université Catholique de Louvain.

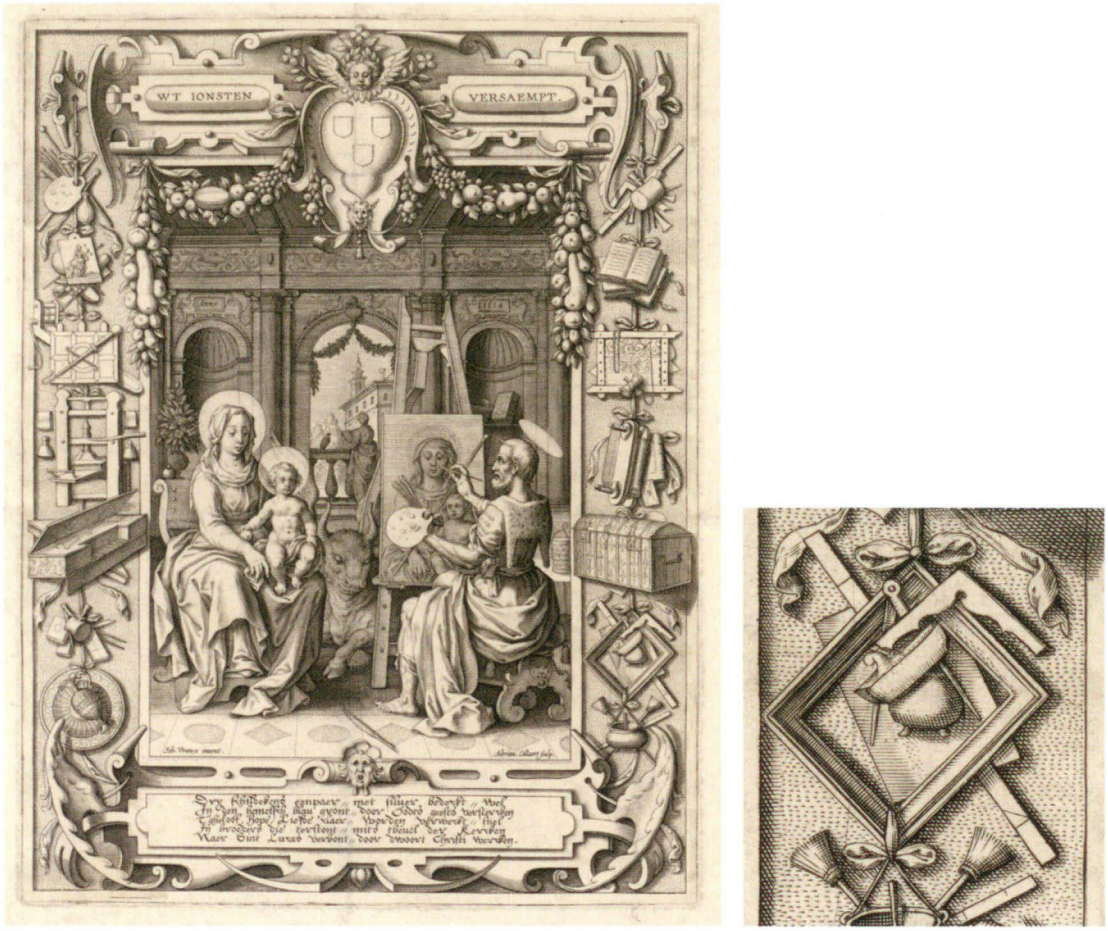

Fig. 1. a. A. Collaert, gravure d'après Sebastiaen Vranex, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1614.
© Amsterdam, Rijksprentenkabinet; b. détail.

épreuve» des menuisiers, qui consistait à réaliser un buffet ou un dressoir. Les fabricants de panneaux et de cadres auraient ensuite demandé à se faire admettre dans la gilde pour être reconnus comme métier à part entière et approvisionner directement les peintres.

Les menuisiers affirment donc que les fabricants de cadres auraient été leurs ouvriers, puis, vers 1617 ou peu avant, ceux-ci se seraient tournés vers la gilde des peintres. Une gravure d'Adriaen Collaert représentant Saint-Luc peignant la Vierge, datée de 1614, est bordée des attributs des différents métiers qui faisaient partie de la gilde Saint-Luc d'Anvers à ce moment (fig. 1). En bas à droite, apparaissent les attributs des fabricants de panneaux et de cadres. On peut donc supposer qu'en 1614, les fabricants de cadres appartenaient déjà à la gilde. A plusieurs reprises, les fabricants de tableaux (*tafereelmaeckers*) et de cadres tentèrent d'ailleurs de faire croire qu'ils appartenaient à la gilde des peintres depuis le XV^e^ siècle.

L'adhésion des fabricants de cadres à la gilde Saint-Luc leur permit de fabriquer des panneaux et des cadres en dehors du métier des menuisiers. Toutefois, selon les menuisiers, leurs tâches devaient se limiter à la réalisation de supports et de cadres nécessaires à «l'exercice et à l'ornementation de l'art des peintres». Il était toutefois possible aux fabricants de cadres d'adhérer au métier des menuisiers en payant une redevance annuelle, ce qui les autorisait notamment à réaliser des encadrements de pièces (*kamerlijsten*).

Le 13 novembre 1617, les fabricants de panneaux et de cadres demandèrent d'être pourvus d'une première ordonnance. Le même jour, les menuisiers en demandèrent une eux aussi. Deux ordonnances furent donc rendues le 11 décembre 1617, l'une pour les fabricants de panneaux et de cadres, et l'autre pour les menuisiers.

Une ordonnance fondatrice en 1617

Cette ordonnance du 11 décembre 1617, qui semble avoir été la première des fabricants de cadres après leur adhésion à la gilde Saint-Luc, devait poser les fondements de la réglementation de leur métier. Le premier article de cette ordonnance stipule que personne ne pourra dorénavant être admis dans le métier avant d'avoir suivi un apprentissage de deux ans et passé l'épreuve. Cette épreuve consistait à réaliser un panneau de 6 pieds de longueur et 5 pieds de largeur (172 x 143 cm), bien conçu et collé et un cadre aux mêmes dimensions, avec des vis (*vijsen*). Toutefois, les artisans qui ne voulaient fabriquer que des cadres de miroirs ou des cadres en bois tendre ne suivaient un apprentissage que pendant un an et ne passaient pas d'épreuve. Cette absence d'épreuve fit que de nombreux artisans peu qualifiés devinrent maîtres. Les fabricants de cadres décidèrent donc en 1646 que ceux qui voudraient réaliser des cadres en bois tendre et des cadres de miroirs devraient dorénavant suivre deux ans d'apprentissage et réaliser comme épreuve un cadre en bois tendre d'une longueur de 5 pieds et d'une largeur de 4 pieds (143 x 115 cm) avec des vis. Les artisans voulant travailler le bois dur et le bois tendre devaient suivre deux ans d'apprentissage et passer les deux épreuves.

L'article 7 de l'ordonnance de 1617 impose qu'une marque personnelle soit apposée sur tous les panneaux et les cadres, avant la marque apposée par le doyen. Cette réglementation ne fut pas toujours respectée: en 1627, un procès opposa le marchand de peintures Lucas Flocquet aux fabricants de cadres et de panneaux. Il était reproché à ce marchand d'empêcher le contrôle des Doyens, et de se servir de panneaux non marqués. En 1649, les fabricants de cadres se plaignirent même d'avoir vu leur métier réduit de moitié à cause de personnes venant de Hollande, de Zélande et d'ailleurs pour vendre à Anvers des panneaux, cadres et cadres de miroirs sans respecter la réglementation concernant le marquage. En outre, je n'ai pas encore découvert une telle marque sur les 40 cadres que j'ai examinés jusqu'à présent.

Des formats de panneaux «ordinaires ou à la douzaine» sont donnés aux articles 9 et 10 de l'ordonnance de 1617: il est question de panneaux au format d'un demi *stooler*, de *stoolers*, de 8 sous (*stuijvers*), au format florins (*guldens*) ou de 26 sous. On retrouve ces formats appliqués aux encadrements, notamment dans les inventaires après décès. J'ai aussi rencontré les formats de 16 sous, 4 florins et 13 florins. La réglementation concernant le marquage et les formats s'appliquait également aux menuisiers, qui pouvaient toujours fabriquer des panneaux et des cadres, à condition de passer la «grande épreuve».

Il est enfin précisé à l'article 15, que les fabricants de panneaux et de cadres ne pourront pas fabriquer d'encadrements en hêtre. Il ne leur sera permis d'utiliser le hêtre que pour la battée des cadres et les cadres intérieurs. Les grands ouvrages devront être réalisés en chêne, sans hêtre ni bois tendre.

L'éclairage des Liggeren

La lecture des registres de la gilde Saint-Luc et des documents d'archives m'a permis de dresser une liste d'environ 200 fabricants de cadres actifs à Anvers durant le XVII^e^ siècle, avec pour un bon nombre d'entre eux la date du début de leur apprentissage et celle de leur accession à la maîtrise. Différentes observations peuvent être formulées à partir de cette liste. Premièrement, plusieurs apprentis ne semblent jamais avoir accédé à la maîtrise. Ils ne sont en tout cas pas cités comme francs-maîtres dans les *Liggeren*. La durée de l'apprentissage varie considérablement: de quatre ans à plus de vingt ans. Un apprenti fabricant de cadres (*lystmaecker)* pouvait apprendre son métier chez un fabricant de tableaux (*lafereelmaecker*), et vice-versa; les deux professions apparaissent peu délimitées. Plusieurs membres d'une même famille peuvent avoir travaillé à la fabrication de cadres. Aucune femme n'est citée: on peut toutefois penser que celles-ci s'occupaient de la peinture et de la dorure des encadrements. L'épouse du fabricant de cadres Jan Goossens était d'ailleurs appelée « Marijken la doreuse ». Le lieu de résidence des fabricants de cadres est parfois mentionné. Ils ne semblent pas s'être concentrés sur une rue ou un quartier. Certains artisans cumulaient deux professions, comme enduiseur (*witter*) et fabricant de cadres (*lystmaecker*) par exemple. D'autres se spécialisaient dans la fabrication de cadres fins (*fynlystmaecker*), de cadres « verts » (*groen lystmaecker*), ou dans la peinture des cadres (*lystsloffeerder*).

Le travail de l'ébène

Les ébénistes participèrent aussi à la fabrication d'encadrements. Dans les documents, apparaît d'ailleurs la profession de fabricant de cadres en ébène (*ebbelystmaecker*). Ceux qui ne voulaient réaliser que des cadres en ébène pouvaient adhérer à la gilde Saint-Luc. Les autres devaient dépendre du métier des menuisiers. L'ébène était très coûteuse; différents bois, tels que le tilleul ou le poirier, étaient donc noircis et polis pour imiter l'ébène à moindre prix.

Les querelles liées à la pratique de la sculpture, de la peinture et de la dorure

Dans plusieurs procès, il fut reproché aux fabricants de cadres de sculpter leurs travaux. En 1689, les sculpteurs, qui faisaient également partie de la gilde Saint-Luc, expliquent dans une requête qu'ils sont fortement lésés par les fabricants de cadres, car ces derniers pratiquent la sculpture. Les sculpteurs ajoutent que cette concurrence leur nuit tellement, que certains d'entre eux doivent quitter la ville, car ils ne peuvent plus y gagner leur vie. Ils demandent donc d'interdire à quiconque de pratiquer la sculpture, à moins d'avoir suivi un apprentissage de 4 ans et d'être inscrit dans la gilde. Les fabricants de cadres ne pourraient plus sculpter eux-mêmes leurs travaux, mais devraient faire appel à des sculpteurs. Ils devraient se limiter à la fabrication de cadres lisses, conformément au modèle de leur épreuve. Les fabricants de cadres demandèrent toutefois de pouvoir continuer à sculpter des feuillages. En 1696, ils introduisirent à leur tour une requête. Ils y expliquent que suite à

l'intervention des sculpteurs, il leur fut interdit de sculpter leurs réalisations. Selon eux, une telle mesure causerait la ruine de leur métier. Ils demandent donc de pouvoir continuer à pratiquer la sculpture, comme ils l'ont appris de leurs prédécesseurs, en se limitant à leurs encadrements.

La peinture et la dorure des cadres donnèrent aussi matière à de nombreux litiges. En 1689, peu après les sculpteurs, les étoffeurs (*stoffeerders*) et doreurs (*vergulders*) déposèrent une requête. Dans cette requête, ils s'élèvent contre l'usage illicite de mélanges de «faux or» et d'or fin et réclament l'ajout de nouveaux articles précisant la réglementation de leur métier. Les étoffeurs et doreurs devront effectuer un apprentissage de 4 ans et passer une épreuve marquant l'accession à la maîtrise. Cette épreuve consistait à «étoffer» une sculpture de la Vierge et à dorer un cadre sculpté. De plus, aucun franc-maître ne pourra utiliser de «faux or» ou argent, ni le mélanger à de l'or fin ou de l'argent sans marquer les travaux ainsi réalisés de sa marque personnelle et de la lettre V, indiquant qu'il s'agit de «faux or» (*vals goud*). Les étoffeurs et doreurs affirmaient être les seuls à pouvoir dorer des cadres. Les fabricants de cadres étaient évidemment d'un avis opposé. En 1696, ils assurent qu'ils ne pratiquent la dorure que sur leurs cadres. Pour écarter toute tromperie, ils proposent de marquer leurs cadres dorés de la lettre F ou V, suivant qu'il s'agit d'or fin ou de faux or. Ils sollicitent de pouvoir fabriquer et dorer au moyen de faux or ou argent les cadres appelés «*kipkap*» ou travaux à la douzaine. Ils demandent aussi de pouvoir fabriquer des cadres lisses avec un bord doré à l'or fin ou argenté, laissant les cadres sculptés et les cadres entièrement dorés à l'or fin aux doreurs. Il leur fut donc permis de continuer à fabriquer, cuivrer et dorer au cuivre leurs encadrements dénommés «*kipkap*» et travaux à la douzaine, comme ils l'ont fait de tout temps, à condition que ceux-ci ne soient pas plus larges que 2 pouces et demi (6,5 cm), ni plus épais qu'un pouce (2,6 cm), sans pouvoir utiliser pour cela de l'or fin ou de l'argent.

Bruxelles

La fabrication des cadres de peintures à Bruxelles était partagée entre les menuisiers (*schrijnwerkers*) et les menuisiers en bois blanc (*witwerkers*). Les peintres s'occupaient de la dorure des cadres. Les menuisiers pouvaient travailler toutes sortes de bois, tant le bois tendre que le bois dur, et ils pouvaient s'en servir pour toutes sortes de travaux. Les menuisiers en bois blanc par contre, ne pouvaient utiliser que des bois tendres ou blancs comme le pin ou le hêtre. Les bois durs tels que l'ébène ou le noyer leur étaient interdits. La différence principale entre les menuisiers et les menuisiers en bois blanc ne résidait cependant pas dans le type de bois utilisé, mais bien dans la manière de travailler et d'assembler: les menuisiers en bois blanc ne pouvaient pas réaliser des travaux «comportant des panneaux» (*gepanneelt*) ou «arasés» (*geraseert*), ni des travaux «élevés» (*verheven*) ou «assemblés» (*vergeerde*). Plusieurs litiges entre les deux métiers apparaissent dans les documents examinés.

Les litiges entre les menuisiers en bois blanc (witwerkers) et les menuisiers (schrijnwerkers)

En 1610, il fut permis aux menuisiers en bois blanc à l'exclusion des autres métiers, d'importer toutes sortes de travaux de menuiserie en bois blanc et de les vendre. Les *witwerkers* ont donc réalisé divers travaux en bois blanc dans leurs boutiques et ont importé

des marchandises, de Hollande notamment, pour les vendre à Bruxelles, jusqu'à ce qu'une nouvelle ordonnance soit promulguée en 1658.

Dans plusieurs documents, est cité le menuisier en bois blanc Hendrick Cruijckens, qui aurait fabriqué et mis en vente des cadres de peintures «d'onglet» (*overhoecx*) «dans un quelconque bois dur» qui concernait le métier des menuisiers, alors que le travail des menuisiers en bois blanc consistait seulement à fabriquer des «cadres plats, non arasés et cloués l'un sur l'autre avec des clous» (*alleenelijck het maecken van platte leesten ongeraseert op malcanderen met nagels genagelt*). Dans ce cas, les toiles peintes étaient donc tendues et clouées sur un châssis (fig. 2), puis un cadre plat était appliqué sur le châssis au moyen de clous en fer ou en bois, sans que les menuisiers en bois blanc puissent utiliser la colle. Les travaux d'Hendrick Cruijckens furent saisis et détruits. Le contrevenant dut payer une amende de 9 florins. D'après les menuisiers, plusieurs artisans ne faisant pas partie de leur métier, se seraient risqués à fabriquer et à mettre en vente des cadres de ce type, au détriment de leur métier. Ils demandèrent donc l'augmentation de l'amende prévue, qui fut fixée à 18 florins.

Dans le contexte de ces procédures opposant Hendrick Cruijckens aux menuisiers vers 1650, plusieurs peintres apportèrent leur témoignage. Augustyn van Venne déclare qu'il a doré des cadres depuis plus de 40 ans et qu'il a vu que ces cadres ont toujours été fabriqués par les menuisiers. Martinus van Venne, également peintre, dit avoir doré et peint divers cadres, qui avaient tous été réalisés par des menuisiers, sans jamais avoir peint des cadres qui à sa connaissance avaient été fabriqués par des menuisiers en bois blanc. Le peintre Gaspar de Crayer, alors âgé de 66 ans, affirme quant à lui qu'il a fait faire depuis de nombreuses années par les menuisiers et a acheté chez eux, et chez personne d'autre, tous les cadres dont il avait besoin pour ses peintures. Il ajoute que depuis une demi-année une personne a fabriqué chez lui de nouveaux cadres et adapté d'anciens cadres de peintures.

En 1654, les menuisiers en bois blanc se plaignent d'être quotidiennement lésés par les menuisiers qui réalisent des travaux en bois blanc et les vendent. Ils expliquent que les menuisiers essaient de leur imposer un modèle de cadre en bois blanc, que les *witwerkers* ne pourraient réaliser que «d'onglet sur un châssis» (*over hoecx op een raem*). La présence d'un tel châssis occasionnait évidemment des frais supplémentaires pour les clients des menuisiers en bois blanc. La plupart des acheteurs se tournaient donc vers les menuisiers pour éviter ces frais inutiles. Les menuisiers en bois blanc prétendent toutefois qu'ils pourraient réaliser «pour un prix raisonnable» des encadrements en bois blanc ou en bois tendre si la présence de ce châssis ne leur était pas imposée. Ils ajoutent que les menuisiers peuvent réaliser des cadres en bois dur tel que le poirier. Les *witwerkers* demandent donc un règlement plus précis leur permettant de fabriquer et vendre toutes sortes d'encadrements en bois tendre, et interdisant aux menuisiers de fabriquer et de vendre tous les travaux en bois tendre ou en bois blanc concernant exclusivement les menuisiers en bois blanc.

Le 8 mars 1658, une ordonnance fut rendue pour faire cesser les divergences entre les deux métiers, notamment au sujet des cadres de peintures. Il fut statué que les menuisiers en bois blanc pourraient fabriquer toutes sortes de travaux en bois blanc ou en bois tendre, ainsi que des encadrements de peintures plats, en bois blanc ou en bois tendre, «d'onglet» (*overhoecx*) sans plus. Avant cette ordonnance, il était interdit aux menuisiers en bois blanc de réaliser des travaux arasés d'onglet. L'ordonnance de 1658 précisait aussi que les menuisiers pourraient fabriquer tous les types de travaux, tant en bois dur qu'en bois tendre.

Fig. 2. Type d'encadrement que les menuisiers en bois blanc de Bruxelles pouvaient réaliser. En premier lieu, était fabriqué un châssis, sur lequel la toile était clouée. Sur le châssis et sur la toile, un cadre était fixé au moyen de clous en fer ou de chevilles. Les montants et traverses du cadre ne pouvaient pas être arasés d'onglet (schémas de l'auteur).

Divers procès continuèrent à opposer les deux métiers au sujet de la fabrication des encadrements de peintures. Les menuisiers en bois blanc émirent leurs doléances au sujet de l'ordonnance de 1658, et tentèrent d'élargir leurs compétences à toutes sortes d'encadrements, et pas uniquement les cadres de peintures. Vers 1658, les menuisiers fabriquaient des cadres constitués de bois dur et de bois tendre. Par la suite, ils commencèrent à réaliser des encadrements en bois tendre uniquement, privant ainsi les *witwerkers* de leur travail. En outre, il est dit dans un document de 1682, qu'on n'utilisait plus alors d' «encadrements plats en bois blanc arasés d'onglet pour des peintures» (*platte listen overhoecx van schilderijen*), mais bien des cadres «élevés» (*verheven*). Les menuisiers en bois blanc demandèrent donc que l'ordonnance de 1610 reste en vigueur de façon à ce qu'ils puissent importer des cadres au goût de l'époque et les vendre, malgré l'ordonnance de 1658, qui le leur interdisait.

En 1668, les menuisiers en bois blanc adressèrent une requête aux magistrats de la ville de Bruxelles. Ils rappellent leur ordonnance du 23 janvier 1610 en vertu de laquelle ils étaient les seuls à pouvoir fabriquer, importer et vendre toutes sortes de travaux en bois blanc. Parmi ces travaux étaient compris toutes sortes d'encadrements et de manteaux de cheminée. Ils se plaignent d'être lésés par les menuisiers, qui travaillent aussi le bois blanc et vendent des réalisations en bois blanc. Les menuisiers en bois blanc admettent que les menuisiers insèrent des parties en bois tendre dans leurs travaux, mais pas qu'ils l'utilisent seul. Ils se trouvent «extrêmement marqués» par l'ordonnance du 8 mars 1658 et affirment ne plus pouvoir subsister. Ils sollicitent donc le renouvellement de l'ordonnance de 1610 et l'interprétation de celle de 1658 et demandent que dorénavant, personne ne puisse réaliser des travaux en bois blanc, les importer et les vendre, sans faire partie de leur métier. Ils proposent que la fabrication d'encadrements soit commune à leur métier et à celui des menuisiers. Ces derniers pourront continuer à mélanger le bois dur et le bois tendre, mais ne pourront plus réaliser des travaux entièrement en bois tendre. Leur requête ne fut cependant pas entendue et il leur fut répondu de se conformer à leur ordonnance de 1658. Les mêmes oppositions entre menuisiers en bois blanc et menuisiers avaient toujours cours au début du XVIII[e] siècle.

Gand-Bruges-Louvain-Malines

Gand

Dans les archives de la ville de Gand, un document précise la répartition des travaux entre le métier des charpentiers et celui des menuisiers: la fabrication de «toutes sortes d'encadrements servant à tous les genres de peintures» revient exclusivement aux menuisiers, «que les cadres soient taillés ou non, que les peintures soient réalisées sur toile ou sur panneau». La fabrication des châssis de peintures est commune aux deux métiers, mais seuls les menuisiers peuvent se servir de colle. Quelques fabricants de cadres sont cités dans les comptes des menuisiers.

Bruges

En 1700, les charpentiers, les menuisiers et les tourneurs de Bruges dressèrent une liste des travaux qui leur étaient réservés. La fabrication de cadres de peintures, taillés ou non, que la peinture soit sur toile ou sur panneau, revenait aux menuisiers. Les tourneurs se réservaient la fabrication des cadres tournés. Les menuisiers s'attribuaient aussi la fabrication de châssis de peintures. Les charpentiers affirmaient toutefois que ce travail leur était commun.

Louvain

La fabrication de cadres à Louvain revenait aux menuisiers seuls. Ces derniers pouvaient aussi fabriquer des encadrements de cheminée et des encadrements de pièces.

Malines

Plusieurs sculpteurs malinois, tels que Laurent Van der Meulen, réalisèrent des encadrements de peinture. La dorure des cadres pouvait être effectuée par les peintres. Un document daté de 1601 répartit les travaux dévolus aux charpentiers et ceux réservés aux menuisiers. La fabrication d'encadrements de peintures y est réservée aux menuisiers. La réalisation des châssis de peintures est commune aux deux métiers.

Conclusion

Il ressort des documents examinés qu'un métier spécialisé dans la fabrication de cadres de peintures n'existait qu'à Anvers. Ailleurs, ce travail était réservé aux menuisiers, et éventuellement aux menuisiers en bois blanc dans le cas de Bruxelles. Dans cette dernière ville ainsi qu'à Anvers, la réalisation des encadrements a donné lieu à de multiples litiges, dont le souvenir subsiste dans les nombreux documents rédigés au cours de ces procès. La signification de certains termes reste encore obscure, toutefois des éclaircissements seront certainement apportés par l'examen d'encadrements de l'époque. J'espère quoi qu'il en soit avoir montré l'utilité des documents d'archives pour l'étude de l'encadrement des peintures au XVII^{e} siècle.

Bibliographie

Thèse de doctorat défendue en janvier 2010 à l'Université catholique de Louvain. BRUYNS, E., *L'encadrement des peintures dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVII[e] siècle.*

DUVERGER, E., *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* (*Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, 1), 13 vol., Bruxelles, 1984-2004.

FABRI, R., *De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast. Typologische en historische aspecten* (*Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 53), Bruxelles, 1991.

JANSSENS, L., *L'organisation professionnelle des Maitres-Menuisiers de Bruxelles à travers les âges (1365-1795)*, Bruxelles, 1988.

NEEFFS, E., *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, 2 t., Gand, 1876.

ROMBOUTS Ph. et VAN LERIUS, Th., *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 vol., Anvers-La Haye, 1864-1876.

THIJS, A.K.L, *De nijverheid*, dans *Antwerpen in de XVIIde eeuw*, Anvers, 1989, pp.131-151.

VAN DAMME, J., *De Antwerpse lafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1990, pp.193-236.

VAN DAMME, J., *17de-eeuwse kamerlijsten. Een weinig bekend interieuronderdeel*, dans *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, 33, 2004, pp.1-7.

VAN DER HAEGHEN, V., *La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand*, Bruxelles, 1906.

VAN DE VELDE, A., *De ambachten van de timmerlieden en de schrijnwerkers, te Brugge, hun wetten, hun geschillen en hun gewrochten van de XIVe tot de XIXe eeuw*, Gand, 1909.

VAN THIEL, P.J.J. et DE BRUYN-KOPS, C.J., *Prijst de Lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*, cat. expo., La Haye, 1984. (Traduction anglaise: VAN THIEL, P.J.J. et DE BRUYN-KOPS, *Framing in the Golden Age: Picture and Frame in 17th–Century Holland*, Amsterdam, 1995).

VERWIJS, E. et VERDAM, J., *Middelnederlandsch woordenboek*, 11 vol., La Haye, 1885-1941.

WADUM, J., *The Winter Room at Rosenborg Castle. A Unique Survival of Antwerp Mass-Production*, dans *Apollo*, vol. CXXVIII, n° 318, août 1988, pp. 82-87.

SAMENVATTING

Algemene werken over de geschiedenis van lijsten voor schilderijen wijden slechts enkele lijnen aan 17de-eeuwse lijsten uit onze streken, vandaar het belang van een grondig onderzoek. Onze studie baseert zich zowel op het onderzoek van bewaarde lijsten *in situ* als op gepubliceerde en niet gepubliceerde archivalia. Bij het gepubliceerde materiaal vormen de *Antwerpse Kunstinventarissen* die Erik Duverger tussen 1984 en 2002 publiceerde, een rijke informatiebron voor vormen, materialen, decors, formaten en prijzen van lijsten tijdens de 17de eeuw.

Wij hebben daarenboven niet gepubliceerde archieven geraadpleegd van verschillende houtwerker ambachten in Antwerpen, Gent, Brugge, Leuven, Mechelen en Brussel. Te Antwerpen waren zowel de timmerlui als de *lijstmaekers* bevoegd om lijsten te maken. Deze laatsten werden rond 1617 in een afzonderlijk ambacht ondergebracht en mochten in

opdracht van de schilders van het Sint-Lukasgilde werken. De oprichting van een afzonderlijk ambacht voor lijstenmakers kent buiten Antwerpen geen parallellen en getuigt van de bloei van de Antwerpse schilderschool gedurende die periode. Talloze documenten over geschillen tussen de schrijnwerkers en de lijstenmakers informeren ons niet alleen over technische aspecten maar ook over opleiding en reglementen met betrekking tot het ambacht en de handel in lijsten.

Te Brussel waren de schrijnwerkers bevoegd om lijsten voor schilderijen te vervaardigen. De witwerkers mochten echter ook eenvoudige, vlakke kaders zonder steekwerk vervaardigen. De getuigenis van schilder Gaspar de Crayer tijdens een proces tussen beide ambachten bevat interessante informatie over het gebruik van lijsten voor schilderijen tijdens die periode.

In de overige steden zijn veel minder documenten met betrekking tot lijsten voorhanden. Enkele namen van ambachtslui worden vermeld. Het maken van lijsten werd bijna steeds toevertrouwd aan schrijnwerkers.

SUMMARY

General books on the history of picture frames spend only a few lines on the 17th century frames in our region. Hence the need for a comprehensive study. During our research we wish both to examine the frames themselves *in situ* and to study published and unpublished archives. Among the published literature the *Antwerpse Kunstinventarissen* by Erik Duverger (published between 1984 and 2002) provide many insights into the shapes, materials, decorations, sizes and prices of picture frames during the 17th century.

We also consulted unpublished archives of the various wood working crafts in Antwerp, Ghent, Bruges, Leuven, Mechelen and Brussels. In Antwerp, picture frames were manufactured by joiners and *lijstmaekers* which, from about 1617, were organized in a craft separate from the joiners, and at the service of the painters of the Guild of St. Luke. The foundation in Antwerp of a craft exclusive to the makers and wooden supports seems to be unique and reflects the prosperity of Antwerp painting at that time. The numerous documents dealing with discussions between joiners and framemakers not only informs us on technical aspects, but also on apprenticeship and rules for trade and commerce.

In Brussels the manufacturing of picture frames belonged to the joiners. However, 'white wood joiners' were allowed to make flat picture frames without moldings. The testimony of painters such as Caspar de Grayer in trials between these two crafts make it possible to understand the practices used in making picture frames during that period.

In the other cities that have been studied, relevant documents are much rarer. Some names of craftsmen appear and it seems that the production of picture frames was almost exclusively limited to carpenters.

PHILIPPE WOLFERS, EEN KUNSTENAAR MET EEN NEUS VOOR ZAKEN. BELGISCHE ART NOUVEAU EN ART DECO MET INTERNATIONALE UITSTRALING

Werner Adriaenssens*

Inleiding

In haast elk boek dat een overzicht geeft van de art nouveau, wordt in het Belgische hoofdstuk aandacht besteed aan de figuur van Philippe Wolfers (1858-1929). Dat wijst erop dat hij over het algemeen wordt gerekend tot de selecte groep van grootheden zoals Victor Horta, Henry van de Velde, Paul Hankar en Gustave Serrurier-Bovy, de namen die steevast op het visitekaartje van de Belgische art nouveau prijken. Ondanks het feit dat werk van Philippe Wolfers niet alleen deel uitmaakt van de belangrijkste Belgische maar ook buitenlandse musea, bleef het onderzoek naar deze figuur over het algemeen oppervlakkig. Philippe Wolfers wordt meestal opgevoerd als de kunstenaar die omstreeks 1900 enkele fantasievolle en unieke art-nouveaujuwelen en -objecten creëerde. In de marge daarvan wordt er meestal bij verteld dat hij de zoon was van een Brusselse edelsmid en dat hij voor de familiale onderneming, de firma Wolfers, ook zilverwerk ontwierp.

De situatie was echter omgekeerd: zijn hoofdactiviteit bestond erin de artistieke koers van de firma Wolfers te bepalen. Daarvoor tekende hij alle zilverwerk en de juwelen. Ten behoeve daarvan profileerde hij zich als zelfstandig kunstenaar en creëerde hij een persoonlijk oeuvre. Dat wordt gekarakteriseerd door prestige, zowel in materiaalkeuze als in vormgeving. Het werd voor de firma gecreëerd en getoond op belangrijke kunsttentoonstellingen als zijnde het werk van de kunstenaar Philippe Wolfers. Hij kon zich daarmee ontwikkelen als een artiest met aanzien. In feite koppelde hij zijn naam daarmee vooral aan de naambekendheid die de firma om commerciële redenen nodig had. De onderliggende boodschap luidde dat elk product van Wolfers Frères was gecreëerd door de bekende kunstenaar Philippe Wolfers. *Merchandising avant la lettre!*

Het onderzoek naar Philippe Wolfers kon grondig worden gevoerd en steunt grotendeels op een zeer volledig archieffonds dat bestaat uit registers, correspondentie en een uitgebreide collectie foto's. Het fonds waarop bijna tien jaar werd gewerkt, is zo uitgebreid dat een beredeneerde oeuvrecatalogus van het werk van Philippe Wolfers werd geredigeerd waarvan quasi met zekerheid kan worden gesteld dat hij volledig is.

In deze bijdrage worden de resultaten van het onderzoek gebundeld. Daarbij wordt een overzicht van het oeuvre van Philippe Wolfers gegeven zonder de band ervan met de firma uit het oog te verliezen.

* Voorgesteld door Mevrouw J. Lambrecht, Professor aan de Vrije Universiteit Brussel.

De eerste stappen van een industrieel ontwerper in de artistieke wereld van het fin de siècle

Naar aanleiding van de wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1894 stelde Philippe Wolfers voor de eerste maal werk als kunstenaar tentoon. Hij was de auteur van enkele objecten in zilver en ivoor. Deze laatste materie werd in het kader van de koloniale politiek erg gepromoot. Op dat ogenblik was hij al 36 jaar en niet echt jong meer om zich als kunstenaar te profileren.

Philippe Wolfers, die werd geboren in 1858, volgde vanaf het schooljaar 1873-74 tot en met 1878-1879 de lessen *modelage d'ornements* aan de Brusselse academie voor schone kunsten. Zijn naam werd voor het eerste gecommuniceerd in een artikel in *The Times*, dat verscheen naar aanleiding van de opening van de eerste winkel van Wolfers in Brussel. Daaruit blijkt dat hij de ontwerper was van alle zilverwerk. Van het jaar daarvoor, 1889, is bekend dat hij de auteur was van het prestigieuze tafelmiddenstuk Colin-Maillard dat door hem werd ontworpen én uitgevoerd.

Na 1894 tot en met 1897 zou Philippe Wolfers in toenemende mate onder eigen naam deelnemen aan tentoonstellingen, waar hij zich met een eigen stijl kenbaar zou maken. Het was de generale repetitie van de firma voor de internationale tentoonstelling van Brussel in 1897 waarvoor Philippe Wolfers als sterontwerper van de firma zou worden uitgespeeld.

De ontplooiing van een kunstenaar binnen een bedrijfsstructuur

In de artistieke ontwikkeling van Philippe Wolfers speelde Isidore de Rudder een cruciale rol. Zij waren studievrienden aan de Brusselse academie en De Rudder leverde, zoals hij dat nog deed voor onder meer de bronsgieterij Luppens, ook ontwerpen voor de firma Wolfers. Zijn bijdrage in de artistieke profilering van Philippe was drieledig: hij voerde in eerste instantie de artistieke ontwerpen van Philippe Wolfers uit, hij introduceerde hem in het tentoonstellingscircuit en hij was ook een inspiratiebron voor de kunstenaar Philippe Wolfers in spe.

De eerste fase van de artistieke profilering van Philippe Wolfers bestond erin sculpturale elementen toe te voegen aan zijn decoratieve objecten die hij voor de firma ontwierp. Zijn opleiding aan de academie stelde hem echter niet in staat deze elementen uit te voeren. Daarvoor sprong Isidore de Rudder in. De sculpteur zou Philippe Wolfers ook effectief leren beeldhouwen.

De Rudder die in die periode een bekende kunstenaar was, introduceerde Philippe Wolfers ook in de tentoonstellingswereld. Toen hij in 1895 samen met Franz Courtens een tentoonstelling organiseerde in de *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles*, vroeg hij ook aan Wolfers om deel te nemen (fig. 1). Onder invloed van de aandacht voor de natuur die vanuit Japan kwam, ontwikkelde Wolfers een eigen florale art-nouveaustijl waarbij de vorm samenvalt met de decoratie. De nieuwe stijl die hij ontwikkelde, werd getest bij het grote publiek op tweeërlei wijze: de deelname aan de verschillende grote tentoonstellingen (in de periode tussen 1895 en 1897 nam Philippe Wolfers deel aan niet minder dan zes tentoonstellingen waarvoor hij telkens nieuw werk inzond) en zeker in de beginfase door stilistisch nogal gedurfde werken eerst uit te voeren in tin. De reacties uit het publiek en de pers waren voor Philippe Wolfers zeer leerrijk en door de werken eerst in tin te realiseren werd geen al te groot risico genomen indien de critici en het publiek de nieuwe werken niet zouden smaken.

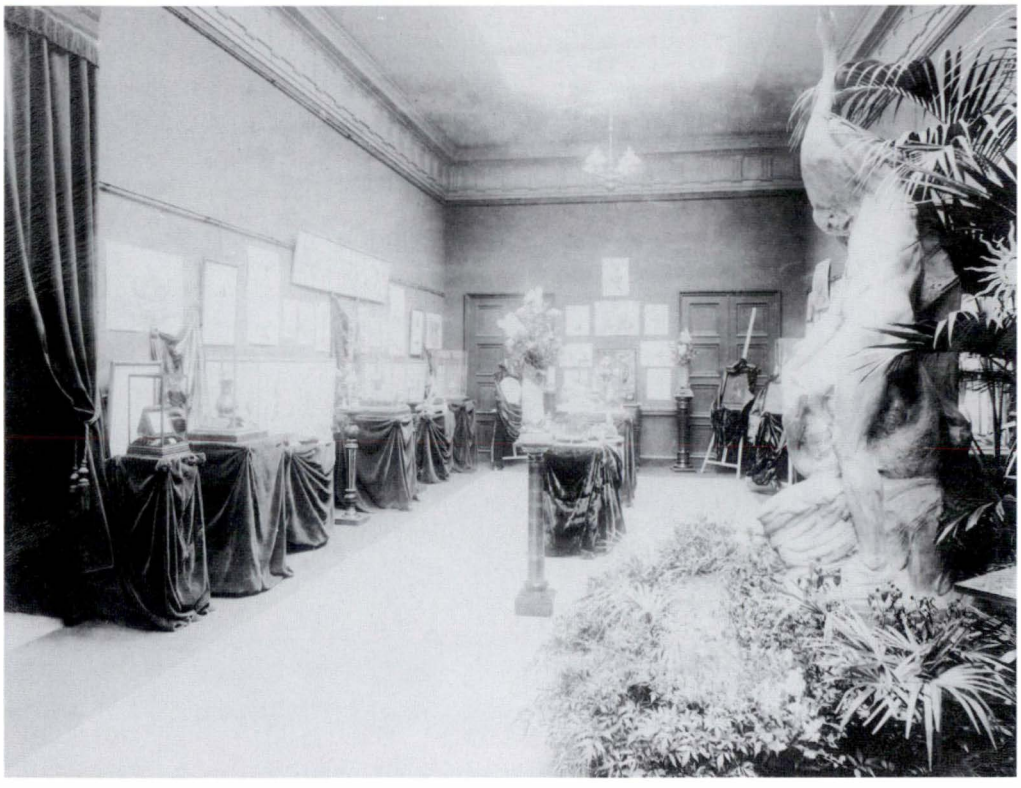

Fig. 1. Opname van de bijdragen van Isidore de Rudder en Philippe Wolfers aan de tentoonstelling van de *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles* in 1895. Centraal op de sokkel staat Wolfers ivoren bloemenvaas *Pavots* die bewaard wordt in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. Sc. 199. © Privécollectie

In die periode stelde Wolfers niet alleen tentoon in België, maar ook in Londen en in Parijs was hij met werk aanwezig bij Bing toen die zijn fameuze galerie *L'Art Nouveau* opende.

In 1895 werd Philippe Wolfers lid van de kunstenaarsvereniging *Pour l'Art*. Die vereniging, waarin hij later een belangrijke bestuursfunctie zou vervullen, zou voor zijn verdere artistieke loopbaan de betekenis krijgen van uitstalraam van zijn artistieke capaciteiten.

De rol van Isidore de Rudder zou zich niet alleen beperken tot het betrekken van Wolfers in het tentoonstellingscircuit. Zijn invloed liet zich in de beginperiode ook op stilistisch en thematisch gebied gelden. De Rudder leerde Philippe beeldhouwen en zeker in de eerste vijf jaar van zijn artistieke carrière bestond er een nauw verband tussen de werken van Wolfers en De Rudder.

In feite was de periode 1891 tot 1897 slechts een voorbereidingsfase voor de internationale tentoonstelling van Brussel in 1897. Daar zou de zilverfabriek zich profileren als een artistiek productiehuis. De boodschap luidde dat aan het hoofd een bekende kunstenaar stond, *in casu* Philippe Wolfers, die ondertussen al een belangrijk palmares tentoonstellingen kon voorleggen.

Fig. 2. De prestigieuze stand van Wolfers Frères op de internationale tentoonstelling van Brussel in 1897. Philippe Wolfers ontwierp niet alleen de volledige constructie en alle meubilair, ook alle objecten die er werden uitgestald werden gerealiseerd naar zijn ontwerp. © Privécollectie

De stand van de firma Wolfers was een van de opvallendste van de hele tentoonstelling die plaatsvond in de paleizen van het Jubelpark (fig. 2). Er werd duidelijk gecommuniceerd dat Philippe Wolfers, zoals van de rest van de objecten, er de ontwerper van was. Naast het courante zilverwerk werden op de stand ook persoonlijke voorwerpen van Philippe Wolfers getoond die de boodschap moesten ondersteunen: de kunstenaar Philippe Wolfers was de ontwerper van alles wat op de stand werd getoond: én het courante zilverwerk én de artistiek hoogstaande objecten die zijn handtekening droegen en een veelvoud van het jaarloon van een Brusselse arbeider kostten.

In 1897 was Philippe ook omnipresent. Naast zijn opgemerkte bijdrage aan de internationale tentoonstelling in Brussel, was hij ook opvallend aanwezig op de koloniale tentoonstelling in Tervuren (fig. 3). Daar toonde hij onder meer zijn fameuze *Caresse du Cygne*, een groot en opvallend bronzen werk waarin hij een volledige slagtand integreerde en dat niet alleen door de ongewone vormgeving, maar zeker door het formaat, op veel aandacht van de pers kon rekenen.

Wat bij het publiek vooral opviel aan de stand van de firma Wolfers op de internationale tentoonstelling in Brussel, was dat hij was uitgevoerd in duurzame materialen. Dat

Fig. 3. De eresalon van de koloniale afdeling in Tervuren, 1897. Centraal staat Zwanenstreling, het monumentale werk van Phlipppe Wolfers dat bewaard wordt in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. Sc. 77. © Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

was uiterst ongewoon voor installaties op dergelijke manifestaties. De stand stond echter in het teken van de nieuwe verbintenis van de firma Wolfers. Hij was ontworpen om te worden gedemonteerd en te worden geïntegreerd in de nieuwe winkel van Emile Anthony & Wolfers Frères (fig. 4). Deze nieuwe zaak kwam voort uit een associatie van Wolfers Frères met de Antwerpse juwelier Emile Anthony. De associatie hield in dat de firma Wolfers het exclusieve verkoopsrecht voor producten van Wolfers Frères verleende aan Emile Anthony voor de stad Antwerpen. In ruil daarvoor zou Wolfers de verhuizing en de herinrichting van de Antwerpse winkel, die zou verhuizen van de Oudaan naar de Antwerpse Meir, financieren.

De tentoonstelling was een succes. De firma Wolfers én hun ontwerper Philippe haalden de grootste onderscheiding. De bewaarde boekhoudkundige gegevens leren ons dat het zakencijfer van Wolfers door de tentoonstelling van 1897 enorm steeg. Volgens dezelfde for-

Fig. 4. De inrichting van de winkel Emile Anthony & Wolfers Frères op de Meir in Antwerpen, ca. 1897. De stand van de internationale tentoonstelling van Brussel in 1897 werd volledig gedemonteerd en geïntegreerd in de nieuwe winkel. © Privécollectie

mule zou Wolfers Frères, vanaf 1897 de nieuwe naam van de firma Wolfers, het succes verzilveren op de internationale tentoonstellingen van Turijn in 1902 en Milaan in 1906. Ook daar zou het werk van Philippe de toon zetten voor de commerciële productie van de firma.

De unieke juweelcreaties

Omstreeks 1897 had Philippe Wolfers een eigen vorm van de art-nouveaustijl ontwikkeld. Zijn grootste bekendheid, die tot op heden geldt, zou hij bereiken met zijn unieke juweelcreaties. Meer nog dan het artistieke zilverwerk en de unieke objecten in andere materialen zoals ivoor, stonden de unieke juwelen volledig ten dienste van de firma.

Sinds 1890 had het huis Wolfers aan zijn productie de creatie van juwelen toegevoegd. Over die juwelen is bijzonder weinig bekend daar ze volgens de wet van 1868 niet meer gemerkt moesten worden. Hun identificatie is bijgevolg zeer moeilijk. Daarom zijn wij aangewezen op zeer summiere bronnen over die productie. Wij beschikken enkel over een paar tekeningen die de periode 1890 tot 1910 bestrijken. Het feit, dat Philippe Wolfers ook

de auteur was van de juwelen van het huis Wolfers, blijkt uit het voornoemde artikel dat in 1890 in *The Times* verscheen.

De juwelen die hij ontwierp in die periode, behoren tot de zogenaamde 'joaillerie', creaties waarbij de vorm ondergeschikt is aan de zetting van de edelstenen die het aspect van het juweel bepalen. Vanaf 1897 zou Philippe Wolfers een impuls geven aan die juweelproductie door het ontwerp van unieke creaties. Die behoren tot de discipline van de bijouterie, waar de vorm en niet de edelstenen bepalend zijn voor het werk. Hoewel daar nu klaarblijkelijk een misverstand over bestaat, is het duidelijk dat de juwelen behorend tot de groep van de joaillerie alleen al door het materiaalgebruik een veelvoud kostten van de artistieke realisaties die wat het materiaalgebruik betreft niet al te prijzig waren.

De expositie van 1897 was van groot belang voor de artistieke heroriëntatie van Philippe. Op de internationale tentoonstelling van Brussel oogstte het werk van René Lalique een overweldigend succes. Getuige daarvan zijn de talrijke artikels die over zijn inzending verschenen. Het was een van de absolute voltreffers van de tentoonstelling. Op de expositie kocht Philippe Wolfers bij René Lalique een sierkam en nog voor het einde van de tentoonstelling ontwierp hij zijn eerste juwelen.

In Frankrijk waren de juwelen van René Lalique vóór de tentoonstelling van 1897 al een ware hype. De grote vernieuwing bestond erin dat hij in 1894 de miniatuursculptuur had geïntroduceerd in zijn juweelcreaties. Die beeldhouwwerkjes waren zo perfect uitgevoerd dat zij zowel het publiek als de critici versteld deden staan. Het geheim van René Lalique was dat hij voor de realisatie van die werken de reductiemachine gebruikte. De reductiemachine was in de 19de eeuw ontworpen ten behoeve van de medaillekunstenaars. Het gebruik ervan was volledig nieuw voor de juweelkunst en zorgde voor een verbluffend resultaat dat anders onmogelijk zou zijn geweest.

Het gebruik van de reductiemachine binnen de discipline wijzigde sterk de typologie van de juweelkunst. Door de integratie van de beeldhouwkunst in de juweelkunst kwam de nadruk steeds meer te liggen op de bijouterie en werd het juweel een waar kunstwerk. In Frankrijk kende Lalique veel navolging.

In 1897 voerde het huis Wolfers ook de reductiemachine in. Robert Wolfers, de broer van Philippe, keerde terug uit Parijs. Hij had zich sinds het begin van de jaren '90 van de 19de eeuw in de Franse hoofdstad gevestigd en bestudeerde daar de nieuwste machines, die hij aankocht en invoerde in het Brusselse atelier. Uit een inventaris die in 1908 van het atelier werd opgesteld, blijkt dat er effectief een reductiemachine aanwezig was. Een foto van Philippe Wolfers genomen in zijn atelier omstreeks 1903 bevestigt het gebruik van de reductiemachine. Aan de achterwand hangt een groot gipsmodel van het werk *Chimère* dat in een privécollectie op klein formaat wordt bewaard (fig. 5).

Tijdens dezelfde periode ging Philippe Wolfers ook in de leer bij de beroemde Franse emailkunstenaar Louis Houillon, bij wie hij de techniek van het vensteremail leerde. Dat is een techniek zoals de cloisonné met dat verschil dat de metalen ondergrond wordt weggehaald zodat het effect van een miniatuurglasraam wordt verkregen.

Philippe Wolfers stelde zijn eerste juwelen tentoon op de Salon van *Pour l'Art* in 1899. Het betrof een collectie van niet minder dan achttien unieke creaties die getuigden van de voldragenheid van het volledige gamma waarvan de artistieke juweelkunst op dat ogenblik

Fig. 5. Philippe Wolfers in zijn atelier, ca. 1903. Rechts achter aan de achterwand hangt een groot gipsmodel van *Chimère*. Achter de kunstenaar op een sokkel staat het onafgewerkte model van *La Parure* en op de voorgrond is het werk *Fleur éclose* te zien, zijn eerste zelfstandige sculptuur. © Privécollectie

de uiting was: juwelen in geciseleerd zilver en goud, van patina voorzien of geëmailleerd en met een creativiteit die tot de verbeelding sprak (fig. 6).

Zoals dat ook was gebeurd voor de ontwikkeling van de nieuwe stijl voor zilverwerk, die Philippe Wolfers had getest bij het publiek door deze stukken uit te voeren in tin om de kostprijs te drukken en daardoor het risico van een te dure investering te vermijden, worden zijn eerste juwelen gekenmerkt door een uitvoering in zilver. Deze eerste juwelen waren ook niet uniek, zij waren gerealiseerd op verschillende exemplaren en werden verkocht in de winkel. Het is waarschijnlijk, na dat relatieve succes, dat Philippe Wolfers overging tot meer prestigieuze realisaties.

De juwelen van Philippe Wolfers sloegen in als een bom in het Brusselse artistieke milieu. Philippe Wolfers was de eerste en ook de enige die dergelijke realisaties creëerde.

Fig. 6. Philippe Wolfers, Méduse, 1898. Deze hanger, uitgevoerd in goud, ivoor, opaal, diamant en email maakte deel uit van de collectie juwelen die werden ingezonden voor de Brusselse tentoonstelling van de kunstkring *Pour l'Art* in 1899. Privécollectie. © Privécollectie

Andere ontwerpers als Gustave Serrurier-Bovy of Henry van de Velde ontwierpen wel juwelen maar waren eigenlijk all-round art-nouveaukunstenaars en geen echte juweelontwerpers. Enkel Léopold van Strydonck, de broer van de kunstschilder Guillaume, zou weliswaar veel minder geraffineerde en minder prestigieuze juwelen ontwerpen en realiseren. Gezien de status van de unieke sieraden werd Philippe Wolfers in 1899 al de Belgische René Lalique genoemd.

Na het succes in Brussel besloot Wolfers om met de unieke creaties ook de Parijse markt af te tasten. In 1900 stelde hij zijn unieke creaties tentoon bij de Franse juwelier Ernest Aublanc met wie een contract werd afgesloten waarin de juwelier het exclusieve verkoopsrecht werd verleend voor de Wolfersjuwelen. In 1901 stelde Wolfers die ook tentoon in Parijs op de Salon van de *Société nationale des Beaux-Arts*. Wolfers paste zijn stijl van deze creaties erg aan de Franse heersende tendensen binnen de art-nouveaujuwelenproductie aan in de hoop het Franse publiek te behagen. Aansluitend op de salon in Parijs had Wolfers opnieuw bij Aublanc een tentoonstelling waar, naast de zeer prijzige unieke creaties, ook de courante productie werd verkocht. Speciaal voor die tentoonstellingen in het buitenland liet Philippe Wolfers ook een vitrine creëren door Paul Hankar. Het was de voorlaatste creatie van deze pionier van de Belgische art nouveau. Hij zou in 1901 overlijden.

In 1907 tekende Philippe Wolfers zijn laatste juweel. Dat was ook ongeveer de periode waarin Lalique definitief stopte met de creatie van juwelen. Binnen de art nouveau kende de juweelkunst een enorme opflakkering die al een even kort leven beschoren was als degene die de stijl kende binnen andere kunstdisciplines.

Ofschoon de juweelcreaties van Philippe Wolfers steeds worden vergeleken met die van de Fransman René Lalique, is er een zeer groot verschil. Er zijn echter ook tal van vergelijkingspunten: de typologie, het thematische vocabularium en het feit dat zowel Lalique als Wolfers, zoals bij kunstwerken, een titel gaven aan hun juwelen. Maar die zijn eerder ingegeven door de art nouveau en niet door René Lalique of Philippe Wolfers. Op technisch gebied zijn er ook belangrijke overeenkomsten. Zoals Lalique gebruikte Wolfers de reductiemachine om de juwelen te realiseren en het email was bij beiden een belangrijk onderdeel van de creaties. Een andere overeenkomst is dat René Lalique sinds 1894 zijn juwelen onder eigen naam tentoonstelde zoals ook Wolfers dat zou doen. Daarom behoren de juwelen van Philippe Wolfers tot wat de specialiste Sigrid Barten bestempelde als het *Genre Lalique*.

Toch zijn er zeer belangrijke verschillen. Een daarvan is de beperking tot een honderddertigtal exemplaren van art-nouveaujuwelen die Philippe Wolfers creëerde. Deze unieke juwelen waren in feite slechts een zijsprong die de courante productie van het huis Wolfers - de *joaillerie* - diende te belichten. Het oeuvre van Lalique daarentegen telt om en bij de tweeduizend art-nouveaujuwelen. Voor de Fransman was hun creatie zeker geen zijsprong, het betrof de volledige productielijn.

Philippe Wolfers had zijn eigen stijl en zoals de krant *La Flandre Libérale* het aangaf, had hij het voorbeeld van Lalique gevolgd, maar zonder enige zweem van pastiche. Dat was trouwens het oordeel van vele tijdgenoten. Het belangrijkste verschil tussen Wolfers en Lalique is dat in de juwelen van Philippe, waarschijnlijk bepaald door de traditie van de *joaillerie*, de stenen een belangrijke rol spelen. In de art-nouveaujuweelkunst in het algemeen wordt de edelsteen wat verdrongen door het emailwerk dat de juwelen een zeer picturaal aspect geeft. Wolfers werkt juist wel met edelstenen en in sommige gevallen inspireren zij hem tot de naamgeving van een unieke creatie: de hanger *Grosse Turquoise* of de halsband *Topaze rose*. Hoewel Philippe Wolfers ook email gebruikt, kent het een ondergeschikte rol, behalve in de creaties waarmee hij de Franse markt aftastte in 1901. Door het gebruik van de edelstenen worden de juwelen van Wolfers gekenmerkt door een sculpturaal karakter. Ook het ivoor speelt daarin een belangrijke rol. Philippe Wolfers integreerde fijn gesneden

maskers en volledige miniatuursculpturen in zijn sieraden. Dat was de aanzet tot het verdere verloop van zijn carrière.

De overgang naar de beeldhouwkunst

De juwelen van Philippe Wolfers kondigen vanaf het begin reeds het verdere verloop van de artistieke carrière van de kunstenaar aan, namelijk de beeldhouwkunst. Daar waar artistiek zilverwerk, kristal en juwelen pasten in het aanbod van de zaak Wolfers, lijken beeldhouwwerken echt een zijspoor te zijn. Niets was minder waar. Vanaf 1903 tot en met het jaar van zijn overlijden in 1929 zouden de beeldhouwwerken van Philippe Wolfers, een tweehonderdtal modellen, deel uitmaken van het artistieke aanbod van de firma. In het nieuwe gebouw van Wolfers in de Arenbergstraat, dat door Victor Horta werd ontworpen en dat in november 1912 werd ingehuldigd, was trouwens voor Philippe een groot beeldhouweratelier voorzien.

De overgang van de juweelkunst naar de beeldhouwkunst is zeer duidelijk in het werk van Philippe Wolfers. Zijn eerste sculpturen worden gekenmerkt door de toepassing van technieken die eigen zijn aan juweliers: het vensteremail, zilver en edelstenen en de combinatie van de materialen sluit nauw aan bij de juweelkunst. Daarom werd geopteerd die reeks unieke beeldhouwwerken als juweelsculpturen te betitelen. De aanzet voor deze juwelen op groot formaat werd al gegeven in 1898 met het ontwerp van de decoratieve lamp *Junon*! en het ontwerp voor de juwelenkoffer *La Parure*.

Hoewel esthetisch niet erg geslaagd, is *Junon*! een zeer interessante illustratie van deze overgang. Niet alleen de materialen, verguld zilver, opalen en vensteremail en de figuur die werd gesneden in ivoor, verwijzen naar de juweelkunst, ook enkele artistieke fouten getuigen van deze overgang. De nogal sterk uitgewerkte musculatuur van de figuur toont aan dat Philippe Wolfers het werk ontwierp en sneed zoals een miniatuurbeeldhouwwerkje voor zijn juwelen. Hij hield daarbij geen rekening met de wetmatigheden eigen aan de grotere afmetingen van een beeldhouwwerk. De toenemende aandacht voor de beeldhouwkunst blijkt eveneens uit het koffertje *La Parure* waarvan het ontwerp grotendeels in 1899 tot stand kwam (fig. 8). Wanneer het oorspronkelijke ontwerp en het gerealiseerde object (1905) worden vergeleken, dan blijkt zeer duidelijk die toenemende aandacht voor de beeldhouwkunst. Veel zorg werd besteed aan de medaillons waarvoor Philippe Wolfers, zoals hij dat ook had gedaan voor de sculpturen geïntegreerd in de juwelen, gebruik maakte van de fotografie. Technisch trachtte Philippe Wolfers de grenzen van het mogelijke te verleggen met zijn beeldhouwwerken. Zowel *Maléficia* als *La Femme au Paon* zijn daarvan de meest treffende voorbeelden (fig. 7).

De eerste beeldhouwwerken van Philippe Wolfers hadden een toegepast karakter. Pas in 1903 zou hij zijn eerste volledig zelfstandige beeldhouwwerk *Fleur éclose* realiseren. In vergelijking met *Junon*! schijnt Wolfers lessen te hebben getrokken uit zijn fouten. Mogelijk kreeg hij daarvoor opnieuw bijstand van Isidore de Rudder die in de periode dat Philippe het beeldhouwwerk realiseerde, was aangezocht door deze laatste om zijn zoon Marcel op te leiden als beeldhouwer. Dat feit gaat gepaard met een langdurige correspondentie tussen beide kunstenaars. Vanaf 1908 stapt Philippe definitief af van de unieke creatie. De periode

Fig. 7. Opname van de salon van de Brusselse kunstkring *Pour l'Art* in 1905. Op de voorgrond staat Philippe Wolfers *La Femme au Paon*, een levensgroot werk dat door de combinatie van marmer brons en vensteremail getuigt van de technische vaardigheden van de kunstenaar. © Privécollectie

van de juweelsculpturen is voorbij en hij vervaardigt zijn beelden op verschillende exemplaren die via het tentoonstellingscircuit en de Wolferswinkels in Brussel en via de bijhuizen niet alleen in België, maar ook in het buitenland aan de man worden gebracht. De commerciële voorbestemming blijkt ook uit de talrijke esquisses, bozetti die Philippe Wolfers vanaf 1911 zal realiseren in brons. Zij waren letterlijk de schetsen of de eerste aanzetten van beeldhouwwerken. Door ze te realiseren in brons, ze fijn te patineren – dat was een van de specialiteiten van het huis Wolfers - en ze te monteren op precieuze, geïndividualiseerde sokkeltjes, waren het luxesnuisterijen. Daarmee kon de markt ook beter worden bespeeld. Deze kleine beeldhouwwerkjes kostten slechts een fractie van de prijs van hun grote model en bijgevolg konden zij door het formaat ook bij Wolfers Frères zelf worden gegoten.

Fig. 8. Philippe Wolfers, *La Parure*, 1899-1905. Juwelenkoffertje uitgevoerd in ivoor, zilver, goud, email, opalen en parels. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 7032.
© Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

Gioconda

De artistieke activiteiten van Philippe Wolfers werden onderbroken gedurende de eerste helft van de Eerste Wereldoorlog. Pas vanaf 1916 zou hij zijn activiteiten, weliswaar zeer beperkt, hernemen. Er was een gebrek aan materialen en personeel bij Wolfers Frères. Deze gedwongen artistieke inactiviteit compenseerde Philippe Wolfers door het redigeren van een lijvige cursus *Nouvelle Méthode de Composition ornementale*. Die was het resultaat van een theoretisch onderzoek, maar werd nooit uitgegeven. Hij was bedoeld als handleiding voor de studenten van de *Ecole professionelle communale Bischoffsheim* in Brussel. Philippe Wolfers was er beheerder en voorzitter van het toezichthoudend comité van de artistieke opleiding van de school.

De cursus is een schitterende illustratie van hoe Philippe Wolfers zich afzet tegen de stilering van motieven ontleend aan de fauna en flora, een principe eigen aan de art nouveau. Wolfers pleit voor motieven gestoeld op de geometrie: het punt, de lijn, het raster en de verdeling van het oppervlak. Naast de meetkundige principes ligt tevens een zeer mathematische theorie ten grondslag. In het typoscript is niet toevallig een knipsel gebundeld over de mathematische combinatiemogelijkheden van een octaaf in de muziek. Daarmee geeft Wolfers op zeer concrete wijze aan dat meetkundige gegevens en principes een oneindige schat aan variatie en combinatie kunnen bieden.

Het *Gioconda*-ensemble is eigenlijk de eerste concrete realisatie van deze theorie. De volledige eetkamer gaat terug op het concept van de ronde zilveren schotel (fig. 9, 10), die ontstond door twee tienhoeken overhoeks te plaatsen. Dat schuiven met vormen levert een driehoeksmotief op. De vorm, de tienhoek en de daaruit afgeleide twaalfhoek en het driehoeksmotief bepaalden elk interieurelement. Dat interieur werd ingezonden voor de Belgische afdeling voor de internationale tentoonstellling voor moderne decoratieve en industriële kunsten die in 1925 in Parijs plaatsvond. Het zilver dat hiermee in een zeer somptueus en artistiek kader van precieuze houtsoorten en dure marmers werd geplaatst zorgde voor een betoverende indruk bij pers en publiek. Wolfers' beeldhouwwerken vervulden daarin een grote rol. De internationale jury bekroonde het ensemble daarom met de grootste onderscheiding. Het directe resultaat voor Wolfers Frères was dat het zakencijfer na de tentoonstelling een ongezien hoogtepunt kende, maar dat werd abrupt afgebroken in 1930 en dat einde was een rechtstreeks gevolg van de beurscrash.

In 1929 overleed Philippe Wolfers relatief onverwacht. Er was in de firma niet gezorgd voor artistieke opvolging, wat de zaak voor grote problemen stelde. In 1897 in de periode dat Philippe Wolfers zich volop ontplooide als kunstenaar werd daarvoor een notariële regeling getroffen: "*l'oeuvre artistique émanant de tous et de chacun restera la propriété exclusive de la société*". Alle elementen binnen de bedrijfsstructuur en zelfs de archieven getuigen van die goed doordachte strategie. Gezien het persoonlijke oeuvre volledig in het teken stond van de firma, zijn de registers die dat werk opnemen zeer volledig. Bovendien worden van het merendeel van de werken een of meerdere foto's van zeer hoogstaande kwaliteit bewaard. Deze foto's hadden voor de firma effectief hun doel. Voor de opname van het unieke werk van Philippe Wolfers werd steevast een beroep gedaan op de beroemde fotograaf Alexandre. Wolfers kon bijgevolg altijd een perfecte en artistiek hoogstaande opname leveren van zijn werken. Dat dit zijn doel niet miste, blijkt duidelijk uit de talrijke internationale publica-

Fig. 9. Philippe Wolfers, ronde zilveren schotel model *Gioconda*, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 7012. Het concept van deze schotel bepaalde het volledige eetkamerensemble. © Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

Fig. 10. Philippe Wolfers, het Gioconda-ensemble op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten van Parijs in 1925. © Privécollectie

ties. Zelfs al werd er niet over het werk van Wolfers gesproken, steevast kreeg het een van de weinige illustraties in besprekingen van tentoonstellingen.

Het onderzoek, gesteund op archieven, stelt het oeuvre van Philippe Wolfers in een totaal ander daglicht dan wat algemeen wordt aangenomen. In de hoogdravende essays over de art nouveau waarbij het werk van Philippe Wolfers wordt betrokken, is het resultaat ontnuchterend. Zijn persoonlijke oeuvre stond in functie van de handel. Dat aspect werd destijds ook meerdere malen vastgesteld door critici:

M. Wolfers par lui-même (doit-on ajouter: et ses collaborateurs?) cherche, cherche, cherche à sortir de la bijouterie bourgeoise de corbeilles de noce et d'écrins pour femmes agents de change enrichis par un coup de bourse dans des mines d'or et autres tramways. [...] il y a loin de la réalisation à notre souhait. N'empêche que les petites figurines d'ivoire, dansant au bout des chaines légères [...] vont vraisemblablement, cet hiver et cet été, se suspendre à leur escarpolette à «la devanture», opulente ou maigre, de nos concitoyennes éprises de mondanité".

Effectief het cliëntèle van de unieke exemplaren was datgene waarop Edmond Picard doelde. *Pour l'Art* was daarvoor een ideaal uitstalraam. Deze vereniging, die niet door vooruitstrevendheid wordt gekenmerkt, teerde net zoals haar leden-kunstenaars, voornamelijk op een vermogend publiek. Wolfers diende in te spelen op modetrends. Wanneer zijn oeuvre wordt bekeken, is dat heel duidelijk. In de reeks hangers bijvoorbeeld vinden wij naast zwaarbeladen thema's uit de literatuur als *Orchidéa* (*Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire) en *Salambô* (Gustave Flaubert) in dezelfde reeks een gelijkaardige hanger die een vrouw met meiklokjes verbeeldt en die de titel *Muguets*! kreeg.

Hetzelfde geldt voor zijn sculpturale oeuvre. Dat wordt voornamelijk gekenmerkt door zeer behaaglijke onderwerpen die in de mode waren. Zijn *Maléficia*, een werk dat al vaak het onderwerp was van zweverige symbolistische interpretaties, is daarvan een treffend voorbeeld. In 1905 had Philippe Wolfers het gipsmodel van het werk gecreëerd. Leopold Wallner, zijn muziekleraar die het werk zag, suggereerde aan Wolfers de titel. Zelf had die er geen. Zijn uitgangspunt was het masker van de hanger *Méduse* te integreren in een beeldhouwwerk. Vandaar de oorspronkelijke titel van de auteur *Méduse*.

Besluit

Het onderzoek naar Philippe Wolfers toont aan dat de decoratieve kunsten uit het begin van de 20ste eeuw in hun juiste context moeten worden geplaatst. Het is onnodig eigen en hoogdravende litteraire interpretaties te willen geven aan decoratieve kunsten als de archieven nog bestaan. Op basis van archiefinformatie bekomt men vaak een totaal ander, maar veel gefundeerder verhaal dan wanneer men zich uitsluitend richt tot de literatuur. Omdat veel van de archieven van de kunstenaars actief binnen de sector van de toegepaste kunsten nog bewaard zijn, wil ik een oproep richten tot de onderzoekers. Wacht niet tot het te laat is, want de rechtstreekse afstammelingen verdwijnen stilaan en met hen ook vaak de archieven.

Bibliografie

ADRIAENSSENS, W., Philippe Wolfers (1858-1929) kunstenaar en zakenman. De ontwikkeling van een artistiek oeuvre ten dienste van een onderneming, proefschrift gepresenteerd onder de leiding van prof. dr. Hans De Wolf tot het behalen van de graad van doctor in de Archeologie en Kunstwetenschappen, Vrije Universiteit Brussel. Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte, academiejaar 2006-2007, vol. I & II: Tekst; vol III & IV: *Oeuvrecatalogus*; vol V: *Bibliografie*; vol VI & VII: Iconografie.

ADRIAENSSENS W., & STEEL, R., *De Wolfers dynastie*. Van art nouveau tot art deco, Antwerpen, Pandora, 2006.

ADRIAENSSENS W., & STEEL, R., *La dynastie Wolfers*. De l'Art Nouveau à l'Art Déco, Anvers, Pandora, 2006.

ADRIAENSSENS, W., *Philippe Wolfers en de renaissance van de ivoorsnijkunst in België*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, vol. 71, 2000, pp. 88-186.

ADRIAENSSENS, W., *'Beschaving en Barbarij': een utilitair kunstwerk als eerbetoon aan baron Edmond van Eetvelde*, in ADRIAENSSENS, W., & AUBRY, F., Philippe Wolfers. Beschaving en Barbarij, Brussel, Koning Boudewijnstichting, 2002, pp. 33-48.

ADRIAENSSENS, W., *Civilisation et Barbarie: une œuvre utilitaire en hommage au baron Edmond van Eetvelde*, in ADRIAENSSENS, W., & AUBRY, F., Philippe Wolfers. Civilisation et Barbarie, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2002, pp. 33-48.

ADRIAENSSENS, W., *Het Album congolais. Een koninklijk geschenk als aandenken aan de koloniale tentoonstelling van Tervuren 1897*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 2002.

ADRIAENSSENS, W., *L'Album congolais. Un royal cadeau commémorant l'Exposition coloniale de Tervueren 1897*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2002.

ADRIAENSSENS, W., *Het Gioconda-ensemble, de zwanenzang van Philippe Wolfers. Een bijdrage aan de internationale tentoonstelling voor moderne en decoratieve industriële kunsten van Parijs in 1925*. in BERGMANS, A., (red.), Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis, vol. 32, Leuven, Peeters, 2003, pp. 131-176.

ADRIAENSSENS, W., *Philippe Wolfers, un artiste Art Nouveau à la tête d'une entreprise industrielle*, in *Art et Industrie*. Les arts décoratifs en Belgique au XIX^e^ siècle, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2004, pp. 144-156.

ADRIAENSSENS, W., *Quand la reliure devient bijou... Les albums commémoratifs de Philippe Wolfers*, in Bibliophilies et reliures. Mélanges offerts à Michel Wittock, Bruxelles, Fl. Tulkens, 2006, pp. 18-50.

ADRIAENSSENS, W., *Édition de modèles d'artistes en céramique. Céramiques d'après les projets de Philippe Wolfers (1858-1929)*, Andenne – Torhout, Musée de la céramique d'Andenne – Museum Torhouts Aardewerk, 2009, pp. 114-123.

ADRIAENSSENS, W., *Uitgebrachte keramiekmodellen van kunstenaars. Keramiek naar ontwerpen van Philippe Wolfers (1858-1929)*, in *Belgische Art Nouveau Keramiek*, Torhout, Musée de la céramique d'Andenne – Museum Torhouts Aardewerk, 2009, pp. 114-123.

Résumé

A la fin du XIX^e siècle, Bruxelles devint un sommet artistique sans précédent. Actuellement, les créations d'Henry van de Velde, de Victor Horta et de Paul Hankar font partie de la mémoire collective de l'Art nouveau. L'orfèvre et joaillier Philippe Wolfers (1858-1929), considéré de son vivant comme l'égal du Français René Lalique, est une des figures-clés de renommée internationale. Artiste très polyvalent, Wolfers était en plus un des rares artistes de sa génération qui fit également la transition vers l'Art Déco. Comme fils de l'orfèvre Louis Wolfers, Philippe apprit le métier dans l'atelier de son père et il acheva ses études à l'Académie de Bruxelles en 1877. Dans les années 1880, Philippe fut le concepteur de l'argenterie pour l'entreprise familiale, où il restera jusqu'à son décès. Dès 1892, il introduisit l'Art nouveau dans sa discipline. Les objets de ce style ont été exposés à partir de 1895 dans des expositions importantes et ont été diffusés par des succursales et des distributeurs en Belgique ou à l'étranger comme aux Pays-Bas, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre et en Hongrie. Cela provoqua une onde de choc dans le monde des orfèvres dirigeants. Pendant quelques années, le nom de Philippe Wolfers devint un concept. A cette époque, il n'était absolument pas évident de jouir d'une telle renommée comme «designer» d'une industrie. Une stratégie d'entreprise réfléchie y existait à la base. Il s'agissait dans ce cas de faire connaître Philippe Wolfers à l'étranger comme concepteur de créations prestigieuses et uniques. A cet égard, il créa de nombreuses pièces personnelles, pièces uniques, qu'il envoya aux expositions. Elles ont été exposées entre 1894 et 1900 à une vingtaine d'expositions dans plusieurs villes européennes. Ces créations conçues dans un pur style Art nouveau et réalisées dans des matériaux comme le cristal, l'argent, l'ivoire et le bronze, portèrent chacune sa signature personnelle.

Dès 1898, Philippe Wolfers s'adonna à une nouvelle discipline qui l'éleva à la plus haute renommée internationale: l'art du bijou. En une courte décennie, il conçut quelque 150 créations joaillières qui furent principalement vendues à des montants étonnamment hauts aux Bruxellois «de bon ton». Les bijoux de Philippe Wolfers frappent par leur caractère sculptural et ce n'est pas un hasard si à partir de 1903 il s'est tourné progressivement vers la sculpture qui restera l'activité principale de sa créativité artistique personnelle.

La recherche sur l'oeuvre de Philippe Wolfers a pu être menée en profondeur étant donné que l'artiste, de son vivant, a laissé des archives très importantes. Dans le cadre de cette recherche, les registres personnels, la correspondance, les dessins et les nombreuses archives photographiques, restés inédits, ont pu être étudiés sans restriction. Grâce à cette opportunité, il fut possible d'analyser en profondeur diverses sources d'archives et de les soumettre à une critique historique. Cette approche permet de jeter un nouvel éclairage sur l'œuvre de Philippe Wolfers et d'en rédiger un catalogue raisonné. Dans cette communication, nous donnerons un aperçu de l'activité artistique personnelle de Philippe Wolfers. Elles sera mise en relation avec les activités de la firme et mettra en valeur l'apport réel de l'artiste pour la renommée et le rayonnement de l'entreprise.

Summary

At the end of the 19th century Brussels became an unprecedented artistic center. The creations of Henry van de Velde, Victor Horta and Paul Hankar now belong to the collec-

tive memory of the Art Nouveau. Silversmith and jeweler Philippe Wolfers (1858-1929) was acclaimed as one of the key figures of this period. During his lifetime he was considered to be an equal of the Frenchman Rene Lalique. As a highly versatile artist Wolfers was also one of the few artists of his generation who was able to make the transition to the Art Deco. As the son of goldsmith Louis Wolfers, Philippe was trained in the studio of his father. He finished his studies at the Brussels Academy in 1877. During the '80 Philippe started as designer of the silverware of the family business and he would continue to do so until his death. In 1892 he introduced the Art Nouveau in his work. From 1895 onwards objects in this style were shown at major exhibitions and distributed through subsidiaries or distributors in Belgium and abroad e.g. in the Netherlands, Germany, France, Spain, England and Hungary. This created a shock wave at the world's leading jewelers and in a few years time the name of Philippe Wolfers became a household word. During that period it was not obvious that a designer from a company enjoyed such a reputation as Philippe Wolfers did. This was the result of a sound business strategy that presented Philippe Wolfers as a designer of prestigious and unique creations. In that capacity, he realized unique objects that were presented in a score of exhibitions across Europe between 1894 and 1900. These creations were designed in a distinctive Art Nouveau style and made of materials such as crystal, silver, ivory and bronze and were signed by the artist.

From 1898 onwards Philippe Wolfers devoted himself to a new discipline that would have an important impact on his international fame: the design of art jewels. In a period that lasted nearly a decade he designed about 150 unique jewels that were sold primarily to members of the Brussels establishment for mind boggling amounts. The jewels of Philippe Wolfers strike by their sculptural character and in that view it doesn't surprise that from 1903 onwards he concentrated on sculpting and this would remain his most important personal artistic activity.

Detailed research into the personal work of Philippe Wolfers could benefit from the extensive archives created by the artist during his lifetime. Personal records, correspondence, drawings and an extensive photo archive were studied for the first time without any limitations or restrictions. It was possible to analyze critically a large quantity of archival sources. This approach enabled us to cast a new light on the work of Philippe Wolfers and to establish a complete annotated catalog. The study is mainly based on the fully accessible archive and presents an overview of the personal artistic activities of Philippe Wolfers which are related to the activities of the company and the value they added to the notoriety of the family company.

LE PORTRAIT DÉVOTIONNEL DANS LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS ENTRE 1400 ET 1550: APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE POUR UNE ANALYSE DU LANGAGE DE L'IMAGE

Ingrid FALQUE*

La communication que je vous présente aujourd'hui est basée sur les recherches que j'effectue depuis maintenant un an dans le cadre de ma thèse de doctorat. Cette première année de recherches a été essentiellement consacrée aux démarches heuristiques et à la mise en place d'une méthodologie permettant d'analyser ces images particulières que sont les peintures religieuses comportant un ou plusieurs portraits dévotionnels (ou « portraits de donateurs » pour reprendre l'expression la plus commune).

Le but de ma recherche doctorale est d'envisager de manière systématique et exhaustive les différentes modalités selon lesquelles le portrait dévotionnel s'intègre dans la peinture religieuse des anciens Pays-Bas au XV^e^ siècle et pendant la première moitié du XVI^e^ siècle. Il s'agit aussi de déterminer la signification de ces œuvres dans le contexte religieux de l'époque, et ce en favorisant la mise en rapport de leurs formes, de leurs fonctions et de leurs significations. Mes recherches visent donc à envisager cette production picturale en tant que témoin visuel de la manière dont les hommes de la fin du Moyen Âge envisageaient leurs relations avec le monde céleste mais aussi leurs rapports sociaux. Je vise donc, pour reprendre une expression de Jean-Claude Schmitt, une « analyse de l'art dans sa spécificité *et* dans sa relation dynamique avec la société qui l'a produit ».

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques précisions terminologiques s'imposent pour la compréhension de mon propos. Les portraits apparaissant dans la peinture religieuse appartiennent en effet à plusieurs catégories distinctes, et ce malgré les similitudes de leurs modes de représentation. On appelle traditionnellement « portrait de donateur » toute représentation d'un contemporain agenouillé en prière dans un tableau religieux. Pourtant, ce terme ne convient pas à toutes ces effigies. En effet, au sens strict du terme, n'est portrait de donateur que le portrait inséré dans une œuvre commandée et donnée à une institution religieuse par la personne portraiturée. Un exemple célèbre de portraits de donateurs est celui de Jodocus Vijdt et de son épouse Elisabeth Borluut dans le *Polyptyque de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck (fig. 1), retable qu'ils commandèrent pour orner l'autel de leur chapelle familiale à l'église Saint-Bavon de Gand, comme en témoigne l'acte de fondation de 1435 et le quatrain inscrit sur le cadre de l'œuvre. Par contre, dans le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* de Memling (fig. 2), autre grand classique de la peinture flamande du

* Présentée par Madame D. Allart, Professeur à l'Université de Liège.

Fig. 1. Jan et Hubert van Eyck, *Polyptyque de l'Agneau mystique* (revers), 375 x 260 cm (fermé), Gand, église Saint-Bavon. © KIK-IRPA, Bruxelles

XV^e^ siècle, la personne portraiturée n'est pas le donateur mais le commanditaire, puisque ce diptyque est un tableau de dévotion privée et non une œuvre de donation. Maarten étant représenté en prière, on préférera dans ce cas, comme pour toutes les effigies en prière, utiliser les termes « portrait dévotionnel » ou « portrait de dévot ».

On évitera également d'utiliser le terme « portrait de commanditaire » car les personnes dont le portrait figure dans des tableaux religieux n'en sont pas nécessairement les commanditaires. On pensera notamment à la série des vingt-quatre tableaux de dévotion commandés par Philippe le Hardi à Jean de Beaumetz en 1388 pour orner les cellules de moines de la Chartreuse de Champmol. On ne conserve que deux de ces vingt-quatre tableaux. Tous deux représentent la Crucifixion avec un chartreux agenouillé au pied de la croix. Dans ce cas, les personnes portraiturées ne sont pas les commanditaires, mais les bénéficiaires de l'œuvre.

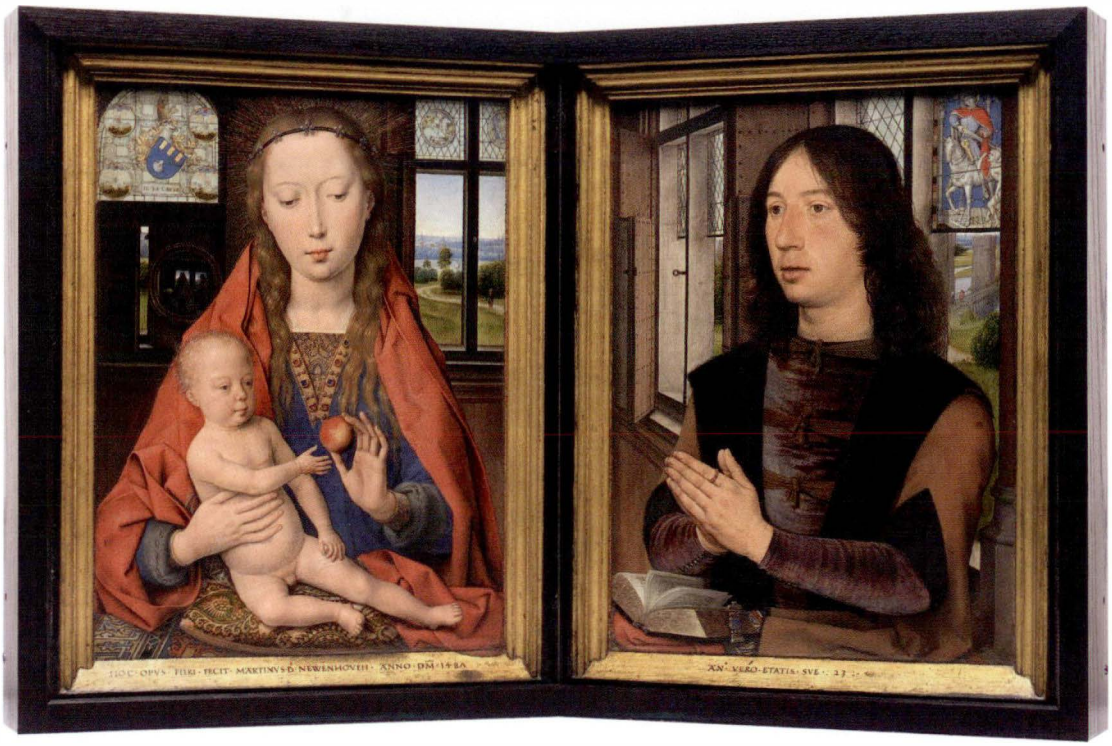

Fig. 2. Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 44 x 33,5 cm (chaque volet), Bruges, Memlingmuseum, n° inv. O. S.J178. I. © Lukasweb

Par ailleurs, les portraits intégrés dans des peintures religieuses ne sont pas nécessairement des portraits dévotionnels. Il est en effet courant que le commanditaire de l'œuvre prête ses traits à l'un des protagonistes de la scène ou y assiste en tant que spectateur privilégié prenant place parmi les protagonistes, comme c'est le cas dans ce *Triptyque de la dernière Cène* du Maître de la Légende de sainte Catherine (fig. 3). On parlera dans ce cas de « portrait dissimulé » ou de « portrait implicite », pour reprendre une expression de Didier Martens.

Ces précisions terminologiques apportées, je voudrais maintenant me pencher brièvement sur l'histoire du portrait intégré dans la peinture religieuse du début de l'ère chrétienne au XVII^e^ siècle, afin d'en évoquer les caractéristiques et fonctions principales. Ce bref historique me permettra également de souligner les particularités de cette production à la fin du Moyen Âge, période à laquelle sont consacrées mes recherches.

Présent dès les premiers siècles du Moyen Âge et ce, jusqu'au XVII^e^ siècle au moins, le portrait intégré dans l'art religieux se caractérise par une évolution de ses modalités de représentation au long des siècles. Ainsi, de l'époque byzantine à l'époque romane, ces œuvres sont essentiellement des images de donation dans lesquelles le donateur est repré-

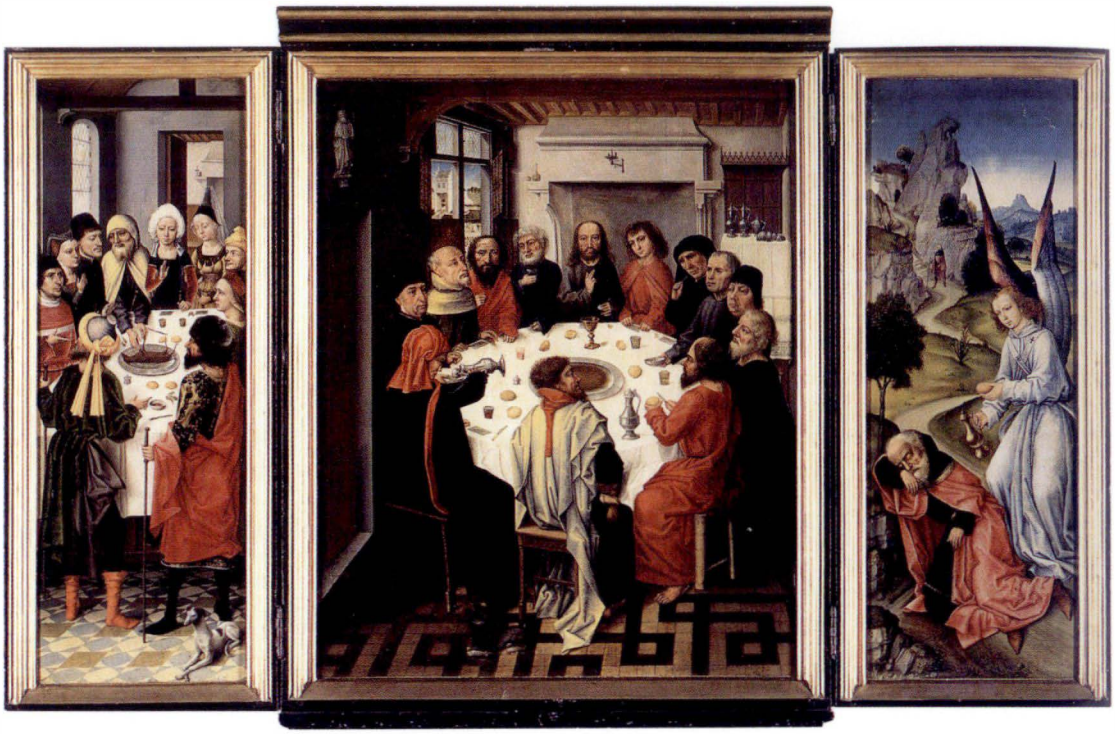

Fig. 3. Maître de la Légende de sainte Catherine, *Triptyque de la dernière Cène*, 163,5 x 77 cm, Bruges, Grand Séminaire.© KIK-IRPA, Bruxelles

senté offrant une église miniature. Parallèlement se développe le portrait dévotionnel, formule selon laquelle le modèle est représenté en orant, agenouillé les mains jointes ou croisées sur le torse. À partir du XVI^e^ siècle, de légers changements sont perceptibles dans les modes de représentation des personnes portraiturées, laissant présager une évolution sémantique de cette production. Il s'agit d'une problématique que j'évoquerai à la fin de mon exposé.

Dès les premières occurrences et ce, jusqu'à la disparition de ce motif, la fonction première de ces œuvres est d'assurer le salut dans l'Au-delà de la personne représentée, tant par sa propre effigie en prière que par les prières que l'œuvre est censée susciter auprès des fidèles la regardant. En outre, les personnes portraiturées désirent également adresser une prière à un saint ou demander l'intercession du Christ ou de la Vierge.

A la fin du Moyen Âge, les œuvres comportant des portraits s'intègrent régulièrement dans un vaste programme de fondation religieuse. La fondation de chapelle est en effet la principale expression de la dévotion des bourgeois et des nobles, lesquels dotent souvent l'autel de leur chapelle d'un retable comportant leur effigie. La plupart des fondations sont établies par testament. Une part substantielle de la somme de l'héritage est alors consacrée à la célébration des obsèques et des messes commémoratives pour le repos et le salut de l'âme du fondateur et de sa famille.

Le cas du chancelier Rolin illustre particulièrement bien la volonté d'assurer son salut par la fondation elle-même, mais aussi par les prières que les tableaux qui y sont liés susciteront auprès des fidèles les regardant. Après avoir mené une vie mondaine, le chancelier du duc de Bourgogne décida de consacrer la fin de sa vie à assurer son salut par de multiples fondations, dont les plus célèbres sont celles des hospices de Beaune et de la collégiale Notre-Dame-du-Châtel à Autun. Dans cette église, Rolin organisa la récitation de messes quotidiennes à divers endroits de l'édifice. Simultanément à la messe dite devant l'autel principal de l'église, une autre messe devait être dite dans la chapelle Saint-Sébastien où se trouvait la célèbre *Vierge au chancelier Rolin* de Jan van Eyck (fig. 4). Son testament stipule que ces messes devaient être récitées à perpétuité pour le salut de son âme ainsi que de celles de sa famille et de ses amis. La fondation de l'hôtel-Dieu de Beaune relève du même principe. Ainsi, la charte de fondation stipule que les sœurs, les pauvres et les malades hébergés dans l'hôpital devaient prier pour l'âme du fondateur et de son épouse, Guigone de Salins. Leurs portraits figuraient d'ailleurs sur le *Polyptyque du Jugement dernier* de Rogier van der Weyden placé sur l'autel de la chapelle de la grande salle des malades. Ils étaient donc visibles de tous et rappelaient aux personnes hébergées à l'hospice leurs obligations envers leurs bienfaiteurs.

A la fin du Moyen Âge, le phénomène du portrait dans l'art religieux connaît donc un essor considérable dans les anciens Pays-Bas et ce, aussi bien dans l'art du vitrail et de l'enluminure que dans le domaine de la sculpture et de la peinture de chevalet. Il y a donc, pour cette période et cette aire géographique, un ensemble particulièrement riche, cohérent et significatif de témoignages variés. Alors qu'il était jusque-là essentiellement réservé aux princes et aux souverains, le portrait dévotionnel connaît désormais une diffusion large. Bourgeois, nobles, hauts fonctionnaires, membres du clergé et représentants des différents ordres religieux désirent laisser une trace de leur piété et de leur présence sur terre. La volonté première de la personne portraiturée est souvent complexe, teintée de dévotion mais aussi du désir d'exalter son prestige, d'où une amplification et une diversification sans précédent des oeuvres religieuses comportant un ou plusieurs portraits. D'un point de vue culturel, l'intérêt de cette production picturale réside dans le fait que la représentation des personnes, qui lisaient et appliquaient les préceptes de la littérature dévotionnelle, peut être considérée comme une « mise en images » de la spiritualité et des pratiques dévotionnelles de l'époque.

Dans le cadre de ma thèse, j'ai opté pour l'étude du portrait dévotionnel introduit exclusivement dans la peinture de chevalet entre 1400 et 1550 pour plusieurs raisons. Tout d'abord car il s'agit d'un medium caractéristique de la fin du Moyen Âge. On situe généralement l'apparition du panneau peint en Italie au XIII^e^ siècle. Il se développe fortement en Flandre au XIV^e^ puis surtout au XV^e^ siècle pour devenir l'un des domaines privilégiés du mécénat et de la commande artistiques. Il est en cela une manifestation des changements culturels en cours à cette époque charnière et mérite donc une attention particulière.

La deuxième raison est que les peintures religieuses comportant des portraits revêtent un caractère polyvalent au niveau de leurs usages et de leurs fonctions. Ces tableaux sont tout aussi bien des grands retables de donation que des triptyques destinés à des autels domestiques, des œuvres à caractère privé, des épitaphes ou des œuvres à fonction commémorative. Cette variété n'est pas aussi évidente à établir pour les autres mediums.

Fig. 4. Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, 66 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre, n° inv. 1271.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Enfin, le support en lui-même permet une plus grande variété compositionnelle et de format que les autres mediums. Ceci explique d'ailleurs partiellement la multitude de fonctions que peuvent revêtir ces tableaux.

La spécificité des œuvres de mon corpus relève donc tant de leur contenu iconographique et de leur variété compositionnelle que de la multitude des usages que le medium utilisé suppose. Les particularités de ces tableaux, mêlant éléments sacrés et profanes appellent un mode d'analyse rendant justice à leur double nature. Cette méthode d'analyse implique une étude et un examen fouillé des éléments constitutifs de l'image, afin d'en déterminer les unités sémantiques (ou éléments porteurs de sens) et leurs articulations significatives. Or, les études réalisées sur le sujet portent rarement assez d'attention à ce que l'on appelle traditionnellement le « langage de l'image ».

Mon but n'est pas ici de vous présenter un état de la question sur le sujet mais quelques remarques méritent tout de même d'être soulignées: la plupart des auteurs traitant du «portrait de donateur» ont trop souvent eu tendance à négliger les éléments constitutifs de l'image et leur importance dans sa signification globale. S'il est désormais bien établi que le portrait intégré dans la peinture religieuse a comme fonction principale d'assurer le salut de la personne portraiturée et d'exprimer picturalement – et donc de manière durable – une prière *idéale*, une étude de cette production picturale qui tiendrait compte des multiples variantes formelles et compositionnelles comme autant d'éléments jouant un rôle dans la signification et les fonctions des œuvres fait encore défaut. Il s'agit donc, dans le cadre de ma thèse de valoriser ces éléments et ce type d'approche afin de nuancer et affiner nos connaissances sur le sujet.

L'angle d'approche pour lequel j'ai opté dans ma thèse de doctorat nécessite une méthode d'analyse des images particulière. Cette méthode doit servir à étudier le corpus dans une perspective d'histoire culturelle selon laquelle il convient de rapprocher production visuelle et réalité socio-religieuse, le portrait de dévot étant bel et bien une voie d'accès parmi d'autres pour analyser les rapports que les hommes de cette époque entretenaient avec le monde céleste. D'un point de vue méthodologique, il s'agit donc de privilégier les sources visuelles, sans pour autant négliger les sources textuelles, qui sont également prises en compte. Toutefois, le lien que l'on établira entre ces deux types de sources n'est pas un rapport de subordination de l'image au texte mais un rapport plus «égalitaire», texte et image étant deux voies d'accès différentes mais complémentaires menant au but de l'étude.

La méthode d'analyse des œuvres doit permettre de tirer le maximum d'informations des œuvres elles-mêmes. Or, dans le cas de ce corpus, il apparaît clairement qu'une étude iconographique traditionnelle, n'analysant que le contenu des œuvres et non leurs aspects formels, ne permettrait pas de saisir toutes les nuances de représentation et donc de signification des œuvres. L'iconographie, telle que Panofsky la définit dans ses *Essais d'iconologie* (pour rappel, il définit l'iconographie comme étant «cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres, par opposition à leurs formes») implique en effet une dissociation nette entre la forme et le sens de l'œuvre. Or, il apparaît clairement aujourd'hui que ces deux composantes de l'image sont imbriquées. Les modalités d'expression visuelle – autrement dit les aspects formels – permettent au sens de se manifester dans les images. Les rapports d'échelle, les proportions, les jeux de couleurs sont autant d'éléments visuels ayant un rôle dans la signification de l'œuvre. Le langage figuratif se caractérise par cette imbrication du thématique et du formel. L'interaction entre le sens et la forme de l'image doit donc être prise en compte dans l'interprétation des images et dans l'analyse de leur langage. Il faut donc opter pour ce que Jérôme Baschet appelle

une «approche iconographique élargie», tenant compte aussi bien du contenu des images que de leurs aspects formels, dans la recherche du sens. Dans le cas des tableaux religieux comportant des portraits, les aspects formels et compositionnels de l'œuvre jouent un rôle primordial: le tableau qui illustre la demande ou le souhait du commanditaire portraituré rend effective et vivante cette demande en fonctionnant sur un mode interne, grâce à un arsenal d'artifices picturaux. L'image devient alors un monde en soi dans lequel les pensées et les souhaits du commanditaire prennent forme.

D'un point de vue pratique, il s'agit donc, dans un premier temps, de distinguer les éléments spécifiques à ces œuvres et de les prendre ensuite comme base de l'analyse. C'est pourquoi, dans le cadre de cette étude, il est pertinent d'établir une classification des œuvres tenant compte de la structure matérielle du tableau, de la structuration symbolique de l'espace fictif qu'il donne à voir et de la présence de figures de médiation comme les saints patrons. Cette classification permet une analyse typologique, ou sérielle, des œuvres.

J'ai ainsi réparti les 663 œuvres de mon catalogue en vingt catégories d'après trois critères principaux. Le premier est la position du ou des portrait(s) dans la structure matérielle de l'œuvre: sur le revers des volets de l'œuvre, sur les volets intérieurs (fig. 5), sur le même panneau que la scène religieuse ou dans un diptyque. Le deuxième est la présence ou non d'un saint patron et enfin, le troisième est la nature de la scène religieuse (narrative ou hiératique) devant laquelle prient les dévots (voir le tableau en annexe).

Il est évident que les critères de classement sélectionnés ne sont pas les seuls éléments signifiants des œuvres du corpus. Les attributs des portraits (tels que les livres de prière, les prie-Dieu, les rosaires ou les chapelets, un chien couché au pied du dévot...), le nombre d'effigies ou encore les informations sur les personnes portraiturées sont autant d'informations dont il faut également tenir compte dans l'analyse des oeuvres. C'est pourquoi une base de données dans laquelle chaque œuvre est inventoriée en tenant compte de ces critères a été créée.

Une analyse des images tenant compte de l'interaction entre forme et contenu, ainsi que du langage figuratif permet de cerner finement leurs diverses manières de véhiculer un message. Pour reprendre des termes de François Garnier, un historien de l'art français ayant consacré deux livres au langage de l'image au Moyen Âge, «l'analyse syntaxique enrichit la lecture de l'image et individualise par des nuances de sens parfois profondes des figurations qu'un examen rapide regroupe sans distinction dans un même stéréotype uniforme». L'analyse du langage de l'image n'a en effet de sens que si on l'envisage pour un corpus d'œuvres (ayant des rapports entre elles au niveau de leur contenu iconographique) assez vaste que pour pouvoir dégager des tendances générales et des cas particuliers. Cette analyse sérielle du corpus étudié permet donc de cerner les régularités, les normes de représentations, mais aussi les variations, les cas particuliers et les exceptions de la figuration des portraits au sein de chaque type.

Afin d'illustrer mon propos, je vous présente ici la série 3B, correspondant aux œuvres dans lesquelles le portrait apparaît sur le même panneau que la scène religieuse, cette dernière étant une scène hiératique (la Vierge à l'Enfant, le Christ de pitié, le Trône de grâce, un saint...). Le dévot est accompagné de son saint patron. Cette série comprend 51 œuvres, qui se répartissent en deux tendances compositionnelles principales:

Fig. 5. Maître de la Famille de sainte Anne, *Triptyque de la Famille de sainte Anne*, 77 x 58,5 cm (pann. central), 77 x 28,7 cm (volet gauche) et 77 x 29,2 cm (volet droit), Gand, Museum voor Schone Kunsten, n° inv. 1906-B.© KIK-IRPA, Bruxelles

1. le personnage saint vénéré trône au centre de la composition. La ou les personne(s) portraiturée(s) prennent place à ses pieds avec leur saint patron debout derrière eux, comme dans le panneau central du *Triptyque de John Donne of Kidwelly* de Memling conservé à Londres (fig. 6).
2. Le personnage saint est décalé sur l'un des bords de la composition, soit debout, soit assis et le dévot se situe à ses côtés. C'est notamment le cas dans la *Vierge au chancelier Rolin* évoquée précédemment.

À côté de ces deux tendances générales, certaines œuvres se distinguent par l'originalité de leur composition. C'est notamment le cas de l'*Ecce Agnus Dei* de Dirk Bouts conservé à l'Alte Pinakothek de Munich (fig. 7). L'agencement du paysage – et plus spécialement le Jourdain créant un axe médian qui sépare clairement le domaine divin du domaine terrestre – est tout à fait particulier au sein de cette série. En outre, la nature de la scène elle-même, oscillant entre scène narrative et scène hiératique pose problème. Ce tableau est en effet une représentation dérivant du thème du Christ apparaissant à saint Jean-Baptiste et ses disciples. Les disciples sont ici remplacés par le dévot représenté selon les critères traditionnels du portrait dévotionnel.

Fig. 6. Hans Memling, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant*, dit *Triptyque de John Donne of Kidwelly*, 72,3 x 71,6 cm (pann. central) et 72 x 31,1 cm (volets), Londres, The National Gallery, n° inv. NG 6275.© The National Gallery, Londres

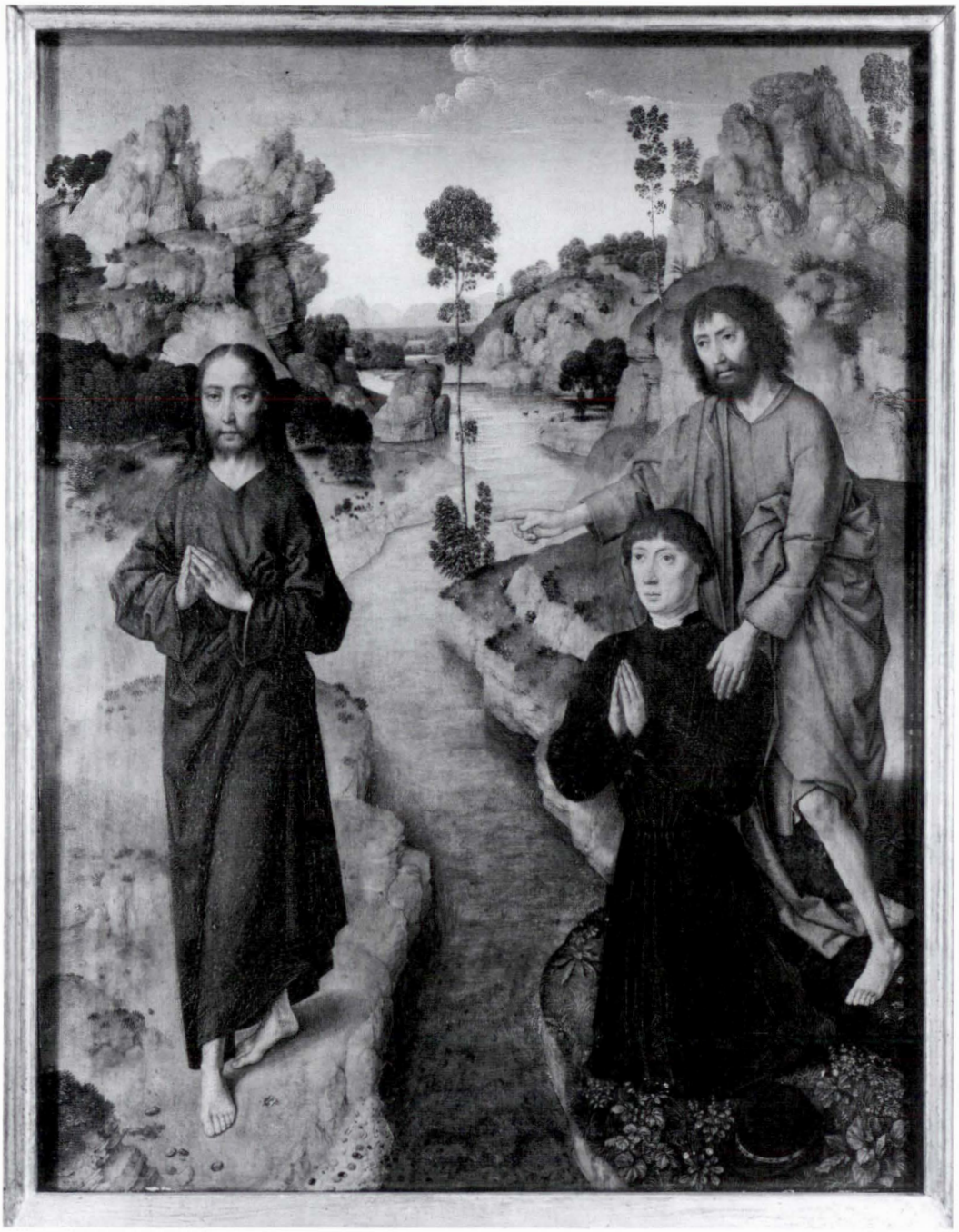

Fig. 7. Dirk Bouts, *Ecce Agnus Dei*, 53,7 x 41,4 cm, Munich, Alte Pinakothek, n° inv. 15192.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Une autre œuvre se distinguant par sa composition est le *Portrait d'un homme en prière devant une apparition de la Vierge* attribué à Jan Provoost (fig. 8). Ici, le caractère particulier de l'œuvre réside dans la représentation de la Vierge à l'Enfant dans une nuée apparaissant au religieux alors en pleine méditation. Cette formule compositionnelle est assez rare dans le domaine de la peinture de chevalet, tandis qu'elle apparaît plus fréquemment dans l'enluminure. On la retrouve notamment dans une miniature provenant du *Livre d'heures de James IV d'Ecosse*, représentant Margaret Tudor en prière. Dans ces deux œuvres, l'objet de la dévotion de la personne portraiturée est traité comme une apparition. Comme l'a judicieusement souligné Sixten Ringbom, il est peu probable que des laïcs tels que Margaret Tudor aient réellement eu une apparition de la Vierge, ce phénomène relevant de la mystique. Il semble donc que ces «apparitions» dans des nuées ou des nimbes soient plutôt des images mentales que se forgent les fidèles pendant leurs dévotions.

Revenons maintenant à l'analyse sérielle des œuvres de la catégorie 3B. Outre les tendances compositionnelles, il est possible d'établir des tendances iconographiques. La Vierge à l'Enfant rencontre clairement le plus de succès avec 28 œuvres sur les 51 que compte ce type. On retrouve six occurrences de sainte Anne trinitaire, deux du Christ en Salvator Mundi et trois Trinités sous la forme du Trône de grâce. Ces tendances témoignent du succès du culte marial en cette fin de Moyen Âge.

Enfin, il est intéressant de relever l'attitude peu traditionnelle de certaines personnes portraiturées, attitude qui implique un rapport plus intime qu'à l'habitude avec les personnages saints. Ainsi, dans cette *Vierge à l'Enfant avec un homme en prière présenté par saint Michel* du Maître du Triptyque anversois de la Vierge, le dévot n'est pas représenté agenouillé les mains jointes, mais en contact physique avec l'Enfant (fig. 9). Ce phénomène est, à n'en pas douter, à rapprocher de la littérature dévotionnelle de l'époque préconisant un rapport direct et intime avec le Christ. Comme on le voit ici, texte et image véhiculent chacun à leur manière les conceptions religieuses de l'époque.

Je délaisse ici les premiers résultats de cette analyse sérielle, pour apporter quelques compléments d'informations sur la méthode de mise en place. Il est évident qu'une classification de ce genre ne doit en aucune façon devenir un carcan rigide tendant à emprisonner l'œuvre au sein d'un type, ce qui rendrait inévitablement stérile l'analyse des œuvres. La comparaison d'œuvres appartenant à des séries différentes reste bien évidemment pertinente, comme en témoigne l'exemple suivant: la *Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck et la *Vierge à l'Enfant avec une femme en prière et sainte Marie-Madeleine* du Maître à la Vue de Sainte-Gudule conservée à Liège (fig. 10) sont deux œuvres appartenant à deux types distincts mais de composition similaire. Les deux dévots sont représentés dans une composition leur assurant un statut privilégié, ceux-ci étant agenouillés face à la Vierge, dans le même espace pictural qu'elle. D'un point de vue typologique, la différence majeure entre les deux tableaux est la présence d'une sainte patronne dans le tableau de Liège, contrairement au tableau de Van Eyck. Marie-Madeleine joue ainsi un rôle de médiation entre la Vierge et la jeune femme en prière, intermédiaire dont se passe Nicolas Rolin, portraituré seul face à Marie. De prime abord, cela accentue la proximité entre cette dernière et le chancelier, tout comme le non respect des règles héraldiques. Nicolas Rolin occupe en effet la position d'honneur, la droite héraldique, place qui est traditionnellement réservée au personnage saint. Toutefois, divers éléments du tableau de Liège instaurent un plus haut degré de proximité

Fig. 8. Jan Provoost, *Un homme en prière devant la Vierge à l'Enfant dans une nuée*, 32,5 x 27 cm, localisation inconnue (anciennement Amsterdam, P. de Boer). © M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. IXb. Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, Bruxelles, 1973, n° 163.

Fig. 9. Maître du Triptyque anversois de la Vierge, *La Vierge à l'Enfant avec un homme présenté par saint Michel*, huile sur bois, 82,5 x 73,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n° inv. 1631A. © bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

Fig. 10. Maître à la Vue de Sainte-Gudule, *La Vierge à l'Enfant avec une jeune femme en prière et sainte Marie-Madeleine*, 56 x 49 cm, Liège, Musée Grand Curtius, n° inv. A9. © KIK-IRPA, Bruxelles

entre la jeune femme portraiturée et la Vierge que dans le tableau de Van Eyck. Le plus marquant de ces éléments est sans conteste la position de la femme, qui au lieu d'être figurée pieusement les mains jointes, comme c'est traditionnellement le cas, serre entre les mains un chapelet que tient aussi l'Enfant. Ce dernier semble d'ailleurs vouloir se pencher vers la dévote, mais sa Mère le retient. L'impression de proximité est également renforcée par le jeu de regards entre la Vierge et la jeune femme que l'on ne retrouve pas dans le tableau de Nicolas Rolin. Le cadrage plus serré dans le tableau liégeois accentue également cet effet de proximité.

Une analyse comparative de ces deux œuvres permet donc de nuancer l'idée généralement admise selon laquelle la présence d'un saint patron crée une distance entre la personne portraiturée et le personnage saint. Dans ce cas-ci, en effet, les autres éléments signifiants de la composition (jeu de regards, jeu des mains, cadrage) plaident pour une lecture plus fine des œuvres laissant présager que la distance instaurée par la présence d'une figure de médiation peut être atténuée par d'autres éléments signifiants de la composition.

De manière plus générale, cette analyse typologique et l'observation minutieuse du corpus permettent de soulever des problématiques et dégager des pistes de réflexion qui n'ont pas encore été explorées, comme les rapports entre les formes et les fonctions des œuvres, ou les différences entre les œuvres commanditées par les laïcs et par les clercs. Il s'avère en effet très clairement que les tableaux commandés par ces derniers sont souvent plus complexes que les commandes laïques.

Une autre piste de réflexion qui se dégage de ce corpus est la possible adéquation entre évolution formelle et évolution sémantique des œuvres comportant des portraits dans le courant du XVI^e^ siècle. On constate en effet qu'à cette période, de subtils changements formels s'opèrent, tels que le faste plus apparent des vêtements, la prédominance des armoiries, la standardisation compositionnelle et, surtout, le regard du dévot dirigé vers le spectateur. Tous ces indices semblent bien plaider pour une évolution des fonctions des œuvres. Le portrait, et donc le caractère profane de la représentation, prennent peu à peu le pas sur la scène religieuse. L'œuvre semble devenir plus clairement un moyen d'auto-valorisation, une manière de manifester son prestige, plutôt que sa dévotion. Ce phénomène s'accentue d'ailleurs fortement au XVII^e^ siècle.

Enfin, l'étude de cette production picturale avec l'arsenal méthodologique mis en place permet de nuancer certaines hypothèses émises précédemment, notamment celle de Craig Harbison. La vie spirituelle du XV^e^ siècle étant très marquée par les expériences visionnaires des mystiques du siècle précédent, ces derniers servaient de modèles pour les fidèles désireux de vivre des expériences similaires. Partant de ce constat, Harbison supposa que les scènes religieuses devant lesquelles apparaissent des dévots en prière ne sont pas représentées pour elles-mêmes mais sont des images mentales des personnes portraiturées. Ainsi, si l'on suit cet auteur, *La Vierge au chanoine van der Paele* de Jan van Eyck n'est pas une représentation de la Vierge accompagnée du chanoine, mais une représentation de ce dernier ayant une vision mentale de la Vierge à l'Enfant. Le livre ouvert qu'il tient entre les mains et son regard méditatif suggèrent qu'il réfléchit au passage qu'il vient de lire et que cette réflexion a engendré dans son esprit une image mentale de la Vierge, que le tableau matérialise. Il n'y aurait en somme qu'une seule différence avec le tableau de Jan Provoost évoqué précédemment: l'absence de nimbe ou de nuée. L'intégration d'un portrait dans une œuvre religieuse

ne serait donc pas un «simple anachronisme», mais une visualisation des méditations du dévot portraituré. L'absence de nuée symbolisant la séparation entre les deux mondes serait comblée par d'autres artifices picturaux suggérant la présence de deux niveaux de réalité distincts, tels que le regard plongé dans le vide des dévots. Bien que séduisante, cette théorie est loin d'être applicable à tous les tableaux comportant des portraits dévotionnels. La confrontation de cette hypothèse avec les œuvres soulève de nombreuses questions: lorsque le tableau comporte plusieurs portraits, peut-on considérer qu'il s'agit d'une vision commune à toutes les personnes portraiturées? Quelle est la signification du saint patron présentant le dévot au personnage saint? Si ce dernier est vraiment une image mentale créée par le dévot, la présence d'un intercesseur ne serait-elle pas superflue? Comment interpréter les échanges de regards et les contacts physiques entre le dévot et le personnage saint, comme c'est le cas dans le tableau du Maître à la Vue de Sainte-Gudule évoqué précédemment? L'interprétation de Craig Harbison possède donc des limites qui traduisent bien les difficultés et les problèmes que soulève l'analyse du langage de ces images complexes. Or, ces problèmes peuvent être posés de manière différente, par le recours à une analyse minutieuse du langage de l'image, afin d'esquisser des réponses novatrices.

Au terme de cette présentation, j'espère avoir montré la pertinence d'une approche iconographique qui tient compte des particularités formelles des œuvres étudiées et de la nécessité d'aborder chaque production artistique en considérant ses spécificités. En conclusion, il importe de souligner que cette approche typologique du corpus prendra place dans une démarche plus large visant à étudier ces images en tant que témoignages des pratiques religieuses de l'époque, en les raprochant de la littérature spirituelle contemporaine. Il s'agit là de la seconde et prochaine étape de ma recherche doctorale.

Bibliographie

Sur le sujet traité dans cet article, voir en premier lieu notre thèse de doctorat, dont la publication est en cours de préparation, et qui comprend un catalogue et une bibliographie exhaustive: Falque, I., *Portraits de dévots, pratiques religieuses et expérience spirituelle dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400-1550)*, thèse de doctorat inédite, Université de Liège, 2009.

Sur le portrait dévotionnel aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, voir aussi:

Heller, E., *Das altniederländische Stifterbild*, Munich, 1976.

Harbison, C., «Visions and Meditations in Early Flemish Painting», dans *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118.

Martens, D., «Le Maître des Portraits Baroncelli: un élève de Petrus Christus?», dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 30, 1995, pp. 71-105.

Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, cat. d'expos. édité par T. Van Bueren, Turnhout, 1999-2000.

Falkenburg, R. L., «The Household of the Soul: Conformity in the *Merode Triptych*», dans Ainsworth, M. W. (éd.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical look at Current Methodologies*, New York, 2001, pp. 2-17.

Rothstein, B., *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 2005.

FALKENBURG, R. L., «Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: the place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting», dans HAND, J. O. et SPRONK, R. (éd.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, Londres et New Haven, 2006, pp. 92-109.

Pour une histoire du portrait intégré dans l'art religieux antérieur à la période envisagée ici, voir:
LANE, B. G., *The Development of Medieval Devotional Figures*, PhD Diss., University of Pennsylviana, 1970.

Sur le phénomène de la fondation religieuse, on consultera notamment:
CHIFFOLEAU, J., «Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Âge», dans *Faire croire. Modalités de la diffusion de la réception des messages religieux du XII^e^ au XV^e^ siècle. Table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue (Rome, 22-23 juin 1979)*, Rome, 1981, pp. 235-256.

Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau, 26 september 1988, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1990.

Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, cat. d'expos. édité par d'Herman Kamp sur les fondations de Nicolas Rolin: KAMP, H., *Memoria und Selbstdarstellung: die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen, 1993.

Sur l'«approche iconographique élargie» et l'analyse du langage de l'image:
RINGBOM, S., *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997 (1ère éd. anglaise en 1965).

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen âge. I. Signification et symbolique*, Paris, 1984.

GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, 1988.

RINGBOM, S, *Les images de dévotion. XII^e^-XV^e^ siècles*, Paris, 1995.

BASCHET, J., «Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie», dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, 51, 1996, pp. 93-133.

SCHMITT, J.-Cl., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.

BASCHET, J., *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.

Annexe: Typologie des portraits de dévots dans la peinture des anciens Pays-Bas (1400–1550)

TYPE 1A:	Portraits situés sur le **revers des volets** de l'œuvre, **avec** saint patron, **sans** scène religieuse secondaire au revers.	**7 œuvres**
TYPE 1B:	Portraits situés sur le **revers des volets** de l'œuvre, **avec** saint patron, avec scène religieuse secondaire au revers.	**10 œuvres**
TYPE 1C:	Portraits situés sur le **revers des volets** de l'œuvre, **sans** saint patron, **sans** scène religieuse secondaire au revers.	/
TYPE 1D:	Portraits situés sur le **revers des volets** de l'œuvre, **sans** saint patron, avec scène religieuse secondaire au revers.	**9 œuvres**
TYPE 2A:	Portraits situés sur **l'avers des volets** de l'œuvre, **avec** saint patron, devant une scène **narrative**.	**82 œuvres**
TYPE 2B:	Portraits situés sur **l'avers des volets** de l'œuvre, **avec** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**51 œuvres**
TYPE 2C:	Portraits situés sur **l'avers des volets** de l'œuvre, **sans** saint patron, devant une scène **narrative**.	**22 œuvres**
TYPE 2D:	Portraits situés sur **l'avers des volets** de l'œuvre, **sans** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**19 œuvres**
TYPE 3A:	Portraits situés sur le **même panneau** que la scène principale, **avec** saint patron, devant une scène **narrative**.	**41 œuvres**
TYPE 3B:	Portraits situés sur le **même panneau** que la scène principale, **avec** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**54 œuvres**
TYPE 3C:	Portraits situés sur le **même panneau** que la scène principale, **sans** saint patron, devant une scène **narrative**.	**63 œuvres**
TYPE 3D:	Portraits situés sur le **même panneau** que la scène principale, **sans** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**49 œuvres**
TYPE 4A:	Portraits situés sur un volet d'un **diptyque**, **avec** saint patron, devant une scène **narrative**.	**1 œuvre**
TYPE 4B:	Portraits situés sur un volet d'un **diptyque**, **avec** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**10 œuvres**
TYPE 4C:	Portraits situés sur un volet d'un **diptyque**, **sans** saint patron, devant une scène **narrative**.	**1 œuvre**
TYPE 4D:	Portraits situés sur un volet d'un **diptyque**, **avec** saint patron, devant une scène **hiératique**.	**25 œuvres**
TYPE 5:	Cas particuliers	**20 œuvres**
TYPE 6A:	Volets ou paires de volets issus de triptyques ou de polyptyques démembrés	**135 œuvres**
TYPE 6B:	Portraits de dévots à mi-corps (ayant appartenu à des diptyques ou des triptyques démembrés)	**58 œuvres**
TYPE 6C:	Portraits de couples à mi-corps (ayant appartenu à des triptyques démembrés)	**5 œuvres**

Samenvatting

Van bij het begin van de middeleeuwen zijn devotionele portretten gekend. Vanaf de 15de eeuw bekleden zij een centrale plaats in de picturale productie van de Nederlanden. Aanvankelijk beperkt tot vorsten, kent het devotioneel portret van dat ogenblik af een brede verspreiding. Burgers, edellieden, hoge grafelijke ambtenaren en clerici willen getuigenissen nalaten van hun godsvrucht en van hun aards bestaan. Hierdoor kent het aantal en de diversiteit van religieus geïnspireerde kunstwerken met portretten een ware explosie. In de loop van de 16de eeuw vermindert deze tendens echter opnieuw.

Tijdens de 15de en de 16de eeuw wordt op de meest diverse manieren het portret van de donateur in religieuze composities geïntegreerd. De opdrachtgever wordt vaak geknield en met gevouwen handen voorgesteld. Soms verschijnt hij als bevoorrecht toeschouwer tussen heiligen of leent hij zijn trekken aan een personage dat deelneemt aan de afgebeelde scène. Er konden ongeveer 750 werken van dit type schilderijen uit de 15de en de 16de eeuw opgespoord worden. Dit corpus toont een breed spectrum aan compositorische varianten die een veelheid aan betekenissen en functies weerspiegelen.

Het specifieke karakter van de picturale productie, die religieuze en profane elementen vermengt, vraagt een onderzoeksmethode die rekening houdt met beide elementen. Dit onderzoek ontwikkelt een classificatie gebaseerd op een typologie die zowel aandacht schenkt aan materiële aspecten van onderzochte werken (voorzijde / keerzijde, centraal luik / zijluiken) als aan de symbolische structuur van de fictieve ruimte die zij tonen (de manier waarop de sacrale en de profane ruimtes van elkaar onderscheiden worden, de geleidelijke overgang tussen beide, of het samensmelten ervan). Zij houdt tevens rekening met de religieuze bemiddelaars en vooral dan de patroonheilige. Het stilistisch onderzoek spitst zich toe op de specifieke taal van de afbeeldingen waarvan zij de semantische entiteiten wil achterhalen vooraleer beroep te doen op externe geschreven bronnen zoals archivalia, devotieliteratuur enz. Deze spelen een belangrijke rol bij het achterhalen van de complexiteit van de motieven van de geportretteerden. Door hun aanwezigheid in de voorstelling wensen de opdrachtgevers een gebed uit te drukken, een belofte in te lossen en vooral hun zielenheil in het hiernamaals veilig te stellen. Maar de portretten getuigen ook van hun behoefte tot zelfrealisatie door middel van luxueuze kledij, juwelen en blazoenen die hun sociale rang en functie in de maatschappij weerspiegelen.

De bijdrage toont het nut aan van een strenge typologische analyse en brengt een eerste verslag over de resultaten van het onderzoek van het voorhanden materiaal.

Summary

From the early Middle Ages onwards devotional portraits are well attested but during the 15th century they occupy a prominent place in the pictorial production of the Low Countries. If at first these portraits were largely reserved to princes and kings, they now spread into broader social circles. Bourgeois, nobles, ducal officials and clergy wanted to leave traces of their piety and their presence on earth. This resulted in an amplification and diversification without precedent of religious works including one or more portraits. In the course of the 16th century however this trend slackened.

During the 15th and 16th centuries, the integration of a portrait into a religious composition can take many forms. The sponsor is often portrayed on his knees, hands clasped, but he can also act as privileged follower situated among the saints, or even take part in the scene itself, through the features of one of the protagonists. The corpus, comprising over 750 works for the 15th and 16th centuries, shows many variations of these basic formulas, suggesting a multiplicity of meanings and functions of these works.

The specific nature of this pictorial production, mixing sacred and profane elements, asks for a study that does justice to this dual nature. The analysis establishes a classification based on a typology combining the physical structure of works (front / rear, central part / wings) and the symbolic structuring of the fictional space they show (how the sacred and the profane area are differentiated, the gradation or the fusion between both areas). It also takes into account the presence of figures of mediation, in particular the patron saints. The stylistic approach focuses initially on the iconographic language that is used and aims to identify the semantic units before referring to external textual sources (archives, literature of devotion etc.). These in turn play a vital role in better understanding the often complex motivations of the devotees who are portrayed. By their presence in the image they wish to express a prayer, a vow, and especially to ensure their salvation in the hereafter. But their portraits also reflect a concern for self-representation, as evidenced by sumptuous clothing, jewelry, emblems which indicate the social rank and the position they occupy in society.

The article demonstrates the importance of a rigorous cluster analysis, which outlines the issues as they appear after the confrontation with all known iconographic parallels.

SCULPTUREN DOOR VROUWEN IN DE PUBLIEKE RUIMTE: DE CASUS BRUSSEL

Marjan Sterckx*

Zowel de beeldhouwkunst als de grootstedelijke publieke ruimte werden eeuwenlang beschouwd als een bij uitstek mannelijk terrein. Sculpturen door vrouwen in de stedelijke publieke ruimte vormen dan ook een merkwaardig, en nog grotendeels onbestudeerd gegeven. De vraag dient zich aan in hoeverre dit ingaat tegen de zogenaamde ideologie van de 'gescheiden sferen'. Deze ideologie ziet immers de publieke en private sfeer als aparte sferen van mannen en vrouwen, vooral tijdens de 19de eeuw. Welke impact hadden zulke rollenpatronen op de realiteit, de realisaties en de receptie van beeldhouwsters en hun sculpturen voor de publieke ruimte?

Hoewel over beeldhouwsters sinds 1980 in toenemende mate internationaal gepubliceerd wordt, met als katalysator Camille Claudel, die nu net geen standbeelden maakte, vormen hun publieke beelden een nog onbekend, maar onverwacht rijk domein. Dit artikel belicht de situatie in Brussel en vergelijkt ze met deze in Parijs en Londen. Ten opzichte van deze steden kwamen er in Brussel veel minder sculpturen door beeldhouwsters in de publieke ruimte terecht en ze verschenen er ook pas veel later, namelijk rond 1900. De klemtoon in dit artikel ligt op de eerste helft van de 20ste eeuw. Wat er in de tweede helft van die eeuw nog aan beeldhouwwerk van de hand van vrouwen bij kwam in de Brusselse openbare ruimte, en dat is niet gering, blijft hier buiten beschouwing.

Aanwezigheid in kaart gebracht

In Parijs, Londen en Brussel samen werden tussen de late 18de eeuw en het midden van de 20ste eeuw ongeveer 365 publieke en semipublieke sculpturen van een vrouwelijke auteur opgericht (Sterckx 2006a, 2008, 2010). Dat onverwacht hoge aantal is beslist een revelatie, en gaat in tegen de vooronderstellingen en beweringen in de (vak)literatuur dat vrouwen zo goed als afwezig waren op het terrein van de publieke beeldhouwkunst, ook al waren ze er niettemin ondervertegenwoordigd. De sculpturen zijn gemaakt door ruim 140 vrouwen, maar het gros ervan is het werk van een tiental beeldhouwsters, die overwegend actief waren in Parijs.

De verschillen tussen Brussel, Parijs en Londen zijn markant. Bijna driekwart van de getraceerde sculpturen (ca. 262) bevindt zich te Parijs. Londen neemt de tweede plaats in met een 'achterstand' van bijna 200 beelden. Met niet eens zoveel verschil situeert Brussel zich als kleinste stad van de drie op de laatste plaats, met 27 beelden door vrouwen voor de openlucht en semipublieke binnenruimtes. In tegenstelling tot de beide andere steden zijn er te Brussel verhoudingsgewijs wel meer buiten- dan binnensculpturen, namelijk 19 tegenover 8.

* Voorgesteld door Mevrouw K. Van der Stichelen, Professor aan de Katholieke Universiteit Leuven.

Het spreekt voor zich dat een complexe combinatie van factoren dit specifieke profiel bepaalde, waarbij politieke en economische conjunctuur, urbanisatiepolitiek, artistieke ontwikkeling, vrouwenemancipatie en bevolkingscijfers alle een rol speelden. De drie steden kenden tijdens de 19de eeuw een ongeziene groei. Op het vlak van populatiecijfers torende in de 19de eeuw niet Parijs, maar Londen hoog uit boven de andere twee steden. Het aantal publieke sculpturen correleert dus niet naadloos met het bevolkingsaantal. Dat van Brussel biedt wel een verklaring of althans een 'verzachtende omstandigheid' voor de geringere hoeveelheid sculpturen door vrouwen. De Belgische hoofdstad was en is tenslotte van een geheel andere grootteorde dan Londen en Parijs, en het verbaast dan ook niet dat zich daar minder beeldhouwsters en sculpturen van hun hand bevonden en bevinden.

Wel wekt verbazing het relatief kleine verschil tussen het aantal (semi)publieke sculpturen in Londen en Brussel ten opzichte van het zoveel grotere onderscheid in hun bevolkingsaantallen. Terwijl de Brusselse populatie in 1950 ongeveer acht keer kleiner was dan de Londense, waren er in Brussel per miljoen inwoners toch tweeënhalf keer zoveel sculpturen door vrouwen aanwezig dan in Londen. Parijs scoort bij zulke berekening evenwel nog beter, met bijna het dubbel van Brussel in dat jaar, en met een toppunt rond 1900. Dus niet enkel in absolute cijfers, maar ook in verhouding tot het inwonersaantal kende Parijs de meeste publieke sculpturen van een vrouwelijke auteur.

Afgaand op de Saloncatalogi van Parijs, Londen en Brussel, die een staalkaart bieden van wie 'professioneel' actief was, schommelt het aandeel van vrouwelijke ten opzichte van mannelijke beeldhouwers tussen nul en tien percent, met een forse toename tijdens het laatste kwart van de 19de eeuw. De vrouwelijke bijdrage aan de publieke beeldhouwkunst in de drie steden volgt min of meer die verhouding, maar overstijgt allicht nergens de drie percent. Ondanks initiatieven in die richting bijv. door de *Public Monuments and Sculpture Association* in het Verenigd Koninkrijk, het *Centre de documentation de la Conservation des Oeuvres d'Art Religieuses et Civiles de la Ville de Paris* in Parijs, of het inventarisgedeelte van het tweedelige werk *De beelden van Brussel* door Derom en Marquenie uit 2002, zijn er voorlopig geen alomvattende inventarissen beschikbaar van het openbare sculptuurpatrimonium in de drie steden, zodat dit percentage momenteel niet precies bepaald kan worden. Bovendien integreren de meeste inventarissen, ook deze van Derom voor Brussel, enkel vrijstaande publieke sculptuur in de openlucht, en geen funeraire, religieuze of in de architectuur geïntegreerde beeldhouwkunst, maar net die genres beoefenden vrouwen nogal vaak. In Deroms inventaris hebben zo'n zes percent van de ca. 600 opgenomen beeldhouwwerken een vrouwelijke auteur, maar slechts acht beelden dateren vóór 1953 (Derom & Marquenie 2000-2002). De situatie in Brussel wijkt daarin dus niet af van deze te Londen en Parijs.

Brussel als 'petit Paris'

De 19de eeuw is hét tijdperk van stadsvernieuwing, waarin ook de drie betreffende steden ingrijpende gedaanteveranderingen ondergingen (zie o.a. Hall 1998; Olsen 1991; Wagenaar 2001). Binnen dat kader werden pleinen, parken, bruggen en publieke gebouwen voorzien van standbeelden voor nationale helden en heersers, en van allerhande decoratief beeldhouwwerk. Daarvoor deed men een beroep op binnen- en buitenlandse mannen én vrouwen. Hoewel niet alle getraceerde (semi)publieke sculpturen van de hand van vrouwen

tot stand kwamen via openbare opdrachten, houdt hun plaatsing zichtbaar verband met de verschillende, niet synchrone urbanistische ontwikkeling van de drie steden en hun ongelijke aandacht voor stadsverfraaiing, monumentaliteit en nationale identiteit.

In Parijs en Londen belandden de eerste sculpturen gemaakt door vrouwenhanden al in de late 18de eeuw in de (semi)publieke ruimte. Rond 1800 telde Londen er net iets meer dan Parijs. Laat-Georgian en Regency-Londen waren op urbanistisch vlak ook dynamischer dan Parijs toen, maar die ambitieuze vroege urbanisatie duurde niet lang, en Londen zou het later voor zijn verfraaiing meer moeten hebben van privé-investeringen dan van een overheidsgestuurde politiek. Die was er wel in Parijs, en hoe. Vooral de stadsvernieuwingswerken onder leiding van keizer Napoleon III (1808-1873) en baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) leidden er tot een fors opgevoerde vraag naar beeldhouwers, wat ook gunstig werkte voor de vrouwen in het beroep, die kansen zagen en die ook grepen. Bijna de helft van de getraceerde sculpturen door vrouwen in Parijs werd gerealiseerd gedurende de tweede helft van de 19de eeuw, dus tijdens en meteen na Haussmanns stadsmetamorfose (Easterday 1997-1998; Stercxx 2011).

Tijdens het Tweede Keizerrijk (1852-1870) voegde men ruim 50 sculpturen van vrouwelijke makelij toe aan het Parijse sculptuurpatrimonium. Een handvol beeldhouwsters, onder wie M^me^ Léon Bertaux, geboren Hélène Hébert (1825-1909), Marie-Louise Lefèvre-Deumier, geboren Roulleaux-Dugage (1812-1877) en Claude Vignon (1828-1888), het pseudoniem voor Noémie Constant en later Rouvier, geboren Cadiot, kreeg toen prestigieuze opdrachten, bijv. voor de decoratie van het *Nouveau Louvre*. Tussen 1870 en 1900 werden er nog eens bijna 70 sculpturen van de hand van vrouwen geplaatst, waaronder wel acht in de *Opéra Garnier* (1875). Dat gloednieuwe gebouw was toen trouwens een *place to be* voor gegoede burgervrouwen, wier aanwezigheid en mobiliteit in de stad in die periode toenam.

Van overal klonk bewondering voor Haussmanns Parijs. Met name ook Londen en Brussel keken vol ontzag naar de monumentale uitstraling, en de rigoureuze aanpak van sanitaire, verkeers- en woonproblemen. Het spreekt voor zich dat het Franse *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, dat zich uitsprak pro 'Haussmannisatie', rond 1870 ook te Brussel en Londen verkrijgbaar was. In Victoriaans Londen werd tijdens de tweede helft van de 19de eeuw een kwart (ca. 21) van de daar getraceerde (semi)publieke sculpturen door vrouwen geplaatst. Iets meer dan de helft dateert er evenwel uit de eerste helft van de 20ste eeuw.

Te Brussel verschenen de eerste bescheiden sculpturen door vrouwen pas tijdens de late 19de eeuw in de publieke ruimte. Nochtans waren er al sinds het begin van de eeuw kunstenaressen aanwezig in de stad, en besteedde de Belgische overheid al sinds haar onafhankelijkheid aandacht aan standbeelden en sculpturale stadsdecoratie, eerst onder het bewind van Leopold I (1790-1865), en in het bijzonder vanaf de jaren 1860, onder de tandem Leopold II (1835-1909) en Jules Victor Anspach (1829-1879), burgemeester van Brussel sinds 1863. Brussel wilde zijn imago immers in overeenstemming brengen met zijn nieuwe rol als hoofdstad van een jonge, ambitieuze en vrij welvarende natie.

Opmerkelijk veel buitenlandse schrijfsters, zoals de Duitse Johanna Schopenhauer (1766-1838), de Ierse Lady Morgan ofte Sydney Owenson (ca. 1776-1859), de Engelse Frances Milton Trollope (1780-1863) en Charlotte Brontë (1815-1855), deden Brussel aan omstreeks de onafhankelijkheid. Zij beschreven de monumentaliteit van de bovenstad met haar palei-

zen, park en lanen en merkten de aanwezigheid van vrouwen op. Rond 1833-34, ongeveer gelijktijdig met Lady Morgan en Frances Trollope, verbleef bijv. de Frans-Italiaanse Félicie de Fauveau (1799-1886), een vertegenwoordigster van de Troubadourstijl in de beeldhouwkunst, kortstondig in het neutrale België, vermoedelijk te Brussel, om politieke redenen (als royaliste ontvluchtte zij vervolging in Parijs). Van haar doortocht zijn echter als nog geen sculpturale sporen gevonden.

Late verschijning op de Brusselse publieke scène

Dat het in Brussel lang wachten was op de eerste publieke sculpturen gemaakt door vrouwenhanden heeft, meer dan met urbanisme, te maken met het feit dat beeldhouwsters in België nu eenmaal pas laat op het toneel verschenen. Op enkele uitzonderingen na, werd pas in de jaren 1860-1870 een eerste 'generatie' Belgische beeldhouwsters geboren (STERCKX 2005). Terwijl in Parijs en Londen de eerste beeldhouwsters al vanaf ca. 1750 deelnamen aan de Salons, verschenen ze er in België pas zo'n eeuw later, en bovendien waren het aanvankelijk overwegend buitenlandse. Tussen 1848 en 1870 was 70 percent van de exposerende beeldhouwsters op de driejaarlijkse Salons in België van buitenlandse origine, en tussen 1854 en 1875 exposeerden op de Brusselse Salon zelfs uitsluitend Franse beeldhouwsters (STERCKX 2007b). De opening van de spoorlijn tussen Brussel en Parijs in 1846 was ongetwijfeld gunstig voor die opmerkelijke Franse delegatie van beeldhouwsters die in eigen land doorgaans al een aanzienlijke reputatie genoten, zoals Rosa Bonheur (1822-1899), M^me^ Bertaux, Claude Vignon, Marguerite-Fanny Dubois-d'Avesnes (1832-1900) en Marcello (1836-1879), het pseudoniem voor Adèle d'Affry. De in Brussel wonende Maria-Cecilia Goldsmid exposeerde haar marmeren buste van Leopold I eerst op de Brusselse Salon in 1857, twee jaar later te Parijs, en in 1861 in Antwerpen. De marmeren uitvoering doet vermoeden dat de buste reeds besteld of aangekocht was, maar het is nog onzeker of dit eventueel door de Belgische overheid gebeurde. In de databanken van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) bestaan enkele foto's van marmeren bustes van Leopold I waarvan de auteur ongekend is, maar zolang Goldsmids oeuvre niet opgelijst is, kan geen daarvan aan haar toegeschreven worden. Merkwaardig genoeg ontbreekt Goldschmids naam in de gangbare kunstenaarslexica, hoewel zij niet de minsten portretteerde zoals Napoleon III, Leopold I en Charles De Brouckère.

In 1878 zorgden Aline en Hortense Van den Kerchkove, van het befaamde Belgische beeldhouwersgeslacht, opnieuw voor een Belgische vertegenwoordiging op de Brusselse Salons, en vanaf de jaren 1880 nam het aantal beeldhouwsters gestaag toe. Vermeldenswaard is ook de vrij talrijke deelname van Belgische beeldhouwsters aan de buiten- en binnendecoratie van de paviljoenen en parken tijdens de wereldtentoonstellingen te Brussel in 1910, 1935 en 1958, waar ze duizenden tot zelfs miljoenen kijklustigen trokken (cf. MATTHE 1999; SCHOONJANS 2002). Ondanks dat publieke karakter en hun eventuele uitvoering in duurzaam materiaal, waren deze overwegend decoratieve sculpturen echter inherent tijdelijk, zoals beide *Hermen* die Josine Souweine (1899-1983) en gravin Anne de Liedekerke (1896-1986) in 1935 voor de Rozengaard sculpteerden naar het ontwerp van beeldhouwer Marcel Rau, of ook Valentine Benders *Kindergroep* voor een fontein op dezelfde expo. Die laatste nam reeds deel aan de expo van 1910, net als Henriette Calais (1863-1951), Bertha

Centner (1866-1950), Jane Demeuse, Jenny Lorrain (1867-1943) en Alice Hölterhoff-de Harven (1873-na 1937). In 1958 zorgde Madeleine-Christine Forani (1916-1976) voor vier decoratieve panelen voor de gevel van de grote ontvangsthal, voor motieven voor de brug op het Natiënplein, en voor een monumentale houten sculptuur voor het landbouwpaviljoen van Belgisch Congo.

Uit de Saloncatalogi blijkt dat de meeste Belgische beeldhouwsters zich in de hoofdstad installeerden. Enkelen bleven niettemin te Gent, Antwerpen of Wallonië wonen. Hoewel men in Brussel de discussie omtrent de toelating van vrouwen tot de academie voor het eerst voerde in de jaren 1860, ongeveer parallel met Londen, liet de openstelling nog ruim een kwarteeuw op zich wachten. Intussen konden aspirant-kunstenaressen in Brussel wel terecht in de beroeps(teken)scholen voor meisjes, zoals de *École professionelle pour jeunes filles*, maar daar was beeldhouwkunst geen optie. Privéles was een alternatief; Jef Lambeaux (1852-1908), Paul Dubois (1859-1938), Egide Rombaux (1865-1942) en Victor Rousseau (1865-1954) bijvoorbeeld gaven privéles aan aspirant-beeldhouwsters.

Vanaf 1889 liet de Brusselse Academie onder bepaalde restricties vrouwen toe. Elisa Beetz (1859-1949) uit Schaarbeek, die huwde met de Franse beeldhouwer Alexandre Charpentier (1856-1909), en die te Neuilly-sur-Marne overleed, was de eerste vrouw die zich aan de Brusselse Academie inschreef voor de cursus beeldhouwkunst, in het academiejaar 1895-1896. Pas in 1897 liet de Parijse *École des Beaux-Arts* vrouwen toe. Toen zich aan de Brusselse Academie in 1898 echter meerdere vrouwen, ongeveer vijf percent van de meisjesstudenten, inschreven voor de dagcursus 'beeldhouwkunst naar de natuur' van Charles Van der Stappen (1843-1910), die sinds 1883 beeldhouwleraar aan de academie was, besliste de academische raad om hen bij het schildersatelier voor meisjes te voegen (D'HONDT 1909). Die beslissing had allicht vooral te maken met de door velen als problematisch ervaren aanwezigheid van beide geslachten bij de figuurstudie naar naaktmodel, des te meer mannelijk naakt, wat de meisjesstudenten nog even werd ontzegd. Dit benadeelde beeldhouwsters in het bijzonder, gezien de voorkeur van de beeldhouwkunst voor het naakte lichaam.

Dat koningin Elisabeth van België (1876-1956) vanaf 1929 beeldhouwde in haar vrije tijd, had ongetwijfeld een gunstige invloed op de beeldvorming en mogelijkheden van dit beroep voor Belgische vrouwen gedurende het vervolg van de 20ste eeuw (cf. DESEYNE 1997). In Frankrijk en Engeland stelden eerder al de prinsessen Marie-Christine d'Orléans (1813-1839), tweede dochter van Louis-Philippe, hertog van Orléans, en Louise Caroline Alberta (1848-1939), vierde dochter van koningin Victoria, het voorbeeld.

Beter buitenlands?

Gezien de relatief late deelname van beeldhouwsters aan publieke tentoonstellingen en het openbaar kunstonderwijs in België, is het niet onlogisch dat de eerste sculpturen van vrouwelijke makelij ook pas vrij laat, rond 1900, in de Belgische hoofdstad belandden. In die periode werd Brussel een dynamisch cultureel centrum met Europese uitstraling. Tussen ca. 1880 en 1909 vertienvoudigde Leopold II de uitgaven voor openbare werken in Brussel, ongeacht de pleidooien van burgemeester Karel Buls (1837-1914) tegen de 'Haussmannisering', en voor het organisch gegroeide, 'schilderachtige' stadslandschap. Heel wat Belgische beeldhouwers, onder wie Jef Lambeaux en Constantin Meunier (1831-1905), werkten

Fig. 1a. Elisa Bloch, *Virginius*, brons, 1886, Tervuren, Park van Tervuren. Oude postkaart, ca. 1912: E. Desaix éditeur, Brussel.

toen mee aan grote sculptuurensembles, zoals in de Kruidtuin en de Kleine Zavel, maar bij deze projecten, die de stad tot 'openluchtmuseum' moesten maken, betrok men voor zover geweten geen vrouwelijke beeldhouwers.

Twee van de vroegste semipublieke beelden door vrouwen in Brussel waren het werk van *Parisiennes*, Laure Coutan-Montorgueil, geboren Martin (1855-1915) en Jeanne Itasse (1867-1941). De grote, dynamische bronzen beeldengroep Virginius uit 1886 in het Park van Tervuren, net buiten Brussel, was tevens het werk van een beeldhouwster actief in Parijs, de Pools-Franse Elisa Bloch (1848-1905) (fig. 1a). Dat is allicht geen toeval als men de talrijke aanwezigheid van Franse beeldhouwsters op de Belgische Salons in de tweede helft van de 19de eeuw in acht neemt, en het feit dat de eerste opdracht voor een Brussels standbeeld, voor de Franse generaal Belliard, in 1832 aanvankelijk enkel in Frankrijk bekendgemaakt werd (Van Lennep 2000, p. 22-23).

Op 1 februari 1892 berichtte *Le Figaro* op de voorpagina dat "*Une de nos artistes parisiennes les plus connues, M^me^ Laure Coutan a été spécialement appelée à Bruxelles pour exécuter le buste du prince Victor Napoléon*" (*Le Figaro*, 1 februari 1892, p. 1). De Franse prins Victor Napoléon (1862-1926), latere echtgenoot van de Belgische prinses Clémentine (1872-1955), werd in 1886 immers verbannen uit Frankrijk, en trok zich terug op de Brusselse Louizalaan. Speciaal voor de gelegenheid richtte men in het kasteel van Lindthout te Sint-Lambrechts-Woluwe een atelier voor de beeldhouwster in. Het kasteel werd tussen 1867 en 1869 door de Gentse architect Florimond Vandepoele (1832-1875) gebouwd voor de katholieke Brusselse advocaat Auguste Beckers en kwam in 1889 in handen van de Franse burggraaf René de Maupeou. Momenteel huisvest het de scholengemeenschap *Centre Scolaire du Sacré Coeur de Lindthout*. Daar kon men de buste bekijken, en volgens dezelfde journalist loofden zij die dat deden "*la ressemblance et l'ordonnance hautement décorative*". Het valt nog te verifiëren of de correspondentie tussen prins Victor Napoléon en burggraaf en burggravin R. de Maupeou, eigenaars van het kasteel tussen 1889 en 1898, in de *Archives Nationales* te Parijs (CHAN, 400 AP/202, carton 57) melding maakt van het atelier voor Laure Coutan,

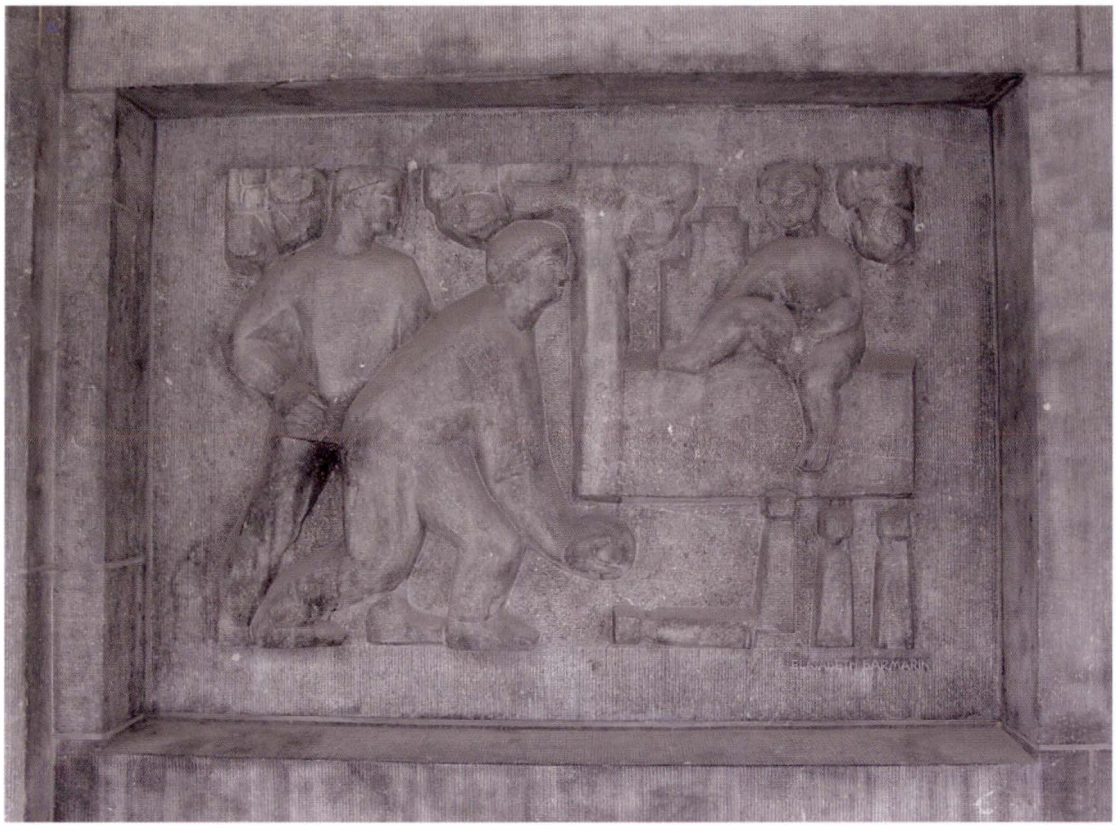

Fig. 1b. Elisabeth Barmarin, *De Kegelaars*, steen, ca. 1952, Brussel, Centraal Station.
Foto: Marjan Sterckx, 2003

en of de briefwisseling van de prins met Marius Martin (CHAN, 400AP/201, carton 55) er verband mee houdt (Laure's meisjesnaam was Martin). Eveneens nog te onderzoeken is, of het mogelijk gaat om de buste zichtbaar achter prinses Clémentine op een foto gepubliceerd in 1992 (Paoli 1992, ill. 16).

Ruim tien jaar later werkte Jeanne Itasse aan een decoratie in het Brusselse Koninklijk Paleis. Waarschijnlijk gaat het om een plafonddecoratie, met drie putti die een medaillon schragen, in de Spiegelzaal, en werkte zij hieraan samen met Gaston Broquet (1880-1947), met wie zij in 1912 huwde. De decoratie past allicht binnen de plannen van Leopold II omstreeks 1903 om het exterieur en interieur van het Koninklijk Paleis meer allure te geven. Klaar rond zijn overlijden in 1909, voorzag men het medaillon van de 'A' van de nieuwe koning, Albert I (1875-1934).

Hélène Cornette (1867-1957), die op zesentwintigjarige leeftijd van Ieper naar Brussel trok, was de eerste Belgische van wie enkele sculpturen te Brussel de private ruimte overstegen. In 1896 keurde de ministeriële commissie voor Moderne Kunst de aankoop goed van haar gipsen bas-reliëf van een heitige (wellicht heilige Agnes), dat behoorde tot het lot dat

Octave Maus (1856-1919) dat jaar selecteerde op de Salon van *La Libre Esthétique*, waar het als nr. 102 werd getoond (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Archieven: *Inventaire des Industries d'Art Moderne*, nr. A.M. 154, 9 en 20 mrt. 1896, apr. 1896, en verslagen van de zittingen van het Comité d'Art Moderne; *Nos contemporains /.../* 1904, p. 170). Mogelijk is dit reliëf te vereenzelvigen met hetgeen dat al in 1892 getoond werd te Gent, op de 35ste *Driejaarlijkse tentoonstelling* (nr. 1059: *Ste Agnes, bas-relief*) en te Namen, op de *Exposition Internationale et Triennale des Beaux-Arts* (nr. 134: *La Prière*). Cornettes symbolistische reliëf was oorspronkelijk bestemd voor het Jubelpark, waarvan men de aanplanting volgens Frans model voltooide in 1897 naar aanleiding van de wereldtentoonstelling. Leopold II wilde van het park een wandeloord maken, en bevolkte het tussen 1888 en 1897 met steeds meer beeldhouwwerk. Het reliëf strandde echter in de reserves van het Jubelparkmuseum. Van Cornettes hand is ook de enige buste met een vrouwelijke auteur in de portrettengalerij van de Koninklijke Academie der Letteren en Schone Kunsten in Brussel, namelijk die van schilder Alexander Markelbach (1824-1906), die in 1883 verkozen werd tot corresponderend lid van de Koninklijke Academie van België, Klasse Schone Kunsten, en in 1889 tot lid. De buste zelf dateert wellicht uit 1898 (in dat jaar exposeerde Cornette te Antwerpen een bronzen *Portret van M. Alex. M.* (*Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schone Kunsten /.../* 1898, p. 91, nr. 640)), maar ze werd pas in 1920 aan de instelling geschonken (Dewilde 1991; Van den Eynden 2006, p. 41-42 (dl. II); Van Lennep 1993, p. 254-255 (ill.)).

In 1899 besliste Leopold II om een nieuwe noord-zuid-spoorwegverbinding aan te leggen dwars door de stad, met een ondergronds centraal station. Tegenstand van buurtbewoners en vooral de twee Wereldoorlogen zorgden ervoor dat dit pas in 1952 in gebruik genomen werd. Elisabeth Barmarin (1915-), de eerste winnares van de Godecharleprijs in 1939, tekende voor het stenen reliëf *Kegelaars*, ingewerkt in de achtergevel van het Centraal Station aan de Keizerinlaan (Engelen & Marx 2002, p. 61; *Geïllustreerd Biografisch Woordenboek /.../* 1991, p. 16) (fig. 1b).

Centrum versus periferie

Vóór de opening van het Brusselse Centraal Station ontsierde gedurende decennia een kilometerslange open bouwsleuf het stadscentrum. Dat ontwrichtte de omgeving en veroorzaakte de stadsvlucht van veel gegoede burgers naar de rust en ruimte van vooral de zuidoostelijke randgemeenten, terwijl de minder gegoeden vooral richting noordwesten trokken. Dit in tegenstelling tot Parijs en Londen, waar zich in noordwestelijke richting juist de residentiële stadsuitbreiding voltrok. Het is precies in die zuidoostelijke, relatief 'welvarende' periferie buiten de vijfhoek, dat in diezelfde periode de meeste sculpturen van de hand van vrouwen een plek kregen: in Sint-Lambrechts-Woluwe, Sint-Pieters-Woluwe, Etterbeek, Oudergem, Ukkel en Sint-Gillis. Dit staat opnieuw in contrast met Parijs en Londen, waar de meeste sculpturen gemaakt door vrouwen zich bevinden in het stadscentrum, in de monumentale en toeristische binnenstad.

Van de beelden buiten de Brusselse vijfhoek zijn er twee expliciet te verbinden met urbanisme, namelijk de standbeelden met bronzen bustes voor de Belgische schrijvers Auguste Vermeylen (1872-1945) en Charles Plisnier (1896-1952) uit de jaren 1940-1950 in Sint-Pieters-Woluwe. Ze zijn het werk van Akarova, het pseudoniem voor de artistieke

Fig. 2. Akarova, *Standbeeld Charles Plisnier (masker)*, ca. 1946 (?), Sint-Gillis, Baron Pierre Pauluspark.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

Fig. 3. Henriette Calais, *De Verloving* (fragment van *De Liefdesfontein*), Sint-Pieters-Woluwe, 1900-1902 (ontwerp), 1962 (uitvoering in simili-steen). Foto: Marjan Sterckx, 2005

'duizendpoot' Marguerite Acarin (1904-1999), geboren in Sint-Joost-ten-Noode. Het immobiliënkantoor Etrimo, de bouwheer van de Europawijk in Sint-Pieters-Woluwe, schonk de twee beelden aan de gemeente, die ze in 1957 niet ver van elkaar opstelde in de openlucht, zonder plechtige inauguratie (BN,1962; DE CAZOTTE 1992; DEROM & MARQUENIE 2000-2002, p. 134 (ill.); ENGELEN & MARX 2002, p. 16; NORIN 1992; VAN LOO, DOBBELS & LISTA 1980, pp. 84, 132, 134, 475; Brief van Claude Vanhee, schepen van Sint-Pieters-Woluwe, aan de auteur, 30 mei 2005). Het standbeeld voor Vermeylen bevindt zich bij de samenkomst van de Gebroeders Legrainlaan en de Camelialaan, en dat van Plisnier bij de samenkomst van de Camelialaan, de Geraniumlaan en de Blauwe Vogellaan. Akarova's vriendschap met J.-S. Collin, architect en projectontwikkelaar bij Etrimo, speelde mogelijk een gunstige rol bij de keuze voor haar. In hetzelfde jaar kwam een ander portret door Akarova, ditmaal een meer dan levensgroot (115 cm hoogte) bronzen masker van Charles Plisnier, terecht in het Baron Pieter Pauluspark te Sint-Gillis (fig. 2). Een versie in kunststeen (h: 48 cm) van dit beeld werd in 1948 aangekocht door de Belgische Staat voor 7000 Belgische frank voor het Musée des Beaux-Arts te Bergen (inv. nr. 6003 in de inventaris van de eigendommen van de Belgische Staat, Vlaamse Gemeenschap). Nog in Sint-Pieters-Woluwe bevindt zich sinds 1962 op een pleintje de groep *De Verloving* naar het ontwerp van Henriette Calais (fig. 3). Hoewel de ongehuwd gebleven en kinderloze Calais uit Vilvoorde, die onder andere ook in Namen en Etterbeek woonde, in Sint-Joost-ten-Noode begraven werd, liet zij een omvangrijk legaat na aan Sint-Pieters-Woluwe, waar ze sinds 1913 resideerde. Als tegenprestatie vroeg ze enkel dat de gemeente haar sculpturenensemble *De Liefdesfontein* in duurzaam materiaal zou uitvoeren en publiek zou opstellen (Sint-Pieters-Woluwe, Gemeentearchief, Legs Calais, zonder signatuur: overdruk van het testament (20 aug. 1942), en diverse briefwisseling en documenten; VAN DEN EYNDEN 2006, p. 29-30). Zij ontwierp het ensemble in de jaren 1890 voor het Schaarbeekse Josaphat-park, waar zich een bron bevond die 'De Liefdesfontein' genoemd werd. In 1898 exposeerde bijv. ook Jan-Emmanuël Van den Bussche uit Schaarbeek in Antwerpen een drieluik getiteld *De Liefdesfontein (Idylle)*, dat toen de trouwzaal van het gemeentehuis van Schaarbeek decoreerde (*Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schoone Kunsten [...]* 1898, p. 103 (onder 'Openbare werken')). Calais exposeerde haar *La Fontaine d'Amour* in diverse stadia en materialen: in 1896 op het Brusselse *Salon d'Art Idéaliste*, twee jaar later (1898) bij de Brusselse *Cercle Artistique et Littéraire*, in 1906 op een *Exposition des Femmes-Artistes* georganiseerd door diezelfde vereniging, ditmaal als triptiek in aquarel, in 1912 op de *Salon de Printemps* in Brussel, als sculptuur, en tenslotte in 1914 als een gipsen maquette op de driejaarlijkse Salon in Brussel. Het gemeentebestuur oordeelde echter dat de erfenis onvoldoende was om het volledige ensemble een duurzaam gezicht te geven, en besliste om enkel *De Verloving* te laten uitvoeren, in simili-steen, hetgeen gebeurde door Charles Verhasselt (1902-1993). Henriette Calais maakte verder nog een stenen beeldengroep getiteld *Engelbewaarder* voor de kerk van Ukkel(-Stalle), in haar testament omschreven als: "*Ange Gardien" le groupe en pierre se trouve dans l'église d'Uccle Stalle.* Noch in de Sint-Pauluskerk, ingewijd in 1952, noch in de Stallekapel, Onze-Lieve-Vrouw ter Nood, gerestaureerd in 1931-1932, kon het beeld in maart 2007 teruggevonden worden door de auteur. (Het gemeentebestuur van Ukkel, noch pastoor Jan de Koster waren op de hoogte van het bestaan van dit beeld.)

Op het Léon Vanderkindereplein te Ukkel werd op zondag 27 juni 1909 het monument ingehuldigd voor Léon Vanderkindere (1842-1906), professor in de politieke geschiedenis

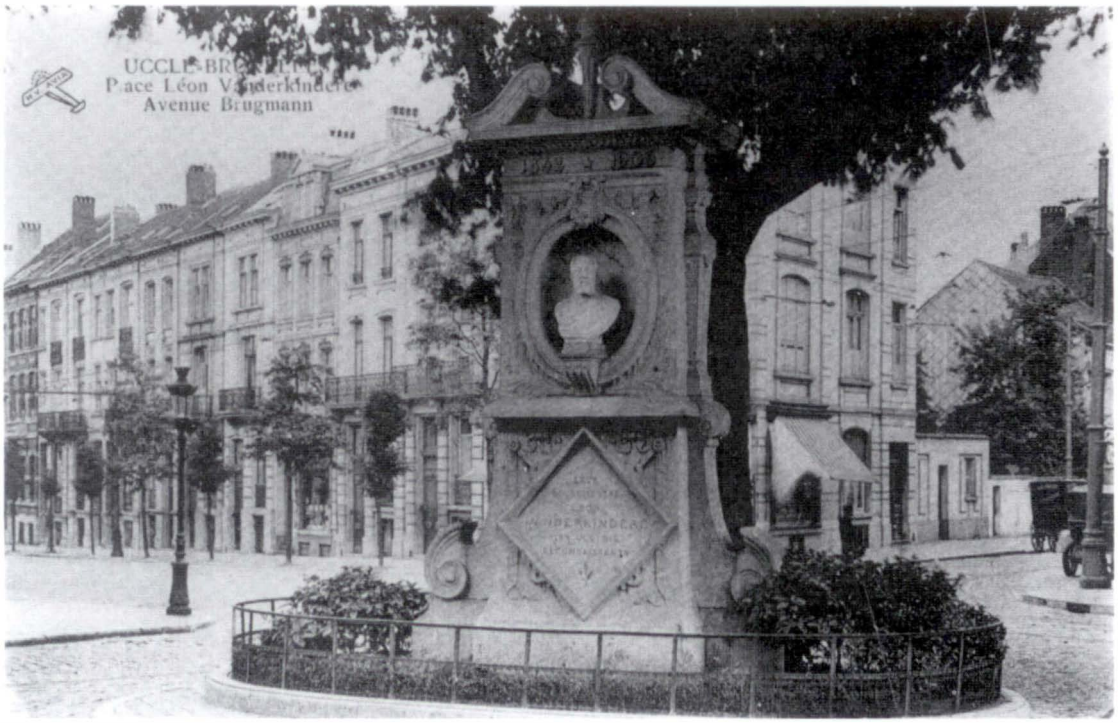

Fig. 4. Sylvie Vanderkindere en Charles Brunfaut (architect), *Monument Léon Vanderkindere*, marmer, 1909, Ukkel, Vanderkindereplein, prentbriefkaart ca. 1960.
Foto: Archief Ukkel, Stalle, dossier Vanderkindere

(1876-1878) aan de *Université Libre de Bruxelles*, en burgemeester van Ukkel van 1899 tot 1906 (fig. 4) (Derom & Marquenie 2000-2002, p. 124 (120/119)). De auteur van de marmeren buste was zijn dochter Sylvie Vanderkindere, die volgens de jaarverslagen van de *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles* tot in 1911 in de *Avenue des Fleurs*, 51 te Ukkel woonde, nadien in de *rue Emmanuel Van Driessche*, 23 en vanaf 1923 in de Brusselse *rue du Beau site*, 44 en vermoedelijk ongehuwd bleef - tot in 1926 stond bij haar naam 'Mlle'. Zij exposeerde vanaf 1888 als beeldhouwster bij de *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles*, waarvan zij minstens tussen 1892 en 1926 lid was. In mei 1908 had zich reeds een *Comité de la manifestation Léon Vanderkindere* gevormd, dat een beroep deed op het gemeentebestuur voor de realisatie van een monument ter ere van de overledene op het naar hem genoemde plein. Het comité kon rekenen op openbare intekeningen ten bedrage van ongeveer 4.000 frank, en de "*gracieux concours de Mademoiselle Sylvie Vanderkindere, qui a fait un beau buste de son père*" (Ukkel, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere: Brief van de voorzitter en secretaris van het *Comité de la manifestation Vanderkindere* aan het college van burgemeester en schepenen, 26 mei 1908). Voor het ontwerp van de stèle voor de buste, en het toezicht op de realisatie van het monument bood de Brusselse architect Jules Brunfaut (1852-1942) eveneens vrijwillig zijn diensten aan het comité aan. In februari 1909 liet het

comité weten dat "*le buste de feu Léon Vanderkindere, œuvre de Mlle. Sylvie Vanderkindere, sera exécuté en marbre blanc dur et est offert au Comité par l'auteur*" (Ukkel, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere: Brief van de voorzitter en secretaris van het *Comité de la manifestation Vanderkindere* aan het college van burgemeester en schepenen, 18 feb. 1909). Nog op 27 maart 1932 werd in *L'Eventail* (Brussel) verwezen naar de bijdrage van Sylvie Vanderkindere aan het monument:

> *On va ériger en France une statue du grand peintre Eugène Carrière. Or, cette statue sera l'œuvre du fils de l'artiste. Elle sera en même temps une manifestation d'hommage public et un témoignage de piété filiale. Cas exceptionnel, mais point unique. Nous en connaissons un, analogue, chez nous. A Uccle, au carrefour de l'avenue Brugmann et de l'avenue du Longchamp, se dresse un monument à la mémoire de Léon Vanderkindere, qui fut bourgmestre de la commune. Or, le buste que porte ce monument est l'œuvre de Mlle Sylvie Vanderkindere, fille de l'historien du siècle des Arlevelde.*

In 1969 moest het monument evenwel plaats ruimen voor een trambedding en de bijhorende heraanleg van het plein. Het jaar nadien werd het borstbeeld van de voormalige burgemeester op een eenvoudige sokkel ingehuldigd op een heuvel in het Wolvendaelpark. In 1991 deelde de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Ministerie van het Brussels Gewest aan het Gemeentebestuur van Ukkel mee dat de commissieleden wensten dat het monument Léon Vanderkindere teruggeplaatst zou worden op het plein dat zijn naam draagt, ter gelegenheid van de herinrichting van het plein door de gemeente, maar dit gebeurde niet (Ukkel-Stalle, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere). Tien jaar later werd de verdwijning van de buste uit het park vastgesteld. Tot op vandaag blijft de sokkel leeg.

Een ander exemplaar van dezelfde marmeren buste van Léon Vanderkindere werd op 7 maart 1909 ingehuldigd in een vestibule van de Université Libre de Bruxelles (vandaag bevindt ze zich in de patio van gebouw A Y van de faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de ULB). Tijdens die talrijk bijgewoonde herdenkingsplechtigheid voor Vanderkindere werd lof uitgesproken voor de beeldhouwster en voor architect Victor Horta (1861-1947), die een stenen omkadering voor de buste ontwierp: «*L'œuvre de Mlle Sylvie Vanderkindere, œuvre d'art et de piété filiale, est d'une grande ressemblance et d'une réelle valeur esthétique [...]. Un fort bel encadrement de pierre sculptée a été dessinée par M. le professeur Horta et forme avec le marbre un ensemble agréable dans sa simplicité*» (Pergameni 1909, 12 pp.; tevens opgenomen in *Revue de l'Université de Bruxelles*, mrt. 1909, p. 1470-1479; Aubry 2007, p. 94).

Een ander Brussels voorbeeld van een publieke sculptuur vervaardigd door een vrouwelijk familielid van de geportretteerde is de gedenkplaat voor Brusselaar Charles de Broqueville (1860-1940), die volksvertegenwoordiger was van 1892 tot 1919, daarna senator tot 1936, en vanaf 1910 onafgebroken diverse ministersposten bekleedde, door Inès de Broqueville (fig. 5). Het bronzen bas-reliëf is ingewerkt in het monument voor deze politicus op de *Square Josephine Charlotte* aan de Broquevillelaan in Sint-Lambrechts-Woluwe (Derom & Marquenie 2000-2002, p. 131 (ill.); Jottrand 1948). Het werk is gesigneerd "*Inès de Broqueville*" en draagt het opschrift "*Vaincus peut-être/ Soumis jamais!/ C[om]te de Broqueville/ Août 1914/ 1860-1940*". Lucien Jottrand schreef het werk in 1948 'mannelijke' kenmerken toe: "*Reconnaissons les qualités toutes viriles des ouvrages de M^me^ Inès de Broqueville, qu'il s'agisse de grandes figures ou d'objets de moindre format. [...] Un don d'observateur psychologique auquel répond*

Fig. 5. Inès De Broqueville, *Gedenkplaat Graaf Charles de Broqueville*, ca. 1940, Sint-Lambrechts-Woluwe, Square Josephine Charlotte. Foto: Marjan Sterckx, 2005

Fig. 6. Madeleine-Christine Forani, *Albert I*, 1952, Anderlecht, Albert I-Square.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

une exécution pleine de mâle franchise. [...] Pour s'en convaincre, il suffit de s'être arrêté devant la prestigieuse effigie, en bas-relief, du comte de Broqueville, ministre d'Etat, du Baron Henry de Broqueville, et de M. Verhagen." (JOTTRAND 1948).

Op de Montaldlaan, tevens in Sint-Lambrechts-Woluwe, kwam Paule Bismans (1897-1973) voluit gesigneerde *Rêverie* terecht, een bronzen zittende baadster, gegoten bij de Brusselse *Compagnie des Bronzes*. Hoewel de beeldhouwster uit Namen overleed in Salzinnes, bevonden zich bij haar overlijden drie van haar beelden, *Jeunesse*, *La Course* en *Rêverie*, in het gemeentehuis van Sint-Lambrechts-Woluwe, gemeente waar zij zich in 1930 installeerde. De datum van het beeld is niet gekend, maar de plaatsing op een graspleintje in een woonbuurt dateert allicht van na 1973. In de O.L.V. Tenhemelopneming-kerk van dezelfde gemeente bevindt zich een volplastische houten kruisweg met aparte groepen gebeeldhouwd door Lies Raes in 1955.

Drie jaar eerder kwam er in Anderlecht een statig standbeeld met een meer dan levensgrote stenen buste van Albert I naar het ontwerp van Madeleine-Christine Forani-Bonnecompagnie (fig. 6). Deze beeldhouwster, geboren te Aarlen en gestorven in Bangkok, was te

Brussel teerlinge van Marnix d'Haveloose (1885-1973) en trok na internering in de Naziconcentratiekampen te Dachau naar Parijs, waar ze in 1917-1918 les volgde bij Ossip Zadkine (1890-1967). Het schepencollege van Anderlecht besliste in 1951 om een standbeeld voor de vorst op te richten in het nieuwe parkje dat de naam van Albert I meekreeg, en aangelegd werd op de voormalige locatie van een Anderlechtse kaarsenfabriek. Begin 1952 schreef het gemeentebestuur een wedstrijd uit en in mei koos een jury unaniem Forani's ontwerp uit dertig inzendingen, waarvan één vanwege een vrouwelijke sculpteur. Het Brusselse blad *Le Face à Main* merkte dit op, maar haastte zich om erbij te vermelden dat het beeld niettemin een 'viriel' karakter had: "*Trente concurrents: 29 hommes, une femme. C'est elle qui l'emporte, nous en sommes très heureux, nous l'en félicitons. Nous avons vu la maquette; ce sera une belle œuvre virile et largement taillée en pierre. L'ensemble aura 3 mètres de haut et dominera le square Albert Ier*" ("*Un buste du Roi Albert à Anderlecht*", 17 mei 1952).

Tevens in Anderlecht voorzag de jonge Louise Damen (1904-1932) het Erasmushuis kort voor haar dood van twee beeldhouwwerken (De la Ruwière 1933a, 1933b; Sterckx, 2007a). Een bronzen buste van Erasmus werd binnenskamers geplaatst, en een grote bronzen gedenkplaat, gegoten bij *La Maison Batardy* in Elsene, met een portret van de humanist in profiel in een medaillon en daaronder een lang opschrift, werd tegen de ommuring bevestigd. De gemeente Anderlecht kocht beide werken aan in 1932, in het kader van de oprichting van het Erasmushuis.

Populariteit van het portret

Onder de Brusselse (semi)publieke sculpturen van de hand van vrouwen zijn er frappant veel portretten, namelijk 17 of zo'n 63 percent. Een mooi voorbeeld hiervan is Emile Verhaerens bronzen buste (ca. 1927) in het gemeentehuis van Schaarbeek door Jenny Lorrain uit Virton, die rond 1890 met haar ouders naar Brussel verhuisde, en zich er definitief vestigde na een vijfjarig verblijf in Parijs, waar ze les volgde aan de *Académie Julian* (Heux 1927; Toussaint 2007). Slechts één portret verbeeldt een vrouw, namelijk de buste van Ida Julia Valentine Delcroix of Mevrouw Henri Stampaert (ca. 1953) door Yvonne Fain (1910-1992) uit Mechelen, op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Noode (fig. 7). Nochtans stelt in Parijs liefst één op de vier (semi)publieke portretten gemaakt door een vrouw tijdens de periode 1770-1953, een gestachtsgenote voor.

Opvallend frequent in Brussel zijn de portretten in reliëf, meestal in profiel; ze maken er een derde uit van alle portretten door vrouwelijke sculpteurs. Dit portrettype dankt zijn populariteit aan het feit dat het sneller en eenvoudiger tot stand komt dan een buste, goedkoper is en minder zwaar. Voorbeelden zijn de reeds vermelde portretten van De Broqueville en Erasmus, alsook deze van René De Buck (1927) door Suzy De Grauw (fig. 8), van Jean Effront (1931) door Nadine Effront (fig. 9), en van G.A. Detry (1939) door Elisabeth Barmarin. Deze laatste drie bevinden zich op grafstèles op de begraafplaats van Elsene. Dit portrettype komt inderdaad frequent voor in funeraire context, want een bronzen gedenkplaat is goed in te passen in een grafstèle en biedt een duurzaam, uniek en gepersonaliseerd aandenken aan de overledene voor een relatief bescheiden bedrag.

De funeraire sculptuur kende vanaf de jaren 1870 overigens een ware opmars, doordat de gemeenten, in een toenemende laïcisering, het beheer van de begraafplaatsen overna-

Fig. 7. Suzy De Grauw, *René De Buck*, 1927, Elsene, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

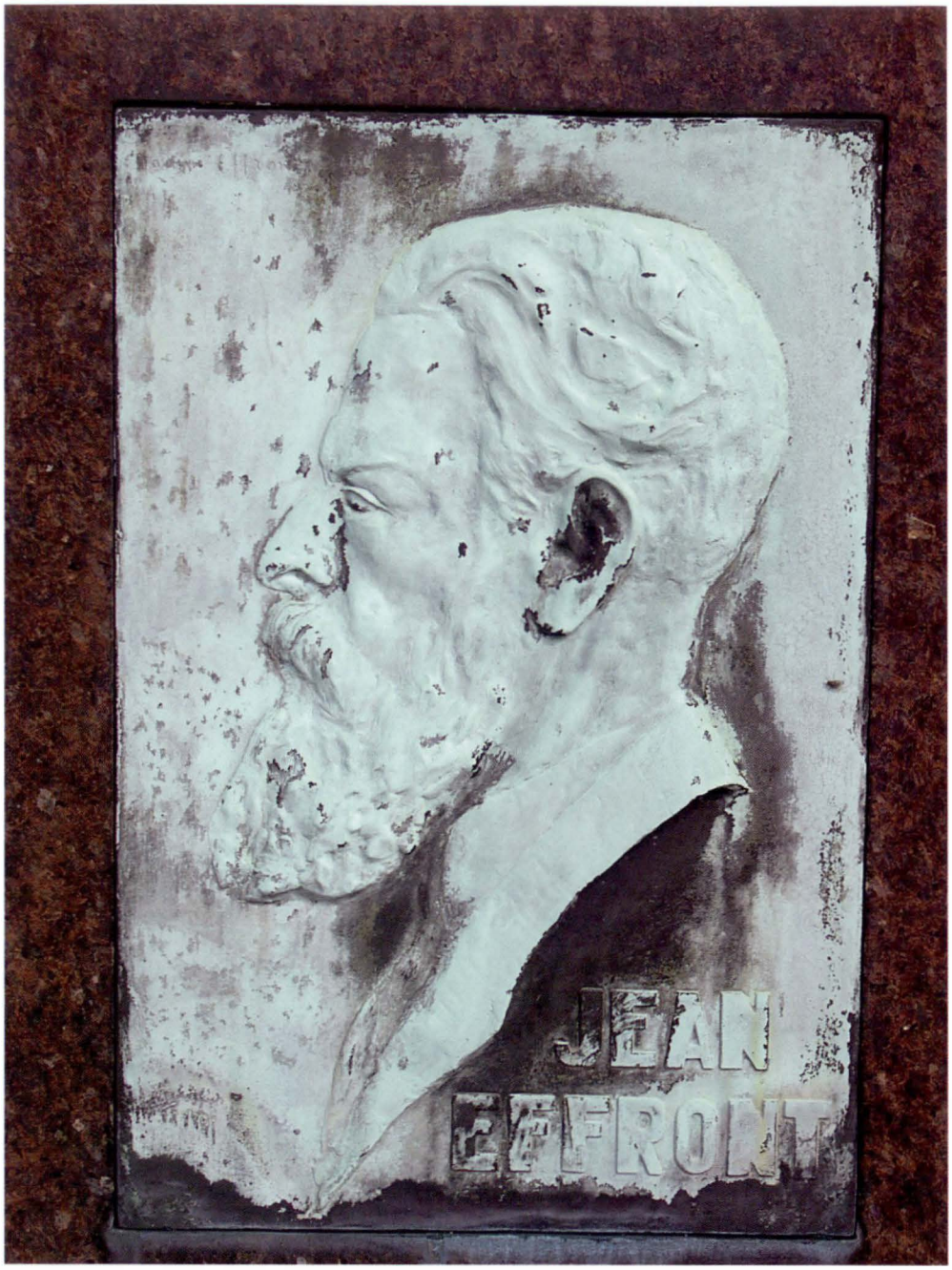

Fig. 8. Nadine Effront, *Jean Effront*, 1931, Elsene, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

Fig. 9. Yvonne Fain, *Mevr. Henri Stampaert*, 1953, St-Joost-ten-Noode, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

men van de kerkfabriek, en er nieuwe, neutrale aanlegden. Hierdoor kwam naast religieus beeldhouwwerk nu ook een ware dodencultus tot uiting in de sculptuur (cf. o.a. Celis 2004; Le Normand-Romain 1995; Malevez, 1989; Van Santvoort, 1998, 2004, 2005; Vandervelde 1990, 1997). Funeraire sculptuur vertegenwoordigt met 12 percent de vierde plaats van het totaal aantal (semi)publieke sculpturen van de hand van beeldhouwsters in Parijs, Londen en Brussel. Dat is vooral op het conto te schrijven van Parijs en Brussel, waar zich samen minstens 40 sculpturen met een vrouwelijke auteur op begraafplaatsen bevinden.

In Brussel maakt dit genre bijna een kwart uit van alle sculpturen van de hand van vrouwen. De meeste daarvan zijn portretten, maar er zijn ook twee pleuranten bij. Een wat houterige pleureuse in bas-reliëf, antiek gekleed, met lier in de hand en perkament aan de voeten, en met het onsterfelijke gevleugelde paard Pegasus boven het hoofd, door Josée Denis, is horizontaal aangebracht op het graf van Arthur Patigny (1856-1918) en Julie Genotte (1862-1935) in Elsene. Op de begraafplaats van Ukkel-Verrewinkel bevindt zich een soberder stenen pleurante: een geknielde naakte jonge vrouw met het hoofd voorovergebogen, gesigneerd "*B. Marin et Debonnaires 1951*". Vermoedelijk leverde Bérénice Marin (1896-1950), die in de jaren 1920 als beeldhouwster exposeerde op de Belgische driejaarlijkse Salons en lid was van de Brusselse *Cercle Artistique et Littéraire*, het ontwerp en voerde Fernand Debonnaires (1907-1997) dat een jaar na haar overlijden uit, voor het graf waarin ook de beeldhouwster zelf begraven ligt (fig. 10).

(Hoofd)stad versus platteland

Hoe verhouden zich de beelden in de Brusselse gemeenten ten opzichte van de ruimere periferie, namelijk de rest van het land? Ook buiten de hoofdstad, in kleinere steden en dorpen in België, kan men immers publieke beelden door beeldhouwsters aantreffen. Enkele voorbeelden. Reeds in 1890 nam Hélène Cornette deel aan een wedstrijd georganiseerd door de stad Ieper om een standbeeld te ontwerpen voor Alphonse Van den Peereboom (1812-1884), voormalig burgemeester en minister van Staat. Hoewel de beeldhouwster niet won, werd haar gipsen model van liefst tweeënhalve meter hoog opgesteld in de Lakenhallen, waar het vernield werd tijdens de Eerste Wereldoorlog. Het beeld lokte bij zijn plaatsing polemiek uit (Sterckx 2005, p. 67). De katholieke pers, die het talent van de jonge beeldhouwster nochtans niet in vraag stelde, bekritiseerde het initiatief openlijk, en sprak van "vaderlijk favoritisme" en van "de invloed van blauw in de kunsten". Volgens hen kwam het beeld er immers louter door toedoen van Cornettes vader, een liberale schepen in Ieper.

Niet zo ver daar vandaan, in Menen, kwam in 1921 het oorlogsmonument door Yvonne Serruys (1873-1953) tot stand, en in Gent werd aan het Citadelpark in 1926 haar standbeeld voor haar eerste leraar, schilder Emile Claus (1849-1924) geplaatst (Sterckx 2002a, 2002b, 2002c). Deze beeldhouwster uit Menen trok evenwel rond 1900 voorgoed naar Parijs, en haar overige publieke beelden zijn dan ook te vinden in Parijs, Rijsel, Biarritz, Magny-le-Hameaux en — toenmalig Frans — Tunesië (Sterckx, 2003, 2006b).

Ook in Wallonië hebben enkele monumenten in de openlucht een vrouwelijke auteur. In het *Parc de la Boverie* in Luik stond vroeger de buste van Gilles Demarteau door Berthe Centner, en voor het *Parc d'Avroy* maakte de Luikse Simone Plomdeur (1897-1991) het monument voor Jean d'Ardenne, een bank met ingewerkt koppel in steen. Zij bood dit werk

Fig. 10. Marin, *Treurende vrouw*, 1951, Ukkel, begraafplaats Verrewinkel.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

zelf aan het college van burgemeester en schepenen aan. Voor Haneffe, nabij Luik, ontwierp de beeldhouwster ook een oorlogsmonument, en Elisabeth Barmarin deed hetzelfde voor Saint-Hubert. In 1908 realiseerde Jenny Lorrain een monument voor de drie burgemeesters van de familie Fléchet te Warsage, en in 1922 realiseerde zij voor hetzelfde dorp een monument opgedragen door de Stad Verviers aan haar strijders. Paule Bisman signeerde een gedenkteken voor kolonel Bisman in Dinant, en gravin Anne De Liedekerke decoreerde met figuratieve reliëfs een fontein aan het casino van Namen, en de Spaanse tuin van Erpent-Vat (Sterckx 2005).

Tenslotte realiseerden ook enkele buitenlandse beeldhouwsters publieke beelden op Belgische bodem. De Rijselse Marguerite De Bayser-Gratry (1884-1975) creëerde een oorlogsmonument met reliëfs voor de Franse nationale militaire begraafplaats van Machelen-aan-de-Leie. Van de Engelse Clare Sheridan (1885-1970), een nichtje van Winston Churchill, is de gestileerde houten *Verrezen Christus* uit 1947, opgehangen in de kerk van Hoogstraten. Maar wereldwijde faam geniet vooral het *Treurend Ouderpaar* (1932) door de Duitse tekenares, grafica en beeldhouwster Käthe Kollwitz (1867-1945), op de militaire begraafplaats van Vladslo, waar haar zoon Peter begraven ligt. Kollwitz bezocht Vlaanderen in 1926, en opnieuw in 1932 voor de inhuldiging van het monument.

Vrouwelijke beeldhouwers droegen dus ook hun steentje bij aan het publieke sculptuurpatrimonium van Brussel, ook al was het pas vanaf de late 19de eeuw, en bleef hun bijdrage er vrij bescheiden en weinig in het zicht. Niettemin biedt dit onderzoeksresultaat een aanzet tot correctie van het enigszins vertekende beeld en de persistente vooronderstelling dat beeldhouwsters in het verleden afwezig waren in de publieke ruimte.

Bibliografie

Alle gegevens zijn gebaseerd op het eigen literatuur- en bronnenonderzoek, uitgevoerd als aspirant van het F.W.O.-Vlaanderen, en neergelegd in het proefschrift *Het binnenste buiten: Sculpturen door vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953)* (2 dln., K.U.Leuven, Kunstwetenschap, 2006). Voor alle specifieke referenties en bronnen verwijs ik naar dit proefschrift of de uitgave ervan, einde 2011, door de Koninklijke Vlaamse Academie voor Letteren en Schone Kunsten van België, met als titel *Dochters van Sisyphus. Vrouwelijke beeldhouwers en hun werk voor de publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953)*.

Aubry, F. (2007). *Le Bruxelles de Horta*, Gent: WPG Uitgevers, Ludion.

BN. (1962, 9 okt.). Kunstenaars van bij ons. Mevr. Akarova te Neder-Overheembeek. *Het nieuws van den dag*.

Celis, M. (2004). *Cimetières et nécropoles, Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, Ville d'art et d'histoire*. Brussel: Monumenten en Landschappen.

d'Hondt, P. (1909). *Notice historique publiée à l'occasion du centenaire de la réouverture de cette institution artistique*. Brussel: J. Lebègue & Cie.

de Cazotte, M.-L. (1992). Akarova ou les avant-gardes belges de l'entre-deux-geurres. *L'Eventail, Brussel*, s.p.

De la Ruwière, J. (1933a). Le musée Erasme et le béguinage d'Anderlecht. *Clarté, Mensuel illustré. Art et Art décoratif*, 4, pp. 8-11.

De la Ruwière, J. (1933b). *Louise Damen*. Brussel.

Derom, P., & Marquenie, G. (2000-2002). *De beelden van Brussel*. Antwerpen-Brussel: Pandora-Patrick Derom Gallery.

Deseyne, A. (1997). *Elisabeth - Beeldhouwwerken*. Oostende: Memoriaal Prins Karel.

Dewilde, J. (1991). *Louis Delbeke (1821-1891)*. Ieper: Stedelijk Museum.

Easterday, A. (1997-1998). Labeur, Honneur, Douleur: Sculptors Julie Charpentier, Félicie de Fauveau and Marie d'Orléans. *Women's Art Journal*, 18(2), pp. 11-16.

Engelen, C., & Marx, M. (2002). *Beeldhouwkunst in België vanaf 1830*. Brussel: Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën.

Geïllustreerd Biografisch Woordenboek der kunstenaars in België na 1830. (1991). Antwerpen: Arto.

Hall, S. P. (1998). *Cities in civilization*. New York: Pantheon Books.

Heux, G. (1927). Une carrière féminine. Jenny Lorrain. *Savoir et Beauté*, 7, 51-58.

Jottrand, L. (1948). Expositions. *L'Eventail*.

Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schoone Kunsten. Antwerpen. Tentoonstelling 1898. Verklarende catalogus. (1898). Antwerpen.

Le Normand-Romain, A. (1995). *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*. Abbeville: Paillart.

Malevez, G. (1989). Des cimetières paroissiaux aux cimetières communaux. In A. Smolar-Meynart & J. Stengers (Ed.), *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (pp. 226-231). Bruxelles, Crédit Communal.

Mattie, E. (1999). *Wereldtentoonstellingen*. Blaricum-Antwerpen: V+K Publishing-Emico.

Norin, L. (1992, 23 jun.). Deux soeurs pour une exposition. Akarova et Germaine Robert-Acarin: de la sculpture aux églomisés. *La Libre Belgique*.

Nos contemporains. Portraits et biographies de personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique par l'influence morale ou sociale. (1904). Brussel: A. Breuer.

Olsen, D. (1991). *De Stad als kunstwerk. Londen, Parijs, Wenen, 1814-1914*. Amsterdam: Agon.

Paoli, D. (1992). *Clémentine, princesse Napoléon (1872-1955)*. Paris: Editions Duculot.

Pergameni, H. (1909). Inauguration du buste de Léon Vanderkindere à l'Université de Bruxelles, le 7 mars 1909. [Discours prononcé par M. Hermann Pergameni]. *Revue de l'Université de Bruxelles*, pp. 470-479.

Schoonjans, Y. (2002). Voir c'est savoir. Over wereldtentoonstellingen en kunstliefhebberij. *De Witte Raaf*, 99, pp. 19-20.

Sterckx, M. (2002a). Het (onzichtbare) monument ter ere van Emile Claus (1925-26) in Gent door Yvonne Serruys - deel 1. *Ghendsche tydinghen*, 31(4), pp. 186-205.

Sterckx, M. (2002b). Het (onzichtbare) monument ter ere van Emile Claus (1925-26) in Gent door Yvonne Serruys - deel 2. *Ghendsche tydinghen*, 31(5), pp. 262-277.

Sterckx, M. (2002c). Het oorlogsmonument (ca. 1921) in Menen door Yvonne Serruys. *'t Winghe-roen, September*, pp. 1-22.

Sterckx, M. (2003). *Yvonne Serruys (1873-1953). Belgische beeldhouwster in Parijs*. Menen: Stadsmuseum 't Schippershof

STERCKX, M. (2005). 'Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture'. Parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique (ca. 1550-1950). *Art&Fact, 24: Femmes et créations* (Alexia Creusen, ed.), pp. 56-74.

STERCKX, M. (2006a). Het binnenste buiten. Sculpturen van vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953). Ongepubliceerd doctoraatsproefschrift. K.U.Leuven. Faculteit Letteren. Departement Archeologie, Kunstwetenschap en Musicologie.

STERCKX, M. (2006b). Serruys Yvonne (1873-1953), épouse Mille. In É. Gubin, C. Jacques, V. Piette & J. Puissant (Eds.) *Dictionnaire des femmes belges: XIX^e et XX^e siècles* (pp. 501-502). Brussel: Editions Racine.

STERCKX, M. (2007a). Louise Damen (1904-1932). Portret van een begenadigde Brusselse beeldhouwster. *Anderlechtensia*, 123, pp. 13-22.

STERCKX M. (2007b). Parcours de sculptrices entre la Belgique et la France. Présence et acceuil. *Cahiers de l'IRHIS, 2: France-Belgique: Sculpture*, pp. 18-25.

STERCKX, M. (2008). The Invisible 'Sculpteuse'? Sculptures made by Women in the Nineteenth-Century Metropolis. *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture*, 7(2). http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_08/articles/ster.shtml

STERCKX, M. (2010). Grensgangers. Over beeldhouwsters en hun werk voor de (semi)publieke ruimte (ca. 1770-1953). In M. Demoor, L. Vandenbussche & G. Vandermassen (Eds.), *Verslagen van het Centrum voor Genderstudies-UGent* (Vol. 19, pp. 69-93). Gent: Academia Press.

STERCKX, M. (2011). "Le titre non, mais des commandes" La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second Empire. In A. Rivière & F. Chappey (Eds.), *Sculpture 'Elles. Les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours.* Paris/Boulogne-Billancourt: Somogny Musée des Années '30.

TOUSSAINT, J. (2007, sept.). Jenny Lorrain (Virton, 1867-Ixelles, 1943). Sculptures et médailles conservées aux Musées gaumais à Virton. *Le Pays gaumais.*

Un buste du Roi Albert à Anderlecht. (1952, 17 mei). *Le Face à Main.*

VAN DEN EYNDEN, A. (2006). Het forum van 'De Hedendaagsche Vrouw' te Antwerpen (1914). Het verhaal van de exposerende beeldhouwsters: Juliette Samuel-Blum, Henriette Calais, Berthe Centner, Hélène Cornette en Alice Hölterhoff-de Harven. Ongepubliceerde Master thesis. K.U.Leuven.

VAN LENNEP, J. (1993). *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai: Le portrait sculpté depuis la Renaissance.* Brussels: Académie Royale de Belgique.

VAN LENNEP, J. (2000). Standbeelden en monumenten van Brussel vóór 1914. In P. Derom & G. Marquenie (Eds.), *De beelden van Brussel.* Brussel-Antwerpen: Pandora-Patrick Derom Gallery.

VAN LOO, A., DOBBELS, D., & LISTA, G. (1980). *Akarova, spectacle avant-garde 1920-1950.* Brussel: Archives d'architecture Moderne.

VAN SANTVOORT, L. (1998). Een beeldhouwersatelier met uitstalraam *De verbeelding in context (1): "De verrijzenis der beelden". Films, monumenten en grafkunst in dialoog* (Vol. I pp. 8-15). Brussel: Filmmuseum en Epitaaf.

VAN SANTVOORT, L. (2004). Negentiende-eeuwse grafmonumenten op Brusselse begraafplaatsen: tussen pronkerig individualisme en levensbeschouwelijk idealisme *Religie en de dood: momentop-*

namen uit de geschiedenis van de westerse omgang met de dood (pp. 87-106): Kapellen/Zoetemeer Pelckmans/Klement.

Van Santvoort, L. (2005). *"Memento mori" dans l'art funéraire du XIX^e siècle.* Paper presented at the 12e congrès international d'études sur les Danses Macabres et l'art macabre en général.

Vanderveldе, C. (1990). De funeraire beeldhouwkunst. In J. Van Lennep (Ed.), *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (pp. 184-196). Brussel: Generale Bank.

Vanderveldе, C. (1997). *Les champs de repos de la Région Bruxelloise.* Brussel.

Wagenaar, M. (2001). *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden.* Bussum: Thoth.

Résumé

Pendant des siècles, tant la sculpture que l'espace urbain ont été définis comme un domaine "masculin". Toutefois, il y a sensiblement plus de femmes sculpteurs que supposé dont les sculptures reçurent une place déterminée dans des espaces (semi)-publics, également dans les métropoles artistiques, et cela depuis la fin du XVIII^e siècle. A quel point cette donnée s'écarte-t-elle des rôles masculin-féminin établis, et peut-elle infirmer la soi-disant exclusion des femmes de la sphère publique, ou confirme-t-elle justement cette théorie?

Pour la première fois, des sculptures (semi-)publiques réalisées par des femmes dans une métropole, en particulier Bruxelles, Paris et Londres ont été mises sur carte couvrant une période de presque deux siècles, en gros tout le XIX^e siècle. Cette production a été étudiée au niveau de sa présence (dans le contexte des différentes urbanisations), de sa (sous)représentation et de sa visibilité dans le paysage urbain. Pour expliquer cette spécificité, l'étude s'est portée sur l'origine et le profil des femmes sculpteurs, leur accès à la formation et au travail. Des aspects comme la localisation précise (extérieur-intérieur, centre-périphérie, ouvert-fermé, religieux-profane, etc.), le matériau utilisé, le genre iconographique et les caractéristiques stylististiques seront discutés lors de l'analyse d'un éventuel profil particulier de cette production de sculpture.

Summary

For centuries both sculpture and urban public space have been defined as a "male" domain. Yet there were significantly more female sculptors than assumed, whose sculptures were assigned a place in (semi-)public spaces, even in art metropolises, and that since the late 18th century. How much this contradicts the established male-female roles, and enables us to disprove the so-called exclusion of women from the public sphere or whether the phenomenon may ultimately be just another confirmation of this theory remains unclear at the moment.

For the first time the (semi-)public sculptures by women in a metropolis, namely Brussels, Paris and London are mapped for a period of almost two centuries, roughly the long 19th century. This production is examined in terms of its presence (in the context of different urbanizations), (under-)representation and visibility in the cityscape. To explain the specificity the study will focus on the origin and profile of female sculptors, their access to education and jobs. Aspects such as the precise location (outside-in, center-periphery, open-closed, religious-secular, etc.), the material used, the iconographic genre and style characteristics are discussed in the analysis of the particular profile of this sculpture production.

CONTRIBUTION DE LA TYPOLOGIE DU COSTUME À L'ÉTUDE DU MAÎTRE D'HAKENDOVER ET D'UN GROUPE DE RETABLES SCULPTÉS VERS 1400, CONSERVÉS EN ALLEMAGNE DU NORD-OUEST

Christian Bodiaux*

La contribution a été présentée au colloque mais l'auteur n'a pas souhaité publier son texte.

Résumé

Dans l'œuvre du Maître d'Hakendover, les choix en matière de costume séduisent par leur variété et le luxe du raffinement des vêtements. Les équipements militaires, en particulier, sont de véritables hybrides entre réalisme et fantaisie. Cette typologie entretient une relation étroite avec l'enluminure franco-flamande de l'époque; on songe aux Limbourg, bien sûr, mais surtout au *Livre des Merveilles* de Marco Polo (1412), résultat de la collaboration de plusieurs artistes, dont le Maître de Boucicaut et le Maître d'Egerton. Les miniatures attribuées à ce dernier enlumineur recèlent les parentés iconographiques les plus convaincantes avec la production du Maître d'Hakendover.

A côté d'autres éléments, la typologie du costume militaire favorise aussi le rapprochement entre le Maître d'Hakendover et certains retables qui ne lui sont pas attribués, comme le *Retable de la Nativité* de Santibanez-Zarzaguda (Castille-et-Léon), le fragment de retable qu'est le groupe de la *Comparution du Christ devant Pilate* de Wannebecq, et le *Retable de la Passion* de Neetze (Basse-Saxe). Toutefois, cela ne présume en rien de la nature exacte des relations entre ces œuvres.

Le *Retable de la Passion* de Neetze ouvre une autre problématique, celle des retables et fragments de retables attribués jusqu'ici à Bruges et conservés en Allemagne du Nord-Ouest. Outre leur style, la typologie de leurs équipements militaires les distingue nettement de la sphère du Maître d'Hakendover. Nous voyons là une possibilité de renouveler l'approche de ces retables; leurs affinités iconographiques constituent un premier indice, à confirmer par des recherches complémentaires.

Samenvatting

De keuzes, die de Meester van Hakendover op vlak van kledij maakt, charmeert door de rijke afwisseling en door de geraffineerde luxe die ze uitstraalt. Vooral de militaire uitrustingen vallen op door hun hybride vormen die zich tussen realiteit en fantasie situeren. Deze vormenrijkdom is nauw verwant met de Frans-Vlaamse verluchting van die periode. Men

* Présenté par Madame Y. Vanden Bemden, Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur.

denke bijv. aan het oeuvre van de gebroeders Limbourg maar vooral aan de *Livre des Merveilles* van Marco Polo (1412), die het resultaat is van een samenwerking tussen verschillende kunstenaars, o.m. de Meester van Boucicaut en de Meester van Egerton. De miniaturen die aan deze laatste toegeschreven worden vertonen de meeste iconografische gelijkenis met het werk van de Meester van Hakendover.

Samen met andere elementen wijst de typologie van de militaire kledij op een verwantschap tussen de Meester van Hakendover en enkele niet toegeschreven retabels zoals het *Geboorteretabel* van Santibanez-Zarzaguda (Castilië-en-Leon), het retabelfragment uit Wannebecq dat *Christus voor Pilatus* toont en het *Passieretabel* uit Neetze (Neder-Saksen). Dit leert ons echter niets over de juiste relatie tussen deze werken. Het *Passieretabel* uit Neetze roept daarenboven gans andere vragen op rond de retabels en de retabelfragmenten die in Noordwest Duitsland worden bewaard en die tot nog toe aan Brugge worden toegeschreven. Buiten hun stijl, onderscheidt de typologie van hun militaire uitrusting hun duidelijk van de sfeer van de Meester van Hakendover. Dit biedt de mogelijkheid om op een andere manier deze retabels te benaderen waarbij hun iconografische verwantschap een eerste aanwijzing geeft die door nader onderzoek bevestigd moet worden

Summary

In the work of the Master of Hakendover, the choice of costumes impresses by its variety and luxurious sophistication. Military equipment, in particular, is represented as a fascinating hybrid between realism and fantasy. This typology is closely related to the French-Flemish illuminations of the same period such as the works of the brothers Limbourg, but especially the *Book of Wonders* by Marco Polo (1412), the result of a close collaboration between several artists, including the Master of Boucicaut and the Master of Egerton. The miniatures attributed to the latter contain the most compelling iconographic similarities with the work of the Master of Hakendover.

Besides other factors, the type of military uniforms also suggests a relation between the Master of Hakendover and some unassigned altarpieces such as the *Nativity altarpiece* of Santibanez-Zarzaguda (Castile and Leon), a fragment of an altarpiece showing a group with *Christ before Pilate* of Wannebecq and the *Passion altarpiece* of Neetze (Lower Saxony). However, the exact nature of the relationship between these works remains unclear.

The *Passion altarpiece* of Neetze opens another issue, that of the altarpieces and fragments found in Northwest Germany and until now attributed to Bruges. In addition to their style, the typology of the military equipment clearly distinguishes them from the work of the Master of Hakendover. We see an opportunity to renew the study of these altarpieces with their iconographic affinities giving a first indication, that has to be confirmed by further research.

ARTICLES – ARTIKELS

HET KOOPMANSBOEK (1544-1562) VAN JOOS VAN GRIMBERGEN, TEXTIELHANDELAAR EN LEGWERKER (†1558), EN DE HERCULES EN TOBIASKAMERS UIT ZIJN ATELIER*

Edmond Roobaert

In de archieven van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn (OCMW) van Brussel wordt een klein, in een redelijk gaaf bewaarde lederen band ingebonden register bewaard dat in de inventaris van het fonds "O" beschreven wordt als de rekeningen van een particulier(1).

In dit register heeft Joos van Grimbergen, textielhandelaar en leider van een zelfstandige tapijtweverij te Brussel over meerdere jaren zijn aan- en verkoop van textiel, de verkoop van in zijn atelier geweven wandtapijten en de naam van zijn gezellen genoteerd. Naar het handschrift te oordelen heeft zijn echtgenote Lynken van Grimbergen, met haar meisjesnaam Kathelijne van Liesvelt, van bij de aanvang: augustus 1545, de pen gevoerd en inkomsten en uitgaven, alsmede de naam van de klanten en de betalingsmodaliteiten van de leveringen genoteerd. Zij blijkt na de dood van haar man (september 1558, f° 19)(2) nog tot in 1562 zeer actief te zijn geweest in de handel van grondstoffen voor de tapijtindustrie en vooral in de uitbesteding van gezellen bij andere Brusselse legwerkers.

De 16de-eeuwse boekhoudkundige documenten zijn over het algemeen geen voorbeeld van grote nauwkeurigheid. Zelfs de rekenplichtige officieren die de rekeningen bijhielden van de vorstelijke hofhouding en van de inkomsten en uitgaven van de vorstelijke domeinen werden dikwijls genoeg op de vingers getikt door de auditeurs van de Rekenkamer.

Lynken van Liesvelt kon lezen en schrijven, en zij hanteert ook een eigen taal, die wellicht eigen is aan het milieu waarin zij leefde en werkte, namelijk dat van de tapijtwevers te Brussel rond het midden van de 16de eeuw. In de omzetting naar het hedendaags Nederlands stellen bijvoorbeeld de termen waarin zij de handelsverrichtingen noteert dus wel enkele problemen van interpretatie. Zij kon ook rekenen en had blijkbaar geen moeite

* (1) Gebruikte afkortingen: ADN: Rijsel, Archives départementales du Nord, Chambre des Comptes, série B; AR: Brussel, Algemeen Rijksarchief; RA: Anderlecht, Rijksarchief; KBB: Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België; HK: Handschriftenkabinet; KAB: Kerkelijke archieven van Brabant; ASG: Oud archief van de kapittelkerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele; OCMW: Brussel, Archief van het Centrum voor Openbaar Welzijn; PR: Parochieregisters; RB: Raad van Brabant; RK: Rekenkamer; SAA: Antwerpen, Stadsarchief; SAB: Brussel, Stadsarchief. OCMW, O 23. Met oprechte dank aan de heer David Guillardian, archivaris, voor zijn bereidwillige hulp en toelichtingen bij het raadplegen van dit fonds. Het register bevat ook aantekeningen uit de 17de eeuw, die echter geen verband houden met hier behandelde onderwerp.

(2) Tenzij anders vermeld zijn al de hier besproken gegevens ontleend aan het koopmansboek.

met de omzetting in rijnsgulden of ponden Vlaams van buitenlandse muntstukken zoals Duitse daalders, Engelse angelotten, Spaanse en Italiaanse dukaten en Franse kronen (3).

Haar systeem van boekhouding is nog vrij rudimentair, en maakt zelfs, zij het uitzonderlijk, nog gebruik van het oude systeem van de kerfstok. Debiet- en kredietposten worden onder elkaar en niet op een afzonderlijke bladzijde genoteerd. Zij blijkt het bestaan niet te kennen van het systeem van de dubbele boekhouding "na d'Italiaense maniere" dat rond die tijd al volop door de Italiaanse kooplieden gevestigd te Antwerpen, werd toegepast (4). De notering van de handelsverrichtingen is bovendien allesbehalve chronologisch gebeurd, en derhalve zijn enkele items moeilijk in de tijd te situeren.

Ondanks al die tekortkomingen is het koopmansboek van het echtpaar Van Grimbergen - Van Liesvelt een zeer interessant tijdsdocument, dat heel wat nuttige en nog onbekende gegevens oplevert over het reilen en zeilen van de handel in en de productie van het wandtapijt te Brussel tussen 1545 en 1562.

Grosso modo samengevat lagen de activiteiten van het tapijtatelier van Joos van Grimbergen op drie, goed samenvallende domeinen: de handel in grondstoffen en in veel mindere mate in werktuigen voor de productie van wandtapijten, de productie en de verkoop van de in het eigen atelier geweven tapijtreeksen, en de opleiding in het eigen bedrijf van legwerkersgezellen en het uitbesteden van die werkkrachten aan andere tapijtwevers te Brussel. De geboekte verrichtingen op die drie domeinen geven niet alleen een inzicht in de toenmalige handelspraktijken, maar leren ons een ganse reeks van personen kennen die in een of ander domein van de Brusselse productie van wandtapijten tijdens de decennia 1540-1560 bedrijvig zijn geweest.

De handel in grondstoffen

Joos van Grimbergen en, na zijn overlijden, zijn weduwe hebben 15 jaar lang een niet onbelangrijke handel gedreven in allerlei textielproducten bestemd voor het vervaardigen van wandtapijten. Hier wordt even stilgestaan bij de aard en de omvang van hun warenaanbod en de samenstelling van hun klantenbestand. Terloops kan opgemerkt worden dat hun handel vooral de verkoop van grondstoffen betrof. In veel mindere mate blijken zij beperkte hoeveelheden basisproducten voor eigen gebruik in hun atelier te hebben aangekocht. Het blijft trouwens een vraag waarop het koopmansboek het antwoord schuldig blijft: waar had Joos van Grimbergen al de grondstoffen vandaan waarmede hij omvangrijke reeksen wandtapijten in zijn atelier had geweven?

Warenaanbod

Het is vooral zijde van verschillende kleur, aard en prijs die door het echtpaar aan hun klanten werd verkocht of door hun afnemers ten huize werd afgehaald. Naast de veelvuldig verkochte gele zijde was er ook groene en blauwe zijde te verkrijgen bij Joos van Grim-

(3) De inkomsten en uitgaven van het tapijtatelier worden zowel in rijnsgulden van 20 st(uiver) als in ponden (lb) Vlaams van 20 schellingen (sc) en 12 penningen (den) de schelling aangegeven.

(4) E. Steveblinck, La comptabilité à travers les âges, Brussel, 1970, pp. XV-XX, 26-30, 188; J.A. Goris, Etude sur les colonies marchandes méridionales à Anvers, 1925, pp. 121-133.

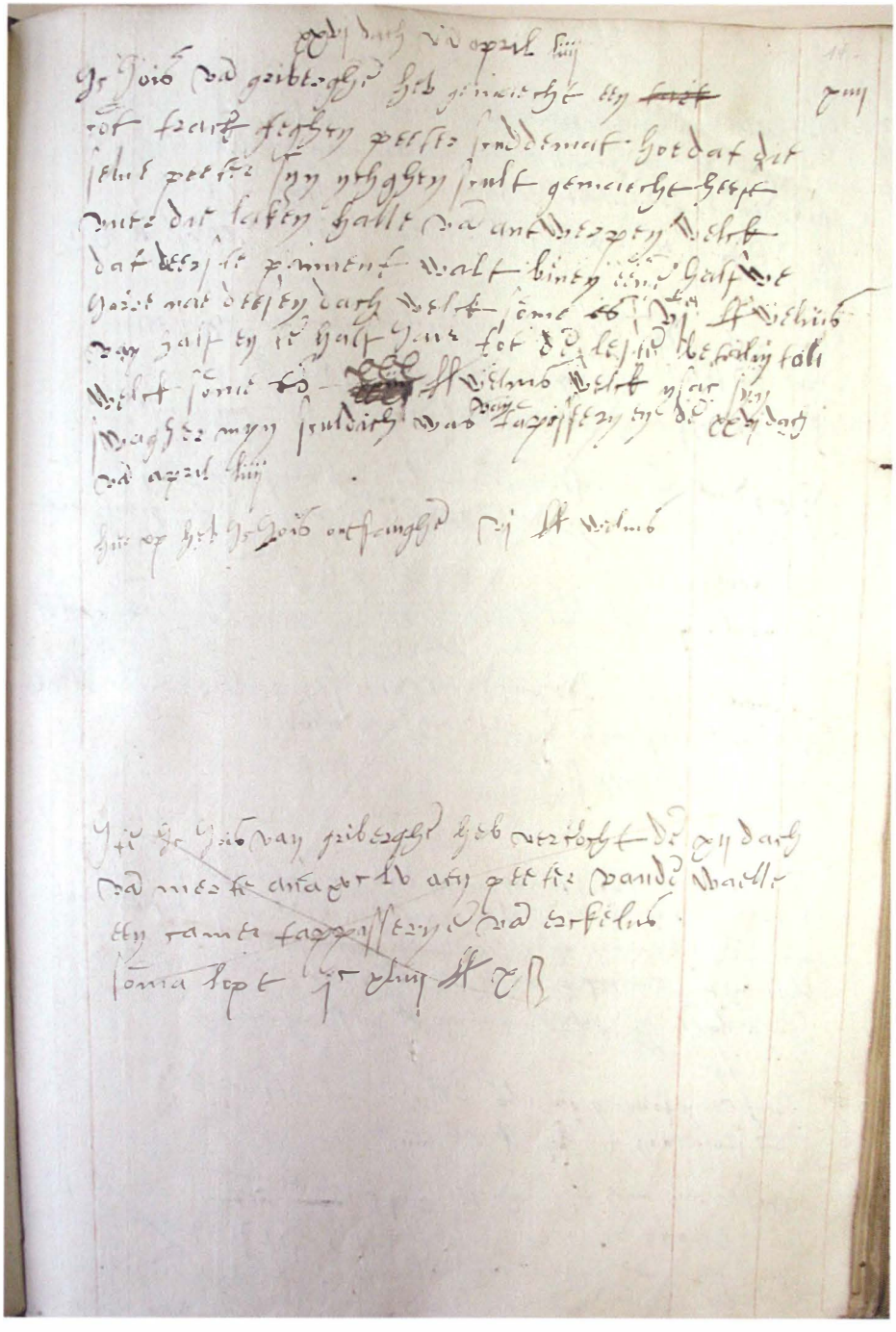

Fig. 1. Koopmansboek van Joos van Grimbergen. Register, lederen band, papier. Brussel, Archief van Ocmw, Fonds O 23. © AOCMWB

bergen. De fijne zijde was van een duurdere soort. Een veel verhandelde variante was de "bomber(g)se zijde". Moet hier aan een verbasterde vorm van de oorsprong van die zijde: Lombardië (Milaan) of aan de Antwerpse koopmansfamilie van Bombergen gedacht worden (5)?

Joos van Grimbergen verkocht de gewone zijde tegen 7 à 8 sc en 2½ rijnsgulden het pond. De 12 pond zijde waarvoor Joos van Grimbergen in mei 1555 36 rijngulden had betaald moet wel van een bijzondere kwaliteit zijn geweest (f° 11 v°). Voor een pond gele zijde werd zowel 9 sc, 9½ sc als 2 rijnsgulden (en voor een pond "kleine" zijde 14½ stuiver) betaald. De fijne zijde was het duurst: 15 sc het pond, de bombergse zijde bleef tussen een prijsvork van 8½ à 9 sc het pond.

In mei 1556 had Mayken vanden Leene niet alleen 14 lb zijde, maar ook 30 pond garen van 9½ stuiver het pond opgehaald in het atelier. Lyneken van Liesvelt had op haar beurt op 15 september 1556 garen van Lyon verkocht (23 rijnsgulden 1 stuiver en nog eens 6 lb 14 sc, f° 15). De invoer van garen was in die jaren nog een belangrijke post in de handelsbetrekkingen met Frankrijk (6).

De opbrengsten van de verkoop van "werpte", scheerdraad, kettinggaren of scheergaren (7), evenzeer een noodzakelijke en veeleer goedkope grondstof werden ook vrij geregeld in het koopmansboek geboekt. In 1546 (f° 17 v°) verkocht Joos van Grimbergen ondermeer 5 pond werpte en een andere maal 21 pond die tegen 8 stuiver het pond over de toog waren gegaan. Hierbij aansluitend kan nog vermeld worden dat werpte in enkele gevallen als betalingsmiddel diende. Op 18 maart 1554 (ns) noteerde Lyneken van Liesvelt dat zij nog 16 rijnsgulden te goed had op Anneken Rombrechts die haar schuld gedeeltelijk met de levering van werpte afloste (f° 11 v°). Ook Machiel de Castelein en Frans Geubels (f° 14 v°, cfr infra) hadden in 1554 hun betalingen zowel met geldstukken als met balen werpte verricht.

De afnemers

Het klantenbestand van de handelaar in textiel was van een uiteenlopende aard. Alle klanten hadden echter hetzij rechtstreeks, hetzij onrechtstreeks, te maken met de productie van wandtapijten.

Een bijzondere soort van tussenpersonen tussen de verkoper en zijn afnemers waren de "vytdraegerssen", volgens het MNW opkoopsters van koopwaren (8). Het waren vrouwen die blijkbaar zijde en garen in grotere hoeveelheden bij Joos van Grimbergen aankochten om

(5) Via de Italiaanse koopliedennaties te Antwerpen werd heel wat zijde uit dit en andere Italiaanse gewesten in de Nederlanden ingevoerd (J. A. Goris 1925 noot 4, p. 252; J. Denucé, Antwerpsche tapijtkunst en handel, *Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamse kunst*, 4, 1936, p. XIV). Bij die handel waren ook betrokken de leden van de familie Van Bombergen, belangrijke actoren in de handelsbetrekkingen met Italië, die ook te Brussel permanent vertegenwoordigd waren.

(6) E. Coornaert, Les Français et le commerce international à Anvers fin du XV^e^-XVI^e^ siècle, Parijs, 1961, deel 1, p. 291, deel II, p. 105.

(7) E. Verwijs-J. Verdam, Middelnederlandsch woordenboek, 9, Den Haag, 1929, kolom 2285-2287.

(8) E. Verwijs-J. Verdam, zie noot 7, deel 8, 1916, kolom 892-893, een beroep dat vooral door vrouwen werd uitgeoefend, en aan zekere regels, ondermeer om de heling van koopwaar te vermijden, was onderworpen.

die dan in detail en met winst aan andere personen, waarschijnlijk zelfstandige en op kleine schaal werkende legwerkers, te verkopen.

Een van die opkoopsters was Mayken vanden Leene die onder meer zijde, garen en werpte kocht. Zij deed haar aankopen waarschijnlijk op bestelling en in opdracht van een legwerker die tijdig zijn voorraad van grondstoffen wou aanvullen. Zij betaalde in oktober en november 1557 en in naam van de legwerker Hubrecht vander Moten de zijde die zij in juli 1557 bij de weduwe had gekocht (f° 16).

Het koopmansboek leert ons nog een andere opkoopster kennen namelijk Lynken (van) Doelaeghe. In 1545 had Joos Permentier door Lynken bombergse en blauwe zijde doen kopen bij Joos van Grimbergen. Thomas vanden Broecke had in januari 1546 2 pond bombergse zijde nodig die Lynken voor hem in het huis van Joos had gevonden. Ook Jan van Heyst deed een beroep op Lynken, die in maart 1546 17 pond 4 ons zijde had opgehaald in het huis van de handelaar. Jan van Heyst ging op 10 maart 1546 de verbintenis aan zijn schuldbekentenis van 63 rijnsgulden 12 stuiver voor de aankoop, via Lynken, van 26 pond zijde te betalen op Pinksteren (april) 1546.

Oefenden de andere vrouwen, vermeld in het koopmansboek, die textiel gingen ophalen bij Joos van Grimbergen misschien ook het beroep van opkoopster uit? Anneken Rombrechts was tussen 1552 en 1556 meerdere malen aan huis geweest om onder meer gele, groene en fijne zijde te kopen. De zijde die zij op 14 februari 1553 (ns) had gekocht, moest, zoals blijkt uit de aantekening in het koopmansboek, tegen Pasen door Jan Huysil betaald worden. Heel wat aankopen had zij echter zelf, op de dag van de levering en dikwijls contant betaald. In maart 1554 (ns) en april 1556 stond zij voor slechts voor een paar tientallen rijnsgulden in de schuld bij haar leverancier. Werkte zij misschien voor eigen rekening, wat zou kunnen afgeleid worden uit het feit dat zij in eigen naam afrekende. Joos van Grimbergen had er in ieder geval geen graten in gezien dat zij in maart 1553 een pak van 24 pond zijde terugbracht (f° 10).

Ook van Anneken vanden Bossche, nog een betere cliënte, zou kunnen gezegd worden dat zij zowel als zelfstandige handelaarster als in opdracht van een ander legwerker inkopen deed bij Joos van Grimbergen. In 1546 had zij in opdracht van de hier reeds vermelde Hubrecht vander Moten 60 pond zijde gehaald die op Kerstmis van dat jaar dienden betaald te worden. In de daaropvolgende jaren had zij in papier verpakte gele, groene en bombergse zijde opgehaald ten huize van Joos van Grimbergen. In januari 1555 haalde zij zelf een baal werpte in een zak verpakt, en enkele dagen later deed zij door haar maarte (meid) nog 10 pond werpte halen (9).

Op 28 juli 1555 had Kathelyne van Liesvelt vastgesteld dat Anneken vanden Bossche bij haar in het krijt stond voor 35 rijnsgulden 11 stuiver, een schuld die in november 1555 was opgelopen tot 115 rijnsgulden 2 stuiver. Aangezien Anneken nog in 1557 aankopen deed, mag verondersteld worden dat zij op de een of de andere manier haar debietpositie in voldoende mate had uitgeklaard.

De familienaam van de vier opkoopsters klinkt bekend in de Brusselse middens van beeldende kunstenaars en kunstambachtslieden. Aerde vanden Bossche schilderde tussen

(9) Zij belastte haar meid ook in februari en juli 1557 allerlei textiele koopwaren te gaan halen bij Joos van Grimbergen (f° 13).

1490 en 1493 het bekende drieluik van Sint-Crispinus en Crispinianus voor het ambacht van de corduaniers (oude schoenmakers). Thomas vanden Bossche oefende in 1524 het beroep uit van koopman van zijdelaken ([10]). De schildermeester Gillis vanden Bossche werkte in 1528-29 voor de kerkfabriek van de Sint-Pieterskerk te Anderlecht, had rond 1540 een altaartafel geleverd in het Sint-Annakoor van de kerk van Sint-Mertens-Bodegem en met de kapelmeesters van het schippersambacht het schilderen van een tafereel genegotieerd (1551-1553). Jeronimus vanden Bossche werd in 1556-57 door de kerkfabriek van de Sint-Jan-Baptistkerk te Sint-Jans-Molenbeek betaald voor allerlei schilderwerk in de kerk ([11]). Er was ook een legwerker in de familie. Gillis vanden Bossche, legwerker en 40 jaar oud, legde in januari 1557 (ns) een getuigenis af voor de Brusselse schepenbank ([12]).

Waren de opkoopster Lynken (van) Doelaghe en de legwerker Jan (van) Doelaghe, een klant van Joos van Grimbergen, familie van elkaar? De legwerker was een parochiaan van de Sint-Goriksparochie en op zijn huis bij de stadspoort en de brug op de Anderlechtse Steenweg, "de Dolfijn", betaalde hij tussen 1539 en 1579 (erf)cijnzen aan de kerkfabriek van Sint-Goriks, aan het Coudenbergklooster en aan de Infirmerie van het het Groot-Begijnhof te Brussel ([13]).

Mayken vanden Leene kan een verwante zijn geweest van de schilder Matheeus vanden Leene, die bij meer dan één gelegenheid (1546-1556) allerlei schilderwerk had uitgevoerd in de Sint-Jan-Baptistkerk te Sint-Jans-Molenbeek. De legwerker Jan de Leene, zoon van Gabriël, betaalde een cijns op zijn huis te Overmolen, die in 1540-41 door zijn weduwe werd voldaan ([14]). Anneken Rombrechts (verbastering van de naam Rombouts?) had beroemde naamgenoten te Brussel, de glasschilder meester Niclaas Rombouts en zijn zonen, en de minder bekende legwerker Jan Rombouts, poorter geworden te Brussel in 1493, en in 1511 vermeld als echtgenoot van Marieken Daems ([15]).

Joos van Grimbergen had ook heel wat afnemers weten te vinden onder de Brusselse legwerkers. Hubrecht vander Moten is hier al vermeld als afnemer van textielproducten die in zijn naam door de opkoopsters Mayken vanden Leene en Anneken vanden Bossche werden opgehaald en betaald. Ook Antoon Leyniers, aan wie Joos van Grimbergen [in 1546?] 10 pond zijde had gezonden (f° 17 v°) was een legwerker met naam en bekendheid te Brussel. In februari 1553 (ns) had hij 13 pond 6 ons zijde gekocht tegen 7 stuiver het pond die hij moest betalen binnen de drie maand. Op een andere dag was hij zonder fijne zijde gevallen en zond hij zijn dochter om een half pond tegen 9 stuiver het pond te halen (f° 12). Hij zal ook nog weefbomen kopen bij Joos van Grimbergen.

De manufactuur van Frans Geubels was ongetwijfeld stukken belangrijker dan die van Joos van Grimbergen. Verder zal nog ingegaan worden op de mate waarop Geubels betrokken is geweest bij de verkoop van de *Tobiasreeks*, geweven in het atelier van zijn kleinere concurrent.

(10) KBB, Hk, Fonds Houwaert II 6.491, f° 465.
(11) RA, KAB 2.465; IDEM, KAB 37/B; IDEM, KAB 25.360; IDEM, Gilden en Ambachten 44, f° 31 v°-43 v°.
(12) RA, Schepenbrieven van Brussel I.295, f° 604.
(13) RA, KAB 29.136-29.138; IDEM, KAB 6.742-6.745; OCMW, B 578, f° 600-601.
(14) RA, KAB 100, f° 182; OCMW, B. 824.
(15) KBB, Hk, Fonds Houwaert II 6.492, f° 241; IDEM, II 6.497, f° 29.

De familie Dermoyen leidde een ander vooraanstaand bedrijf te Brussel, dat bij gelegenheid voor zijn bevoorrading in grondstoffen ook de weg had gevonden naar de winkel van Joos van Grimbergen. In maart 1551 (ns) hadden de gebroeders Dermoyen via Anneken vanden Bossche 12 pond 1 ons zijde aangekocht. Jan Dermoyen had dezelfde dag nog 30 pond zijde besteld die hij binnen de maand beloofde te betalen (f° 124).

Jan van Grimbergen, waarschijnlijk een nauwe verwante van Joos, zal hier nog vermeld worden als wever van legwerk dat zijn naamgenoot in 1551 bij hem had uitbesteed. De naam van Jan is ook nog in de loop van het jaar 1559 te vinden in het koopmansboek. In januari van dat jaar had Kathelyne van Liesvelt de rekening opgemaakt van wat hij voor de levering van goede zijde en garen (18 rijnsgulden) schuldig was en van wat zij hem nog te betalen had voor bewezen diensten (het opmeten van afgewerkt legwerk) (f° 19 v°).

Van een reeks andere afnemers mag verondersteld worden dat zij ook (zij het tot hiertoe minder bekende) legwerkers waren. Tot die groep behoort Thomas vanden Broecke voor wie Lynken van Doolaeghe boodschappen had gedaan (f° 17 v°). Jan van Doelaeghe, bekend als legwerker, en wellicht een familielid van Lynken, kocht in december 1546 21 pond werpte (f° 17 v°). In de loop van dezelfde maand was Daniël van Baershoem in eigen persoon 5 pond werpte gaan halen in de winkel van Joos (f° 17 v°). Hans vander Meren staat in het koopmansboek vermeld voor een aankoop, op 10 april 1552, van 12 pond bombergse zijde (f° 13). Jan van Rost zond op 9 januari 1546 zijn "wijf" naar de winkel van Joos van Grimbergen om 50 rijnsgulden 5 stuiver aan zijde te kopen (f° 20). De reden waarom Symon Hoosbos op 1 september 1558 8 rijnsgulden 4 stuiver schuldig was werd door de weduwe niet vermeld. In uitvoering van zijn schuldbekentenis moest hij zijn schuld, na een contant voorschot van 10 stuiver, met maandelijkse termijnen van 10 stuiver betalen. Een laatste afbetaling werd nog in mei 1560 geboekt (f° 20). De oorsprong van de schuld van Gielis vander Straeten, die op Kerstmis 1558 2 rijnsgulden 3 stuiver diende te betalen, werd evenmin aangegeven. Zijn schuld werd door Jaspar de Buesser (de Busschere) overgenomen (f° 18).

Het waren dikwijls dezelfde personen aan wie Joos van Grimbergen textiele koopwaar had verkocht die in zijn koopmansboek bij gelegenheid ook verschijnen als leveranciers. De aankopen van het atelier waren echter dikwijls minder omvangrijk dan zijn verkoop.

In augustus 1545 leverde Anneken vanden Bossche 5 pond gele zijde tegen 8 stuiver het pond ([16]). In mei 1555 had de Kathelyne van Liesvelt bij Anneken Rombrecht 12 pond zijde tegen 10 stuiver het pond aangekocht, die binnen de zes maand waren te betalen (f° 11 v°). Jeronimus van Rode was er op 18 december 1545 mee akkoord gegaan dat de 55 lb vlaams voor geleverde Veneetse zijde (zijde van Venetië) door Joos van Grimbergen in twee termijnen: Sinksen en Bamis 1546 zouden betaald worden (f° 1).

Het krediet, de leningen, de verkoop van werktuigen en de verkoop van de eigen productie

De verkoop op krediet en de leningen

Eenmansbedrijfjes zoals deze van de aankopers van grondstoffen in de winkel van Joos van Grimbergen beschikten blijkbaar over beperkte kasmiddelen, die hen niet toelieten hun

(16) Niet altijd worden de verkopers bij naam in het koopmansboek vermeld. Dit is het onder meer het geval bij de aankoop (in 1554?) van 2 pond bombergse zijde, 64 pond andere zijde en de 4 pond kleine zijde (f° 6).

aankopen in één keer volledig te betalen. Contante betalingen zijn zeldzaam in het koopmansboek en betreffen dan meestal kleinere bedragen. Joos van Grimbergen en zijn echtgenote waren dus wel verplicht hun afnemers een verkoop op afbetaling toe te staan. Bij belangrijke bestellingen werden langere termijnen (bv. zes maand) tussen de partijen bedongen. Minder omvangrijke aankopen dienden binnen de drie weken of de maand betaald te worden. Aflossingen met 10 stuiver per maand tonen duidelijk de krappe geldmiddelen aan. Gebruikelijke betaaldagen waren de Sinksen- of Bamismarkt, Sint-Jansdag 24 juni (ook op bestuurlijk gebied een gebruikelijk termijn), Allerheiligen of Kerstmis.

Er valt moeilijk een algemene lijn te trekken wat betreft het respecteren van de afgesproken termijnen. Enkele klanten zijn hun verplichtingen volledig nagekomen. Voor wat de meeste afnemers betreft kunnen niet volledig betaalde sommen zowel het gevolg zijn van uitgebleven betalingen als van niet systematisch bijgehouden boekingen van de aflossingen.

Verkochten Joos van Grimbergen en zijn echtgenote hun koopwaren op krediet, dan was de uitgestelde betaling ten slotte ook van toepassing bij hun aankopen. Enkele voorbeelden van die kredietverleningen werden al in het beperkte lijstje van aankopen verricht door het echtpaar geciteerd.

De beperkte financiële draagkracht van de kleinere bedrijven in de sector van het Brussels wandtapijt wordt nog bevestigd door een aantal leningen en geldvoorschotten die zij aan elkaar toestonden. Kleine en middelgrote tapijtateliers zoals dit van Joos van Grimbergen startten dikwijls met een bescheiden bedrijfskapitaal en beschikten niet altijd over de nodige kasmiddelen om grote investeringen te doen in de aankoop van dure grondstoffen. Bij de aanvaarding van een belangrijke opdracht waren zij eveneens aangewezen op externe financieringen om een begin te kunnen maken met de uitvoering van de nieuwe bestelling.

De echtgenote van Joos van Grimbergen blijkt bij meer dan een gelegenheid geld te hebben geleend bij haar bekende beroepsgenoten of familieleden. Op 12 oktober 1554 had zij bij Jan de Kempeneere en Mayken, zijn echtgenote 250 rijnsgulden geleend, een som die zij beloofde terug te betalen wanneer dit het echtpaar "zou believen" de terugbetaling ervan te vragen.

De termen van die leenovereenkomst wijzen al op een vertrouwelijke band tussen de partijen. Dit wordt nog bevestigd wanneer Lyneken van Liesvelt een eerste aflossing van 12 rijnsgulden terugbetaalde aan Mayken, "haar nichte". Een goed half jaar na het toestaan van de lening, op 20 mei 1555, betaalde zij nog 24 rijnsgulden terug aan Jan de Kempeneere. Afkortingen op een latere datum zijn in het register niet opgetekend.

Kathelyne van Liesvelt had nog bij een andere geldschieter en tevens familielid, Machiel, haar kozijn, meermaals kleine sommen, telkens enkele tientallen rijnsgulden, geleend. Zij moet op een bepaald ogenblik een schuldbekentenis aan haar kozijn hebben gegeven voor al de ontleende sommen die samen 108 rijnsgulden bedroegen (f° 12v°). In welke mate die lening afbetaald werd kan niet vastgesteld worden aangezien geen enkele aflossing opgetekend werd in de boekhouding. Kathelyne kan echter haar schuld op een andere wijze geregeld hebben met haar kozijn, aan wie zij trouwens wandtapijten zal verkopen (zie verder s.v. de verkoop van wandtapijten).

In oktober 1558 had de weduwe van Joos van Grimbergen andermaal een vrij belangrijke lening van 200 rijnsgulden opgenomen tegenover Willem haar broeder (f° 12 v°). Eind april 1560 betaalde zij 52 rijnsgulden 10 stuiver terug. Latere aanzuiveringen van de schuld tegenover haar broeder werden niet in haar koopmansboek opgetekend.

Hier kan al vastgesteld worden dat in tegenstelling tot de grote Brusselse tapijtmanufacturen die de financiering van hun productie gingen zoeken bij belangrijke Antwerpse makelaars en financiers, de weduwe van Joos van Grimbergen, als bedrijfsleidster van een middelgroot tapijtatelier, voor haar behoeften aan contant geld, kon aankloppen bij familieleden of bij bevriende kennissen die waarschijnlijk in dezelfde bedrijfstak bedrijvig waren. Misschien kunnen die leningen eerder als een vorm van solidariteit tussen vakgenoten dan als louter winstgevende financiële verrichtingen geïnterpreteerd worden.

De verkoop van werktuigen voor de productie van wandtapijten

De verkoop van scheerkammen voor weefgetouwen en weefbomen is ongetwijfeld slechts een toevallige bijverdienste geweest voor de weduwe van Joos van Grimbergen. Op 5 december 1558 had zij aan Jan Burlijn een "werck" (een afgewerkt wandtapijt?) van 5 ellen en een ander van 8 ellen verkocht. Dezelfde Jan had op Sint-Petersdag, 25 januari (1559) twee scheerkammen gekocht waarvoor hij op 8 mei 1559 aan de weduwe 2 rijnsgulden 12 stuiver had betaald (f° 18).

Eind februari 1559 nam Jacob Leyniers van de weduwe twee bomen van 6 ellen lang en een werkbank met een weefboom over. Die werktuigen waren een essentieel bestanddeel van de uitrusting van het atelier van een tapijtwever ([17]).

Bij de verkoop van die werktuigen dient niet zozeer aan een uitverkoop door de weduwe gedacht te worden, aangezien zij in 1561 nog gezellen tewerkstelt (f° 20v°). Had zij de uitrusting van haar atelier, ten gevolge van een (tijdelijke) terugloop van haar afzet, op een lager niveau van productie gezet? Of is de aankoop van de twee weefgetouwen te zien als de aanzet of een uitbreiding van het atelier van Jacob Leyniers?

De verkoop van wandtapijten en andere weefsels

In het koopmansboek worden op verschillende data de verkopen geboekt van afgewerkte reeksen wandtapijten of van tapijtwerk van bescheidener omvang. Niet altijd is het mogelijk de juiste aard of het onderwerp van het verkochte tapijtwerk te bepalen, noch de koper van het legwerk in zijn juiste context te situeren.

Niettemin is het niet zonder belang even stil te staan bij de verschillende posten uit het koopmansboek die betrekking hebben op de verkoop van legwerk.

Nog in 1545 had Joos van Grimbergen aan (de voorlopig nog onbekende) Jan van Keynoot 754 ellen "tapisserie" verkocht. De koper betaalde 7½ sc de el voor het tapijtwerk. Op grond van het (hoge) aantal ellen van het verkochte legwerk en de verkoopprijs ervan: 272 lb vlaams, mag gerust uitgegaan worden van de veronderstelling dat Joos van Grimbergen er in geslaagd was hier eigen werk, een kamer, een reeks van samenhangende wandtapijten, aan de man te brengen. Wellicht was het bij de oplevering zelf van de reeks dat de legwerker een voorschot van 50 lb vlaams kon ontvangen (f° 4).

Joos van Grimbergen had op 19 november 1551 de balans opgemaakt van wat hij schuldig was aan zijn vaste en langjarige medewerker Lucas de Blare, zijn zwager. Die afrekening

(17) E. Roobaert, De kunstenaarsfamilie de Mol. Een onderzoek naar de sociale achtergrond van de Brusselse kunstenaars en legwerkers in de 16de eeuw, *Eigen Schoon en de Brabander*, 85, 2002, pp. 202-203.

betrof legwerk dat te Gent verkocht was. Joos van Grimbergen tekende bij die gelegenheid aan dat Lucas de Blare volledig "vergenoegd" (voldaan en betaald) was voor 247 rijnsgulden, de vergoeding die hem toekwam voor het verkochte legwerk, dat hij in opdracht van Joos van Grimbergen op zijn weefgetouwen had gelegd (f° 6).

Op 25 maart 1551 (ns) had Joos van Grimbergen bij zijn naamgenoot Jan (van Grimbergen) "werck" (legwerk) van verschillende afmetingen: 4 ellen "diep", en 20 en 25 ellen lang uitbesteed tegen een overeengekomen maakloon van 8 sc de el. Jan van Grimbergen had met het oog op de uitvoering van die opdracht te Antwerpen allerlei grondstoffen gekocht. Goedkoop gerief was het niet: de 12 pond van een, bij onachtzaamheid van Lyneken, niet met naam vermelde grondstof, kostte immers 10 sc het pond. Jan had zich ook nog in de Scheldestad voorzien van 7¼ pond "werpte" (f° 5 v°).

In het koopmansboek is ook de verkoop opgetekend van ander tapijtwerk, namelijk van een *Tobias-kamer*, een reeks die de geschiedenis van de Bijbelse Tobias als onderwerp had. Op 16 juni 1554 werd de ontvangst geboekt van 129 lb 10 sc, de prijs van de betrokken reeks, die tegen 9 sc 3 den de el werd verkocht aan Machiel. Op basis van de forfaitaire prijs per el moet de reeks inderdaad ±280 ellen groot zijn geweest. Die Machiel [de Castelein] mag ongetwijfeld vereenzelvigd worden met de reeds vermelde kozijn en geldschieter van Kathelyne van Liesvelt. Hij had ook nog 16 ellen tapijtwerk, tegen dezelfde prijs (en met hetzelfde onderwerp?), gekocht die 7 lb 8 sc kostten.

De wijze waarop die verkoop werd geregeld stemde ongetwijfeld overeen met de toenmalige gangbare handelspraktijken onder tapijtwevers en -handelaars. De betaling gebeurde niet alleen in baar geld (daalders, realen, dubbele dukaten) maar ook in balen werpte. Een afbetaling van 12 lb werd in augustus 1554 geregeld in de Brusselse herberg "de vier Emmers". De zestiende van die maand leverde Machiel een baal werpte, 176 pond wegende en met een waarde in courant geld van 12 lb. 9 sc 2 den. Andere betalingen werden geboekt in september (15 lb vlaams) en oktober (2 lb 19 sc 2 den). Op 1 december zuiverde Machiel zijn uitstaande schuld verder aan met een nieuwe levering van een baal werpte met een gewicht van 139 lb netto en met een tegenwaarde van 9 lb 11 sc.

Is de verkoop van de Tobias-reeks misschien gebeurd in associatie tussen Machiel en Frans Geubels? Wellicht eind december 1554 werd in het koopmansboek een ontvangst geboekt van 59 lb 2 sc 4 den die door Frans Geubels namens Machiel werden betaald. Na die aflossing bleef nog een restbedrag van 25 lb 15 sc over. De echtgenote van Joos van Grimbergen aanvaardde daarvoor nog andere aflossingen door Machiel in de vorm van leveringen van kleinere hoeveelheden werpte tot in april 1555. Nog altijd in naam van Machiel voerde Frans Geubels nog andere betalingen (in realen van 3 rijnsgulden 8 stuiver het stuk en in andere munten) uit in 1556. Op 23 april 1557 stond diezelfde Machiel, ditmaal vermeld met zijn familienaam De Castelein, nog voor 4 lb 4 sc in de schuld bij zijn leverancier, die opnieuw en voor een bedrag van 2 lb 7sc 10 den middels een levering van 41 pond werpte voor een stuk werd aangezuiverd (f° 14 v°-15).

1554 moet een vruchtbaar jaar zijn geweest voor de manufactuur van Joos van Grimbergen. Op 26 april 1554 werd een contract gesloten met Peter Scuddematte betreffende de verkoop door het Brussels atelier van niet nader omschreven "tapisserie". Peter Scuddematte, de koper, had zich voor de Antwerpse lakenhalle verbonden een eerste aflossing te verrichten binnen het halfjaar na datum van het contract, en de volledige koopsom, 30

lb, met halfjaarlijkse termijnen af te lossen. De ontvangst van een voorschot van 6 lb werd geboekt op de dag van de afsluiting van het contract. Ysaac, de zwager van Peter Scuddematte, stelde zich borg voor de latere afbetalingen (f° 14).

Een verkoop van een reeks wandtapijten in 1556 is het vermelden waard zowel wat het onderwerp van de reeks als de naam van de koper betreft. Op 12 maart 1556 (ns) werd een "kamer tapisserie van Erckelus" [Hercules] verkocht aan Peter van de Walle, andermaal een te Antwerpen bedrijvige tapijthandelaar, die tevens een veelzijdige activiteit, onder meer als financier en officier van de keizerlijke munt aan de dag legde. Wellicht werd de betaling van de verkoopsom: 144 lb 10 sc contant geregeld; in ieder geval werd de verkoop geboekt zonder enige vermelding van termijnen van betaling.

Dit was ook het geval (in 1556?) wanneer 255 ellen tapijtwerk, tegen 8 sc 9 den de el aan Lancelot de Robiano verkocht werden. Zowel de prijs per el, de verkoopprijs (± 112 lb) als het aantal ellen wijzen hier op een reeks wandtapijten die meerdere stukken groot was (f° 12).

Naast die grotere reeksen werd ook legwerk van kleinere afmetingen op de getouwen gelegd. Een eerste aanduiding in die zin was de hierboven aangehaalde aanbesteding van klein legwerk bij Jan van Grimbergen (maart 1551). Op 5 december 1558 verkocht de weduwe aan Jan Burlijn een stuk legwerk van 5 ellen. Voor een ander stuk van 8 ellen rekende de weduwe 6 rijnsgulden 4 stuiver per el (f° 18).

Tussen 1545 en 1558 werd in het atelier van Joos van Grimbergen en van zijn weduwe dus een vrij belangrijke activiteit aan de dag gelegd, zowel onder het oogpunt van de omvang van het geproduceerde legwerk als van de aard van de verkochte wandtapijten. In 1545 konden 754 ellen verkocht worden, maar dat was wellicht de productie van meer dan een jaar. Andere jaren was een reeks van meerdere honderden ellen klaar voor de verkoop. Ook legwerk van kleinere afmetingen werd geweven en verkocht. Sommige posten in het koopmansboek betreffen "tapijtecussens", klein legwerk versierd met wapenschilden, heraldische tekens, dieren of decoratieve motieven, die geregeld en per (half) dozijn vermeld worden in de toenmalige inboedels van welstellende priesters en leken. Gehistorieerde tapijtreeksen met thema's ontleend aan de Bijbel en aan de klassieke mythologie lagen rond het midden van de 16de eeuw nog goed in de markt, en de twee kamers uit het atelier van Joos van Grimbergen sluiten dus goed aan bij de toenmalige vraag naar tapijtwerk. Op één uitzondering na – Peter van de Walle – zijn de meeste afnemers van de Brusselse legwerker minder bekende figuren in de geschiedenis van de Brusselse tapijtkunst. Maar met een klant als Peter van de Walle bevestigt Joos van Grimbergen de afhankelijkheid van de Brusselse legwerkers die voor hun afzet grotendeels aangewezen waren op de Antwerpse financiers en kooplieden, die de internationale handel van wandtapijten in handen hadden.

Ten slotte nog een vaststelling wat betreft de kwaliteit van de wandtapijten geweven in de manufactuur van Joos van Grimbergen. In vergelijking met de gangbare prijzen wijzen de door hem en zijn weduwe toegepaste prijsvorken op een tapijtwerk van gemiddeld hoge kwaliteit (18). Het waren zeker niet de zeer hoge prijzen van de met dure goud- en zilverdraad en fijne zijde en wol geweven prestigieuze reeksen uit de grote Brusselse manu-

(18) Een vergelijking van de prijzen in die periode betaald voor legwerk is niet zo evident gezien niet altijd de toegepaste rekenmunt, lb Vlaams, Brabants of Artois, in de bronnen wordt aangegeven.

facturen. Het is ook geen toeval dat deze dure grondstoffen, met uitzondering van zijde uit Venetië, niet in het koopmansboek vermeld worden. Maar zelfs het klein legwerk van 7 à 8 sc de el was nog beduidend duurder dan de werkelijk goedkope verdures uit andere productiecentra. De Tobias-reeks werd immers tegen 9 sc 3 den de el verkocht.

De jaarlijkse omzet

Van bij de aanvang van haar koopmansboek, in 1545, maar jammer genoeg alles behalve volledig en slechts gedurende enkele jaren, heeft Lyneken van Liesvelt de rekening opgemaakt van wat "binnen en buiten is gegaan", van de "wasdom" van de manufactuur. De term "wasdom" kan volgens het MNW([19]) als aanwas, groei, winst en omzet begrepen worden. De onder deze rubriek geciteerde cijfers zijn veelmeer te interpreteren als die van de in het jaar verwezenlijkte winst en verkoop van afgewerkte producten. Die kunnen naargelang het jaar wel enigszins schommelen.
A: jaar; B: aanwas/winst (rijnsg. st); C: productie /verkoop (ellen)

A	B	C
1545	234	
1546	274	
1547	220.12	545
1548	228	473
1549	264.14	
1550	247	498

De tewerkstelling en uitbesteding van legwerkersgezellen

De vaste medewerker: Lucas de Blare

De nog onbekende legwerker Lucas de Blare blijkt één van de vaste medewerkers te zijn geweest van het atelier van Joos van Grimbergen. Bij een eerste, althans in het koopmansboek vermelde afrekening tussen meester en gezel, blijkt Lucas reeds in 1544 voor het atelier te hebben gewerkt. Op een niet aangegeven dag in 1545 was Joos van Grimbergen 208 rijnsgulden schuldig voor de "wasdom" van al het tapisseriewerk, al het nieuw geweven legwerk, dat Lucas het vorige jaar en tot op de datum van de afrekening geweven en opgeleverd had. Bij een andere afrekening, op 20 april 1545, had Joos toegezegd 90 rijnsgulden te betalen als werk- en weekgeld voor zijn medewerker, en die schuld, na een eerste voorschot van 10 rijnsgulden, met wekelijkse betalingen van 10 rijnsgulden aan te zuiveren. Die aantekening is een interessant gegeven voor de kennis van het toenmalig systeem van verloning van legwerkers. Zoveel gegevens over de dag- of weeklonen van 16de-eeuwse legwerkers staan trouwens niet bekend. In vergelijking met de gemiddelde uitbetaalde daglonen (6 à 8 stuiver) van gespecialiseerde stielmannen rond het midden van de 16de eeuw te Brussel, werd Lucas de Blare, met een weekloon van 10 rijnsgulden (200 stuiver) dus vrij goed betaald([20]).

(19) E. Verwijs-J. Verdam, noot 7, deel 9/1, kol.1976-1977.
(20) Die conclusie gaat uiteraard slechts op in zoverre Lucas van Blare zelf geen helpers moest betalen, of geld in de aankoop van grondstoffen moest investeren

Daaruit zou men ook kunnen besluiten dat Lucas een ervaren legwerker is geweest en zijn loon in functie van zijn technische vaardigheid werd berekend.

Het heeft niet veel zin hier de vele bedragen op te sommen die Lucas van 1545 af tot op 19 november 1551 heeft ontvangen. De noteringen in het koopmansboek laten immers niet toe een duidelijk onderscheid te maken tussen toegezegde bedragen, werkelijk uitbetaalde vergoedingen, of toegestane leningen die trouwens meestal moeilijk op de juiste datum kunnen geplaatst worden. Enkele randbemerkingen zijn hier echter op hun plaats.

Op Sint-Andriesdag (30 november) 1548 had Joos van Grimbergen andermaal nagerekend dat hij voor 302 rijnsgulden in het krijt stond bij Lucas. Daarop had de meester 205 rijnsgulden 4½ stuiver en nog eens 72 rijnsgulden 4½ stuiver ten titel van "wasdom" betaald. De betalingen van de lonen volgde dus, althans voor een gedeelte, de opeenvolgende stadia waarin het uitbestede legwerk werd afgewerkt en opgeleverd. In december 1549 was Joos van Grimbergen aan zijn zwager Lucas de Blare 48 rijnsgulden schuldig voor "tapijten van wasdom" (afwerking van legwerk tot op datum van 7 december 1549 (f° 5 v°).

Lucas de Blare was de schoonbroer van de tapijtwever. Kleinere en middelgrote ateliers waar wandtapijten werden geweven, hadden dikwijls een uitgesproken familiaal karakter. De samenwerking tussen Joos van Grimbergen en zijn schoonbroer bevestigt deze vaststelling.

Die familiale bindingen gaven ook, zoals hierboven reeds uiteengezet, aanleiding tot betuigingen van solidariteit tussen van dicht of van ver bij de productie of verkoop van wandtapijten betrokken familieleden, die op een bepaald ogenblik een financieel steuntje best konden gebruiken. Die solidariteit is waarschijnlijk ook een van de beweegredenen geweest waarom Joos van Grimbergen, in mei en juni (1549?) aan zijn zwager 6 kronen (van 38 stuiver het stuk, ± 11 rijnsgulden) en 10 dubbele kronen (van 4 rijnsgulden 4 stuiver het stuk, 42 rijnsgulden) had geleend.

De periodieke betalingen van de atelierleider aan zijn vaste medewerker gebeurden waarschijnlijk op een ogenblik dat hij voldoende liquide middelen in kas had, contante betalingen in muntstukken had ontvangen van zijn afnemers van grondstoffen of van afgewerkte producten. In het wereldje van de Brusselse legwerkers blijken naast de (dobbele) kronen nog heel wat andere vreemde muntstukken in omloop te zijn geweest. Lucas de Blare ontving een niet onbelangrijk deel van zijn loon in Engelse angelotten, rijksdaalders, Italiaanse kronen en dukaten. Met de belangrijke muntschommelingen en geldontwaardingen, waaraan het centrale bestuur in de loop van de 16de eeuw vruchteloos trachtte te verhelpen, moet het voor niet altijd hooggeletterde legwerkers, geen klein bier zijn geweest de juiste waarde en gangbare evaluatie te kennen van de vreemde munten.

Lucas de Blare had zijn weefgetouw geïnstalleerd in zijn eigen huis waar hij, wellicht met medewerking van familieleden en huispersoneel zijn legwerk afwerkte([21]). Op 7 maart 1549 had hij zijn "maarte" (meid) gestuurd naar Joos van Grimbergen om 20 dubbele dukaten op te halen. In maart en april (1549?) was Joos van Grimbergen zelf bij Lucas aan huis geweest om hem 225 rijnsgulden, de tegenwaarde van dubbele dukaten en Italiaanse kronen, en nog 60 philippusgulden van 27 stuiver het stuk (81 rijnsgulden) te overhandigen. In mei 1549 had hij Griete, zijn meid, naar het huis van Lucas gezonden met een hoeveelheid geld.

(21) E. Roobaert 2002 noot 17, p. 202.

De laatste betalingen aan Lucas, zijn zwager, werden geboekt op 17 februari 1551, wanneer deze laatste 100 rijnsgulden tegoed had, en ook nog bij de hier al vermelde verkoop van legwerk te Gent op 19 november 1551 (f°2 v°, 3, 3 v°, 5 v°, 6).

Werd in november 1551 een einde gesteld aan de samenwerking met Lucas de Blare? Men mag het veronderstellen aangezien de andere activiteiten van het atelier, de verkoop van zijde en tapijtgaren en de uitbesteding van gezellen (dit laatste vanaf september 1558) gewoon verder zijn gegaan tot in 1562.

De familiale band tussen meester en medewerker kan een verklaring zijn voor het feit dat Lucas de Blare, 7 jaar lang, waarschijnlijk zonder merkbare onderbrekingen, bij dezelfde werkgever was gebleven. In tegenstelling tot de andere werkgezellen, die met hun onstandvastigheid in de arbeid, het hun meesters moeilijk maakten ([22]), was De Blare dus vrij honkvast. Dat had hem ook toegelaten meerdere duizenden rijnsgulden als werk- en weekgeld te ontvangen. Rekening houdend met de gemiddelde maandelijkse productie van een wever moeten hij (en zijn eventuele medewerkers) een vrij belangrijk aantal ellen tapijtwerk geproduceerd hebben.

Voor de rest is Lucas de Blare bijna even onbekend gebleven als zijn vele honderden beroepsgenoten. Een schepenakte van 17 september 1565 bevestigt zijn verwantschap met Joos van Grimbergen. Op die dag waren Lucas de Blare en zijn echtgenote Marie van Grimbergen voor de Brusselse schepenen verschenen om een of andere financiële verrichting te regelen ([23]). Hij had een zoon David die in 1568 vermeld werd als echtgenoot van Kathelijne 'sKempeneeren, een bekende familienaam in de geschiedenis van het Brusselse wandtapijt ([24]), en een dochter met artistieke aanleg, Cornelia, die zoals haar echtgenoot, de schilder Jan de Bloeyere, voor de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw in Sint-Goedele, processievaantjes had geschilderd en verguld ten behoeve van de leden en de proosten van de broederschap ([25]).

Tot hiertoe is nog altijd geen familienaam gevonden voor de mysterieuze meester, de auteur van de "dessin de Lucas", aan wie het prototype van de zogeheten "Lucasmaanden" zou kunnen toegeschreven worden. Als het een kunstenaar is geweest uit de omgeving van Barend van Orley, dan is het is misschien niet noodzakelijk die man te zoeken in het verre Ferrara ([26]). Zoveel (patroon)schilders en legwerkers met de voornaam Lucas waren er rond het midden van de 16de eeuw te Brussel niet actief. Lucas van Coninexloo alias Scherniers (†1557) was wellicht geen uitzonderlijk kunstenaar ([27]). Meester Lucas van Nevele (†1565)

(22) G. Des Marez, L'organisation du travail à Bruxelles au XVe siècle, Brussel, 1904, pp. 60-73; A.Wauters, Les tapisseries bruxelloises, Brussel, 1878 [anastatische herdruk 1973], pp.141-145.

(23) Kbb, Hk, Fonds Houwaert, II 6.492, f° 142.

(24) Kbb, Hk, Fonds Houwaert II 6.492, f° 172; zie ook: Sab, Pr 75, f° 46; Ra, Schepenbrieven van Brussel, 1.295, f° 426, vermelding in 1557.

(25) E. Roobaert, Michiel van Coxcie, de schildersfamilie van Coninexloo alias Scherniers, en andere Brusselse schilders als ontwerpers en verlichters van 16de-eeuwse processievaantjes voor de broederschappen van de stad, *Volkskunde*, 101, 2000, p. 300. Zij werd reeds vermeld in 1577 (Kbb, Hk, Fonds Houwaert II 6.502, f° 136).

(26) M. Crick-Kuntziger, L'énigme des "Mois de Lucas", Actes du XIIe congrès international d'histoire de l'art, Brussel, september 1930, 1, p. 497.

(27) E. Roobaert, Zes Brusselse schilders met de familienaam Schernier alias van Coninexloo en vice versa, *Archief- en Bibliotheekwezen in België*, 70, 1999, pp. 227-282.

kan een beter palmares voorleggen en zijn activiteit als patroonschilder ligt meer voor de hand (28). Misschien is het aangeraden ook Lucas de Blare in te schrijven op het lijstje van de mogelijke "meesters Lucas" van "de Lucasmaanden".

De uitbesteding van tijdelijke werkkrachten (zie bijlage)

Tussen september 1558 en 1559 zijn niet minder dan 13 gezellen door de weduwe tijdelijk tewerkgesteld. Die gezellen werden op een bepaald ogenblik door de weduwe uitbesteed bij een ander legwerker, eigenaar en leider van een klein of middelgroot tapijtatelier.

In meer dan één geval blijkt de gezel bij het verlaten van zijn werkgeefster nog bij haar in de schuld te staan. Men zou eerder van de veronderstelling kunnen uitgaan dat bij de overname van een gezel door een andere werkgever, de eerste werkgever onder meer nog lonen verschuldigd was aan zijn gezel voor de tijd dat hij hem aan het werk had gesteld. Bij de weduwe van Joos van Grimbergen blijken eerder tegenovergestelde toonovereenkomsten van toepassing te zijn geweest.

Ongetwijfeld geldt die vaststelling ook voor andere Brusselse legwerkersateliers van dezelfde omvang. Hoe valt die praktijk te verklaren? Wellicht hadden Joos van Grimbergen en zijn echtgenote geld voorgeschoten aan hun gezellen ten einde hen in staat te stellen grondstoffen aan te kopen, waarmede zij, op hun eigen weefgetouw en in hun eigen woning of atelier tapijtwerk konden uitvoeren in opdracht van hun meester of van andere leiders van tapijtateliers die in onderaanbesteding voor één van de grote Brusselse manufacturen werkten. Voor die veronderstelling pleit het feit dat de weduwe dikwijls schulden aanrekent aan gezellen (zoals Hans Fans en Jan Haussijn) die "ten achter staan met hun werk", vertraging hebben veroorzaakt bij de uitvoering van bestellingen.

De aantekeningen in het koopmansboek zijn te fragmentarisch om veel gevolgtrekkingen te kunnen maken over het statuut van de legwerkersgezel. Wat zij daarentegen wél bevestigen is het gekende en door de meesters sterk aangeklaagde grote verloop van de gezellen.

Hoelang een gezel bij een bepaalde meester gebleven was, is meestal slechts bij benadering vast te stellen op grond van vergoedingen die de nieuwe meester afdroeg aan de echtgenote van Joos van Grimbergen. Jan Haussijn die in 1557 bij Joos werkte, in 1558 overging naar het atelier van Anthonis Abde, waar hij in september 1561 nog aan het werk was, had ook nog bij een derde meesterlegwerker gewerkt. Jan van Caester werd in september 1558 aangeworven door meester Hendrik vander Cammen, die hem nog in oktober 1560 in dienst had. De gezel Jan Loost was ofwel zeer treklustig ofwel een zeer begeerde gast, die opeenvolgend bij de weduwe van Joos van Grimbergen, Jan Boels, Cornelis de Ronde en uiteinde-

(28) J. Duverger, Bijdragen tot de inventaris van Vlaamse tapijten in Franse verzamelingen. I. Vlaams legwerk te Saint-Quentin, *Artes Textiles*, 4, 1957-1958, p. 4: Lucas van Nevele zou de schilder kunnen zijn naar wiens patroon sommige versies van de reeks *De geschiedenis van Tobias* (Gaasbeek) werden geweven. E. Duverger, Lucas van Leyden en de tapijtkunst, *Artes textiles*, IV, 1957-58, pp. 26-38 brengt meester Lucas van Nevele eveneens in verband met de Lucasmaanden en de Tobiasreeks in het kasteel te Gaasbeek. Over de schilder Lucas van Nevele en zijn mogelijke contacten met de Brusselse tapijtweverij: E. Boobaert, Meester Lucas van Nevele en de Brusselse schildersfamilie van Nevele in de 16de eeuw te Brussel, *Archief-en Bibliotheekwezen in België*, 73, 2002, pp. 401-416.

lijk bij Jan de Vogeleere voor het weefgetouw was gaan zitten. Dat Denijs van Alsloot maar één kerf had gegeven op de kerfstok van de weduwe en Rasen Schockaert maar één aflossing betaalde kan betekenen dat hun gezellen hun termijn niet hadden uitgedaan of zoals Hans Fans naar het buitenland waren vertrokken.

Samenhangend met dit verloop was het gebrek aan stiptheid waarmede de gezellen hun werk uitvoerden. Die grond voor wrijvingen tussen meester en gezel is ook in het koopmansboek terug te vinden, waar Lyneken van Liesvelt wispelturige gezellen doet betalen voor de gebrekkige uitvoering van hun werk.

Hield de vergoeding die de nieuwe meester bij de overname van een gezel betaalde rekening met de deskundigheid van de werkkracht? Bij gebrek aan duidelijke gegevens over het aantal jaren of maanden dat de gezel bij zijn meester was gebleven kan hier moeilijk een correct antwoord gegeven worden. Feit is wel dat die vergoedingen sterk uiteenlopen: 6, 8, 9, 12 maar ook 24 en 26 rijnsgulden die eerder de duur van de tewerkstelling van de gezel dan zijn ervaring in het vak weerspiegelen. Misschien is het ook geen toeval dat de hoogste vergoedingen door meer bekende (en kapitaalkrachtige?) meesters, zoals Rasen Schockaert, ten laste werden genomen.

Een even groot verschil is te merken in de maandelijkse of jaarlijkse afbetalingen van de vergoedingen aan de weduwe. Die periodieke betalingen variëren van 8 (meester Anthonis Abde) en 12 stuiver (Denijs van Alsloot) tot 20 stuiver (Hendrik vander Cammen (voor een andere gezel echter 3 rijnsgulden alle zes maand) per maand, 4 rijnsgulden om de zes maand (meester Jan Boelaert) en 1 lb Vlaams ieder jaar (Rasen Schockaert). Ook op dit gebied wijzen de periodieke afbetalingen op een meer of min bescheiden financiële capaciteit van de meesterlegwerkers die gezellen aan het werk stelden.

Vrijmeesters, werkgevers van gezellen

Voor zover nog nodig bevestigt het koopmansboek van Joos van Grimbergen het bestaan van de vele zelfstandige legwerkers die, dikwijls in eigen huis, met een beperkt aantal gezellen en getouwen te Brussel legwerk maakten. Een tiental leiders van een klein en familiaal bedrijf had gezellen overgenomen van Joos van Grimbergen en zijn weduwe. Deze laatsten waren vertrouwd genoeg met het wereldje van het Brussels legwerk en het is wellicht niet toevallig dat slechts vier legwerkers als "meester" vermeld worden. Stonden deze vier inderdaad aan het hoofd van een bedrijfje dat een omvangrijkere of meer kwalitatief hoogstaande productie verwezenlijkte dan de andere vrijmeesters?

Het archiefonderzoek laat niet toe een bevestigend antwoord te geven op die vraag. De meesters Anthonis Abde, Jan Boels ([29]) en Jan Boelaert ([30]) zijn, afgezien van nog te ontdekken gegevens, niet bijzonder op de voorgrond getreden.

Over meester Hendrik vander Cammen is wat meer geweten. In 1523 heerste de Brussel de haastige ziekte (de "zweetziekte"). Op bevel van het stadsbestuur werden de ver-

(29) Het is weinig waarschijnlijk dat de Jan Boels, arm schamel gezel, die in 1528 op weg naar zijn huis werd gekwetst (J. Duverger, Brusselsche legwerkers uit de XVe en de XVIe eeuw, *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, I, 1934, p. 232), in 1558 vrijmeester en werkgever zou zijn geworden.

(30) In 1548-49 betaalde de huisvrouw van de legwerker Jan Boelaert 7 rijnsgulden 10 st jaarlijkse huur voor een huis dat toebehoorde aan het klooster van de Roos van Jericho te Brussel (Ra, Kab 12.831).

Fig. 2. *Tobias stelt de engel Raphaël voor aan zijn ouders.* Wandtapijt, Brussel. Kasteel van Gaasbeek. © Kasteel van Gaasbeek

antwoordelijken voor de armen- en ziekenzorg op parochiaal niveau verplicht een tijdelijke ondersteuning te geven aan de personen die door deze ziekte getroffen waren. Onder meer twee legwerkers: Willem Meynaert en Hendrik vander Cammen waren besmet geworden. De huisarmenmeesters van de Kapelleparochie gaven vier weken lang een kleine ondersteuning aan Hendrik vander Cammen, de legwerker met woonst op de Anderlechtse steenweg. Ook de parochiale ziekendienst van Sint-Goedele stond de legwerker bij in zijn ziekte (31).

Van meester Hendrik vander Cammen, die drie gezellen aan het werk had gesteld, kan ook nog gezegd worden dat hij behoorde tot een (Brusselse) legwerkersfamilie, die zich zowel in de 16de als in de 17de eeuw heeft doen gelden. Willem vander Cammen, legwerker, werd in 1527 omwille van zijn deelname aan geheime Lutherse bijeenkomsten veroordeeld. Zijn naam- en beroepsgenoot Claes vander Cammen deelde in 1544 in een aalmoezenbedeling te Brussel (32). Hendrik vander Cammen, actief te Edingen in de 17de eeuw zou een afstammeling kunnen zijn van Filips, een legwerker van wie in 1576 te Antwerpen tijdens de Spaanse furie onder meer een Abrahamreeks uit het tapissierspand werd gestolen (33). Jan en Filips van der Cammen maakten deel uit van de groep bestolen legwerkers die in juni 1577 een volmacht gaven aan hun mandatarissen ten einde terug in het bezit te kunnen komen van hun legwerk (34). François vander Cammen zou in Antwerpen (rond 1561) als legwerker werkzaam zijn geweest (35).

De andere zelfstandige legwerkers bij wie Joos van Grimbergen en zijn echtgenote gezellen hadden uitbesteed, zijn over het algemeen ook minder goed omschreven figuren in de geschiedenis van het Brusselse wandtapijt.

Jan (van) Merck, afnemer van gele zijde en werkgever van een gezel die nog bij Joos van Grimbergen had gewerkt, woonde in 1548-49 in een huis bij de Visserszenne te Brussel (36). De huisarmenmeesters van de Sint-Niklaasparochie te Brussel betaalden in 1564-65 aan de gezworenen van het legwerkersambacht het leergeld voor een jonge wees die bij Jan van Merckx in de leer ging (37).

Huwelijken tussen leden van Brusselse legwerkersfamilies waren in de 16de eeuw geen uitzondering. Jan van Merck is daar een voorbeeld van; zijn huwelijk met Johanna Dermoyen, een bruid met een bekende legwerkersnaam, werd op 1 juli 1565 ingezegend in de Sint-Goedelekerk te Brussel (38).

Over Lowijs de Maeght [Maecht] die in 1558 Hans Lievens als gezel had aangeworven valt minder te vertellen dan over zijn twee naamgenoten, Claas en Hubrecht de Maecht, beiden legwerkers. Zij woonden naast elkaar en huurden van de kerkfabriek van Sint-Jacob-op-de-Coudenberg een huis in de Zavelstraat, in de hofwijk van het Wermoesbroek. Claas staat

(31) OCMW, B 911, f° 33; OCMW, B 384, f° 58 v°.
(32) E. ROOBAERT 2002 noot 17, pp. 277, 244.
(33) G. DELMARCEL, Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw, Tielt, 1999, p. 278.
(34) F. DONNET, Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde pendant la furie Espagnole, Brussel, 1894, pp. 11, 22.
(35) F. DONNET, Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenaarde, Anvers etc jusqu'à la fin du XVIIe siècle, Brussel, 1898, p. 70.
(36) OCMW, B 825, f° 5 v°.
(37) OCMW, B 1.027, f° 47 v°.
(38) SAB, PR 127, f° 74 v°.

Fig. 3. Niet geïdentificeerd weversmerk [JGV=JVG?] van wandtapijt (fig. 2). © Kasteel van Gaasbeek

vermeld als huurder tussen 1542 en 1554; Hubrecht van 1553 tot in 1559. Hun jaarlijkse huishuur schommelde tussen de 7 en de 9 rijnsgulden, 20 à 30 daglonen van een geschoolde arbeider in die dagen (39).

De bekendste vrijmeester die van de weduwe Van Grimbergen gezellen had overgenomen, is Raesen Schockaert. Hij werd, zoals hieronder nog zal worden vermeld, in 1544 schuldig bevonden in zijn tapijtwerk frauduleuze technieken te hebben toegepast. Hij werd bestraft met een boete die dubbel zo hoog lag als deze die Joos van Grimbergen had moeten betalen.

Raesen Schockaert, tapissier en zoon van Jan werd op 24 september 1514 residerend poorter te Brussel (40). In 1545 leerde Gielken van Wichelen, bij Edingen, 11 jaar oud,

(39) OCMW, B. 6.740, 6471, 6744, 6.745. Hubrecht de Maecht werd in 1576 te Antwerpen beroofd van meerdere stukken tapijtwerk (F. DONNET 1894 noot 34, p. 22). Zijn weversmerk werd ook door H. GOEBEL, Wandteppiche, I, Die Niederlande, deel I, Leipzig, 1923, p. 5 (lijst van stads-en weversmerken) gepubliceerd.

(40) KBB, Hk, Fonds Houwaert II 6.500, f° 131; J. CALUWAERTS, Poorters van Brussel, deel IB 1501-1600, *Poortersboeken van het hertogdom Brabant* II, Brussel, 2010, p. 201.

het legwerkersambacht bij Raesen Schockaert, die ook Merteken vander Eycken, arm en "schurftig" wees van 16 jaar, in "knaapmanschap" aan het werk stelde. Hij had ook bemiddeld dat aan de 60-jarige weduwe van de legwerker Hendrik Bellekens in 1545 een aalmoes werd gegeven (41). Raesen Schockaert is meerdere malen, onder meer op 20 oktober 1547 in het gezelschap van zijn echtgenote Catherine Smeyers, voor de Brusselse schepenbank verschenen om een of andere financiële aangelegenheid te regelen (42). In een notarisakte die te Brussel op 15 oktober 1587 werd verleden, was een van de partijen Ursula Brouwers, weduwe van Raesen Schockaert, wonend bij de Sint-Gorikskerk. Als getuige trad op Jan Schockaert, misschien een zoon van Raesen, en eveneens tapissier van zijn ambacht (43).

Joos van Grimbergen, zijn gezellen en klanten in de context van het Brusselse wandtapijt rond het midden van de 16de eeuw

De gezellen

De 60 personen die bij naam in het koopmansboek vermeld worden zijn uiteraard van een zeer uiteenlopende betekenis in de geschiedenis van het Brusselse wandtapijt. Velen, en dat geldt in de eerste plaats voor de gezellen, zijn totaal onbekenden en zullen dit wel altijd blijven.

In 1572 maakte proost Morillon, de correspondent van kardinaal Granvelle, zich grote zorgen over de 2000 legwerkers te Brussel, die "mourantz de faim par faulte d'ouvraiges" voor grote herrie zouden kunnen zorgen (44). Van die anonieme massa is slechts de kleine minderheid bij naam bekend geraakt zonder dat betekenisvolle gegevens over hun activiteit aan hun namen kunnen verbonden worden (45).

Legwerkersgezellen leefden dikwijls in erbarmelijke onstandigheden. In 1545-46 bij een verdeling, door de testamentuitvoerders van een Brussels kanunnik, van aalmoezen onder de stedelijke armen, hebben vooral legwerkersgezellen van die liefdadigheidsactie genoten. Velen van die 66 met hun naam vermelde gezellen werkten "in knaapmanschap", voor zover ze werk konden vinden, of geen hout moesten sprokkelen in het Zoniënbos (46).

De nog onbekende gezellen die de weduwe van Joos van Grimbergen bij Brusselse meesters had uitbesteed hebben evenmin potten gebroken. Geen enkele blijkt, althans op grond van de bekende poorterlijsten (47), ooit poorter van de stad te zijn geworden noch de nodige geldmiddelen gevonden te hebben om zijn vrijmeesterschap te verwerven.

De zakenrelaties van Joos van Grimbergen

De namen van sommige legwerkers met wie Joos van Grimbergen zakelijke relaties onderhield, zoals Antoon en Jacob Leyniers, Jan de Kempeneere, de gebroeders Der-

(41) E. Roobaert 2002 noot 17, pp. 246, 247.
(42) Kbb, Hk, Fonds Houwaert II 6.492, f° 43; Idem, II 6.500, f° 204, 407.
(43) Kbb, Hk, Fonds Houwaert II 6465/2, f° 428; Idem, II 6.532, f° 274.
(44) Ch. Piot, Correspondance du cardinal de Granvelle, 1565-1583, Brussel, 1884, p. 427.
(45) A. Wauters 1878 [1973] noot 22, index; J. Duverger 1934 noot 29, pp. 214-238.
(46) E. Roobaert 2002 noot 17, pp. 229-234.
(47) J. Caluwaerts 2010 noot 40.

moeyen ([48]), Frans Geubels ([49]) en Cornelis de Ronde ([50]) zijn voldoende bekend en behoeven hier geen verdere toelichting.

Wel kan het koopmansboek als uitgangspunt genomen worden om nieuwe gegevens te bundelen over een aantal niet onbelangrijke Brusselse legwerkers, met wie Joos van Grimbergen en zijn weduwe zakelijke contacten onderhielden.

Jan van Heyst, die rond 1546 Lynken vanden Doelaghe had belast zijde te halen ten huize van Joos van Grimbergen, verscheen in 1545 voor de Brusselse schepenbank om de verkoop (van een rente, een onroerend goed) te regelen. Hij was een van de vele Brusselse legwerkers die zijn bruid gezocht had in eigen kring. In twee schepenakten van 6 augustus 1554 en 5 maart 1568 (ns) werd hij vermeld met zijn echtgenote Barbara Schockaert, wellicht een verwante van Raesen Schockaert ([51]).

Jan van Heyst moet ook in contact hebben gestaan met de Brusselse tapissier Jan de Buck, wonende bij de Verwershoek, die aan de Antwerpse koopman Hiëronymus de Curiel, 6 stukken van een reeks met de *Geschiedenis van David* had verkocht. In 1566 waren nog vier stukken van die reeks in het atelier van Jan van Heyst te Brussel. We staan hier voor een typisch voorbeeld van een trilaterale samenwerking tussen twee Brusselse legwerkers en een Antwerpse tapissier Jan de Ram en een financier-koopman Hiëronymus de Curiel ([52]).

Jaspar de Buesser [de Busschere] die in 1558 de schuld aanzuiverde van Gielis vander Straeten, was in maart 1558 (ns) gezworene van het Brussels legwerkersambacht. De beheerders van de liefdadige stichting Offhuys-Cafmeyer bij de Sint-Niklaaskerk betaalden hem toen het recht dat aan het ambacht toekwam bij de uitbesteding van een leerling ([53]).

Ook Hubrecht vander Moten had een verantwoordelijke positie weten te verwerven in het Brussels tapissiersambacht. Met zijn collega's dekens werd hij er in 1554 mee belast de correcte uitvoering na te gaan van de door Willem de Pannemaeker geweven *Tunisreeks* ([54]). Hij werd echter al in januari 1537 (ns), wanneer hij te Brussel een onroerend goed aankocht, als zoon van wijlen Joosen en als tapissier gesignaleerd. Hij betaalde in 1544 een

(48) E. Rooraert, De legwerkersfamilie Dermoyen te Brussel en te Antwerpen, in: Idem, Kunst en kunstambachten in de 16de eeuw te Brussel, *Archief- en Bibliotheekwezen in België*, Extranummer 74, Brussel, 2004, pp.173-216.

(49) K. Brosens-G. Delmarcel, Guebels [Frans], Frans in: Saur Allgemeines Künstlerlexicon, München-Leipzig, 2009, pp. 337-338.

(50) G. Delmarcel-Cl. Dumortier, Cornelis de Ronde, wandtapijtwever te Brussel †1569, *Belgisch Tijdschrift voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 55, 1986, pp. 41-67; E. Rooraert, De betwisting rond de nalatenschap van de tapissier Cornelis de Ronde. Een blik in de wereld van de Brusselse schilders en legwerkers rond 1560-1570, in: Idem, Kunstenaars, opdrachtgevers en kunstverzamelingen te Brussel in de zestiende eeuw, *Archief- en Bibliotheekwezen in België*, Extra-nummer, Brussel, 2011, in druk.

(51) Kbb, Hk, Fonds Houwaert, II 6.492, f° 172; Idem, II 6.500, f° 419, 585. In augustus 1568 werd de inventaris opgemaakt van de inboedel van de legwerker Everaert van (H)Eyst, verbannen en op de vlucht geslagen voor de inquisitie (Ab, Rk 593, f° 4 v°).

(52) F. Donnet 1898 noot 35, pp. 14-15.

(53) Ra, Kab 21.563, f° 6 v°.

(54) A. Wauters 1878 [1973] noot 22, p. 456; J. Houdoy, Les tapisseries de Charles Quint représentant la conqueste du royaume de Thunes, Rijsel, 1873, p. 31; H.J. Horn, Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis, Doornspijk, 1989, p. 409.

rente op zijn huis gelegen in de wijk de Blekerij in de Kapelleparochie ([55]).

Jan vander Meeren had op 10 april 1552 12 pond bombergse zijde gekocht tegen 9 sc 4 den waarvoor hij 5 lb 4 sc 10 den moest betalen aan Joos van Grimbergen (f° 13). Hij moet ook een eigen weefatelier hebben gehad waar hij in 1553-54 een jonge leerling Henneken Vetsuypers opleidde. Het ambachtsgeld voor die arme leerling 39 ½ stuiver, werd betaald door de parochiale armendienst van de Kapelleparochie ([56]). Met zijn beroepsgenoot Gielis Imbrechts was Jan vander Meeren in 1556-57 meester van de kerkfabriek van de Sint-Jan-Baptistkerk te Sint-Jans-Molenbeek ([57]). Op 28 mei 1557 deed Jan vander Meeren, raadslid van de stad Brussel en koopman van tapisseriën en van linnen laken, een volmacht acteren door de Brusselse schepenen ([58]). Hij had in 1556-57 de betaling overgenomen van een rente waarmede een huis gelegen achter de Bonte Os op de Vismarkt belast was ([59]).

Machiel de Casteleyn, kozijn van Kathelyne van Liesvelt, geldschieter van het echtpaar en afnemer van een reeks met de *Geschiedenis van Tobias* is, tot hiertoe althans, een onbekende soldaat in het grote regiment van de Brusselse legwerkers. Totaal onbeduidend kan hij niet zijn geweest. Zijn juiste aandeel in de aankoop van de genoemde reeks wandtapijten zal hieronder nog verder onderzocht worden. Hij blijkt een heel wat beter bekende naamen beroepsgenoot gehad te hebben, die ongeveer in dezelfde jaren te Brussel werkzaam was geweest. In 1539-40 bestelde de kanselier van de Raad van Brabant bij Peter (de) Castelein en Jan de Kempeneere twee tapijten, van 30 el tegen 18 stuiver de el, om de raadzaal van de instelling te versieren. De betaling van die bestelling is met allerlei administratieve moeilijkheden (een betwisting van bevoegdheid tussen de auditeurs van de Rekenkamer en de kanselier) gepaard gegaan, zodat eerst in januari 1542 de zaak werd geregulariseerd. Peter de Castelein was de wever van die behangsels, terwijl Jan de Kempeneere de kartons had geleverd ([60]). Aan de broederschap van Sint-Elooi was de legwerker een cijns verschuldigd op het huis "het Molenijzer" te Overmolen ([61]). Hij was in november 1536 in de kerk van Sint-Goedele getrouwd met Lyne van Ghistele en moet vóór 17 juni 1551 overleden zijn ([62]).

Een latere naamgenoot Peter II had in juli 1570, samen met Agustijn de Pannemaeker, 1 dagen gewerkt om de veldbedden en de wandtapijten uit de geconfisqueerde inboedel van de markies van Berghes in te pakken ([63]).

(55) KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.189, f° 12; IDEM, II 6.512/2, f° 29; RA, ASG 10.703, f° 331. Die wijk lag in de Kapelleparochie (R. LAURENT, Les limites des paroisses à Bruxelles au XIV^e^ et XV^e^ siècles, *Cahiers Bruxellois*, 8, 1963, pp. 190, 192).

(56) E. FRANKIGNOULLE-P. BONENFANT, Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant, *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 39, 1935, n° 756, p. 156.

(57) E. ROOBAERT 2004 noot 48, p. 173. In november 1557 keurde hij de jaarrekening van de kerkfabriek goed (OCMW, B 827, f° 57).

(58) KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.491, f° 108.

(59) OCMW, B 827, f° 12. Die rente werd nog door de legwerker betaald tot in 1568-69 (IDEM, B. 828).

(60) E. ROOBAERT, Artistieke bedrijvigheid in het paleis op de Coudenberg te Brussel bij het bezoek van de koning en koningin van Bohemen in juli 1556, *Oud Holland*, 123, 2010, pp. 10, 11.

(61) OCMW, B 1.329.

(62) SAB, PR 126, f° 10 v°; E. ROOBAERT 2010 noot 60, p.11 (noot 33).

(63) AR, RK 19.160, 61 v°.

Dat Joos van Grimbergen, zoals de meeste Brusselse manufacturen, ook zaken deed met te Antwerpen gevestigde legwerkers, handelaars in wandtapijten en financiers hoeft niet te verwonderen.

Jan van Grimbergen had in 1551 te Antwerpen grondstoffen gekocht voor het legwerk dat hij voor zijn naamgenoot moest uitvoeren. Joos van Grimbergen zelf was een van de Brusselse tapijtwevers die zijde hadden aangekocht bij de Italiaanse koopliedenfamilie de Affaitadi ([64]).

Lanceloot de Robiano aan wie Joos 255 ellen tapijtwerk had verkocht is lid van de familie die met verschillende vertegenwoordigers te Antwerpen betrokken was bij de internationale handel. In 1543 stond Lanceloot te Antwerpen bekend als exporteur (onder meer van kunstvoorwerpen) naar Italië en in 1553 voerde hij diamanten van Portugese herkomst in ([65]). Hij was ook bekend bij Oudenaardse legwerkers ([66]). Dat hij zich ook met de tapijthandel had ingelaten past perfect in het kader van de internationale kunsthandel waaraan de buitenlandse handelsnaties met vestiging in de Scheldestad een belangrijk aandeel hadden ([67]). De geboren Antwerpenaar Peter van de Walle, die in 1556 een *Herculesreeks* had gekocht van Joos van Grimbergen, heeft eveneens een zeer belangrijke rol gespeeld in de internationale kunsthandel te Antwerpen en in de verspreiding in het buitenland van de producten van het Zuid-Nederlandse kunstambacht. Het was een zeer veelzijdig man die een goede voet in huis had op de Antwerpse kapitaalmarkt en in de internationale handel ([68]). Als vennoot van de bekende bouwondernemer Gilbert van Schoonbeke was hij betrokken bij allerlei financiële operaties, urbanistische projecten en grondspeculaties te Antwerpen ([69]). Hij had in 1542 een belangrijk aandeel genomen in de financiering van de oorlogsinspanningen van Karel V, die hem zijn hoge bescherming verleende. Als leider van een goudsmederij had hij zowel op de plaatselijke markt als bij buitenlandse vorstenhuizen een belangrijke afzet van edelsmeedwerk, juwelen en met edelstenen versierde sieraden opgebouwd. De stad Antwerpen die Viglius de Zuichem, president van de Geheime Raad met een passend geschenk wou vereren, kocht bij Peter van de Walle in mei 1555 een vergulde zilveren lampetbekken van meer dan 22 mark ([70]). Bij het bezoek van Eleonora van Oostenrijk, echtgenote van Frans I, te Brussel in 1544, werden in opdracht van de keizer en zijn regentes Maria van Hongarije allerlei dure geschenken gekocht voor de koningin en haar delegatie.

(64) J. Denucé 1936 noot 5, p. XVI.

(65) J.A. Goris 1925 zie noot 4, pp. 269, 272.

(66) M. Vanwelden, L'apogée explosive 1441-1544, in: I. De Meûter-M.Vanwelden, Tapisseries d'Audenarde du XVe au XVIIIe siècle, Tielt, 1999, p. 74.

(67) F. Vermeylen, Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerps' Golden Age, Turnhout, 2003, p.98.- Balthazar de Robiano verkocht in 1599 aan het Antwerps stadsbestuur een tapijt met goud- en zilverdraad, met de voorstelling van *de Boodschap*, het welkomstgeschenk aan aartshertog Albert van Oostenrijk bij zijn Blijde Intrede in de stad (J. Denucé 1936 noot 5, p. XIX).

(68) De voornaamste aspecten van zijn veelzijdige activiteit worden toegelicht door E. Roobaert 2004 noot 48, naamregister aldaar.

(69) H. Soly, Urbanisatie en kapitalisme te Antwerpen in de 16de eeuw. De stedebouwkundige en industriële ondernemingen van Gilbert van Schoonbeke, *Historische Uitgaven Pro Civitate*, 47, Brussel, 1977, pp. 285, 364.

(70) Saa, Rk 14, f° 343; Idem, Tresorij 1.217, f° 83 v°; G. Van Hemeldonck, Het grootwerk. Goud- en zilversmeden vermeld te Antwerpen, Antwerpen, 2005, CD-Rom, p. 784.

Bij die gelegenheid leverde Peter van de Walle ringen, parels en edelstenen ter waarde van 8.550 lb. In 1550 bestelde de gouvernante bij de Antwerpse edelsmid een gouden sieraad, een royale attentie voor de dochter van de hertog van Cleef (71). Voor de grote staatsloterij in 1561 mocht Van de Walle een vergulde zilveren schaal leveren met de voorstelling van de Zeven Vrije Kunsten op het deksel (72). In april 1551 werd hem een vrijgeleide toegestaan bij de uitvoer van zilverwerk in Engeland.

Het Franse koningshuis, Frans I, zijn moeder en Hendrik II waren vaste klanten op de Antwerpse kunstmarkt wat wandtapijten, "vaisselle vermeille" en juwelen betreft. In 1538 werd aan Peter van de Walle 38.925 lb betaald voor ringen en andere, zwaar met diamanten en edelstenen bezette sieraden die hij aan Frans I had verkocht (73).

Bij zijn aanstelling als particulier muntmeester en pachter van de keizerlijke Munt te Antwerpen hadden zeker zijn bekendheid en ervaring als goudsmid, zijn financiële draagkracht en de hoge bescherming mede gespeeld. In die hoedanigheid had hij onder meer speciale gouden en zilveren penningen doen slaan die bij de Blijde Intrede van de kroonprins Filips in 1549 in de goede steden van Brabant en Vlaanderen onder het volk werden gestrooid (74).

Peter van de Walle was evengoed bekend bij de Europese vorstenhuizen als verkoper van prestigieuze reeksen wandtapijten. Rond 1544 had hij aan Maria van Hongarije een reeks van de *Zeven hoofdzonden* verkocht, rond 1547 een reeks met de *Geschiedenis van Romulus en Remus* aan koning Hendrik VIII van Engeland, en in 1556 de reeks *Poësia* (Metamorfosen van Ovidius, Madrid, Patrimonio Nacional) aan koning Filips II van Spanje (75). Met zijn Duitse vennoot had Peter van de Walle in samenwerking met Willem Dermoyen in 1533 getracht een reeks wandtapijten zoals de *Slag van Pavia* en *de Jachten (van Maximiliaan)* in Constantinopel te verkopen aan de grote Sultan Suleyman (76).

De *Geschiedenis van Hercules* was een thema dat goed in de markt lag, en al onder de Bourgondische hertogen zeer geliefd was. De heldendaden van de klassieke held, gekoppeld

(71) E. Roobaert, De ontvangst van koningin Eleonora van Frankrijk te Brussel in 1544, in: Idem , 2004 noot 48, pp. 147, 150.

(72) AR, Kwijtschriften van de Rk, 4.901.

(73) Catalogue des actes de François I, deel VII, Parijs 1896, n° 28.671, p. 731; E. Coornaert, Anvers et le commerce parisien au XVIe siècle, *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, Klasse der Letteren*, 12, 1950, p.10; E. Coornaert 1961 noot 6, deel I, pp. 236-237.

(74) E. Roobaert, Blijde Intreden, openbare feesten en strooipenningen in de Nederlanden, *Belgisch Tijdschrift voor Numismatiek en Zegelkunde*, 152, 2006, pp. 126, 131-134, 156-157,161-163; Idem, Speciale penningen van Financiën geslagen in de muntateliers te Antwerpen en te Brugge in de 16de eeuw, in: Marques d' Authenticité et Sigillographie. Recueil d' articles publiés en hommage à René Laurent, *Archief- en Bibliotheekwezen in België*, Extranummer 79, 2006, pp. 269, 280.

(75) B. van den Boogert, Het mecenaat van Maria van Hongarije, in: Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars, Utrecht-'s-Hertogenbos 1993, p. 295; I. Buchanan, The tapestries acquired by King Philip in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59, *Gazette des Beaux-Arts*, 141, 1999, p. 137, 148; Th.B. Campbell, Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence, New York, 2000, pp. 281, 397, 410, 414.

(76) E. Roobaert 2004 noot 48, pp. 34, 130-131, 179-180.

aan het devies en de twee Herculeszuilen, waren voor Karel V een inspirerend voorbeeld en stonden symbool voor zijn overwinningen en zijn universele rijk (77).

Met die aankoop was Peter vande Walle, een beschermeling van de keizer en goed geïntroduceerd bij het centrale bestuur, er zeker van een goede koop te hebben gedaan waarvoor hij gemakkelijk een (rijke en aristocratische) afnemer in de hofkringen kon vinden (78).

Nog een laatste zakenrelatie van Joost van Grimbergen uit het Antwerpse was Peter Schuddematte. Met die van Oudenaarde (79) naar Antwerpen uitgeweken tapissier had hij in 1554 voor de Antwerpse Lakenhalle een akkoord afgesloten betreffende de levering van niet nader omschreven tapijtwerk. Peter Schuddematte Arnoutssone van Oudenaarde, tapissier, werd poorter te Antwerpen op 24 maart 1553 (80). Wellicht had hij al vóór zijn poorterschap contacten aangeknoopt met de Antwerpse tapissiersmiddens, wat zijn veelvuldige vermeldingen in de loop van dit jaar te Antwerpen kan verklaren. In 1553 had hij zich tot driemaal toe in de stedelijke Vierschaar borg gesteld. Hij had zijn relaties met tapissiers uit het Oudenaardse niet opgegeven. Louys de Vos, tapissier van Oudenaarde stelde in 1553 Peter Schuddematte, ook koopman van tapisserie, aan als zijn volmachthouder. Op 29 april 1555 verleende de tapissier Jaspar van Asperen, wellicht ook een uitgeweken legwerker uit het Oudenaardse, op zijn beurt een borgstelling voor Peter Schuddematte. Met Jacob Hasevelt 1555 verscheen Schuddematte op 20 december opnieuw voor de Vierschaar (81). De goudslager Geraard Bufkens en Peter Schuddematte verbonden er zich in januari 1559 toe dat een koopman van wol, een lid van de natie van de Oosterlingen te Antwerpen, zijn verplichtingen tegenover een ander koopman zou nakomen (82).

Peter Schuddematte blijkt dus goed ingeburgerd te zijn geweest in Antwerpen. Hij was een van de legwerkers die zich aanvankelijk verzet hadden tegen de verplichte overbrenging van hun verkoopsstanden naar het nieuwe tapissierspand, om zich uiteindelijk toch neer te leggen bij de beslissing van de magistraat (83). Hij is tenslotte een voorbeeld te meer van de gangbare praktijk waarbij te Antwerpen gevestigde tapissiers, althans tot in de jaren 60

(77) E. Rosenthal, The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36, 1973, pp. 198-230; C. Dumont-Fillon, La tenture d'Hercule aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d' Histoire*, 55, 1984, pp. 83-98; A. Kohler, Persoonlijkheid en macht, in: Carolus, keizer en macht 1501-1558, coördin. H. Soly, Gent 1999, pp. 43-55; F. Checa Cremadas, Kunst en kracht, in: Ibidem, pp. 89-99; Chr. Weyers, Plus Ultra. Universalität und Transzendenz einer persönlicher Devise. Plus Ultra und die "Säulen des Herkules", Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen, 29, 2005, pp. 95-123.

(78) Een *Hercules-reeks* van 220 ellen was een van de hoofdprijzen van de private loterij die in 1560 aan de Italiaanse koopman Strozzi te Antwerpen werd toegestaan (J.A. Goris 1925 noot 4, p. 406).

(79) Een Joos Schuddematte was in 1540 gezworene van het Oudenaardse legwerkersambacht, (M. Vanwelden, L'apogée explosive 1441-144, in: I. De Meûter-M. Vanwelden, Tapisseries d' Audenarde du XVe au XVIIIe siècle, Tielt, 1999, pp. 33, 75).

(80) Saa, Vierschaar 146, f° 132 v°; Ar, Rk 4.982, f° 23 v°; E. Duverger, De Antwerpse poortersboeken van 1533 tot 1609. Een bron voor de geschiedenis van de tapijtkunst en van de textiele kunsten, *Artes Textiles*, 9, 1978, p. 142.

(81) Saa, Certificatieboeken 7, f° 280 v°; Saa, Vierschaar 1.389, f° 35, 53 v°, 262 v°, 262 v°, 336.

(82) Saa, Vierschaar 391, f° 502.

(83) J. Denuce 1936 noot 5, pp. XXII-XXIII.

van de 16de eeuw, dikwijls hun bestellingen van legwerk bij kleinere Brusselse legwerkers uitbesteedden.

Joos van Grimbergen, leven en werk

Deze Brusselse legwerker was tot hiertoe alleen bekend omwille van een vonnis, op 8 maart 1544 (ns) uitgesproken door de Raad van Brabant waarbij hij veroordeeld werd tot het betalen van een boete van 200 karolusgulden ([84]).

De ware toedracht van die veroordeling en boete werd door S. Schneebalg-Perelmans achterhaald ([85]). Zij waren het resultaat van een jarenlang aanslepend onderzoek ingesteld door commissarissen van het centrale bestuur naar misbruiken in de productie van wandtapijten. Veel legwerkers hadden zich schuldig gemaakt aan de praktijk van het niet geoorloofde bijkleuren ("afzetten") van tapijtwerk. Het onderzoek werd ingezet in 1539 met de ondervraging van een aantal Brusselse legwerkers, onder meer van Jan (vander) Rost ([86]).

De voornaamste aangeklaagden blijken echter fel weerwerk te hebben geboden tegen de vervolgingen ingesteld door de procureur-generaal van de Raad van Brabant. Willem de Kempeneere, Jan Dermoeyen, Raesen Schockaert en Joos van Grimbergen werden zowel te Antwerpen als te Brussel ondervraagd. In augustus 1540 werden De Kempeneere en Jan Dermoyen, twee van de voornaamste beschuldigden, uit de gevangenis ontslagen. Op 18 augustus 1540 verschenen Raesen Schockaert en Joos van Grimbergen voor de commissarissen en vroegen eveneens in vrijheid gesteld te worden. Toch werd Schockaert op 25 augustus nog "pede legato" ondervraagd. Joos van Grimbergen mocht op 1 september de gevangenis verlaten, op belofte zich ter beschikking te houden van de commissarissen. Eerst op 31 september werd Raesen Schockaert op vrije voeten gesteld. De procedureslag ging echter tot in maart 1544 ononderbroken verder en kan goed gevolgd worden op de rollen van het Office Fiscaal van de Raad van Brabant ([87]). Raesen Schockaert blijkt zich hardnekkiger te hebben verweerd, of had een betere procureur die zijn zaak voor de Raad van Brabant verdedigde. Op 9 maart 1541 daagde die procureur de openbare aanklager aan te bevestigen dat Raesen Schockaert met geen ander stuk wandtapijt zal belast worden dan datgene wat de procureur-generaal in zijn aanklacht voor ogen had. Deze laatste moet een week later toegeven dat hij geen verdere "specificatie" kon voorleggen. In mei 1542 verwees de procureur-generaal naar de door de keizer toegestane "brieven van absolutie", maar bleef bij zijn eis dat de aangeklaagden een boete zou opgelegd worden. Hoewel de aangeklaagde partijen in oktober 1542 afstand deden van alle verweer, vroeg de verdediging van Willem de Kempeneer in december nog twee getuigen te mogen aanbrengen. Op 14 maart 1543 blijkt de zaak beklonken te zijn, maar het vonnis liet nog een jaar op zich wachten. De beschuldigden hebben braafjes

(84) A. Wauters 1878 [1973] noot 22, p. 430.

(85) S. Schneebalg-Perelmans, "Le retouchage" dans la tapisserie bruxelloise ou les origines de l'édit impérial de 1544, *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 50, 1956-1961, pp. 191-210; H. Goebel 1923 noot 39, p. 324, ging er nog van uit dat dit vonnis op grond van religieuze beweegredenen was geveld.

(86) Deze Brusselse legwerker, in 1545 klant van Joos van Grimbergen, moet een naamgenoot zijn van Jan Rost, sedert de jaren 30 van de 16de eeuw in Italië en daar stichter van tapijtmanufacturen te Ferrara en te Florence.

(87) E.Roobaert 2004 noot 48, pp.185-191.

Fig. 4. *Scène uit het Boek Tobias: de genezing van de blinde Tobit.* Wandtapijt, Brussel, (1540-1550?), met weversmerk [JVG?]. Wenen, Kunsthistorisches Museum, Inv. T IV/7.
© Kunsthistorisches Museum, Wien

hun boetes betaald, onder meer Willem de Kempeneere 1200 karolusgulden, Jan Dermoyen 300, Raesen Schockaert 400 en Joos van Grimbergen "oick tapicier" 200 karolusgulden ([88]).

Welke maatstaven de vroede raadsheren hadden toegepast om de hoogte van de boete te bepalen valt niet te achterhalen. Bij de oplegging van de geldstraffen werd ongetwijfeld rekening gehouden met de financiële draagkracht van iedere tapijtmanufactuur, en met de economische en sociale gevolgen van een mogelijk faillissement ten gevolge van een te zware geldboete. Anderzijds kan ook de omvang van de vastgestelde inbreuken en misbruiken hebben meegespeeld. Hoe dan ook, voor Joos van Grimbergen eindigde de ganse geschiedenis in maart 1544 met de laagste boete. Het is niet uit te sluiten dat het vonnis van de Raad van Brabant een aanleiding kan zijn geweest tot het optekenen, in 1545, van zijn handelsverrichtingen in zijn koopmansboek.

Joos van Grimbergen was niet de eerste legwerker met die familienaam die te Brussel actief was geweest. De legwerkers Lodewijk en Bertelmeeus van Grimbergen waren res-

(88) E. Boobaert 2004 noot 48, p. 191.

pectievelijk in 1501 tot 1507 en in 1502 tot in 1530 cijnsplichtigen van het klooster van Sint-Jacob-op-de-Coudenberg te Brussel (89). Jan van Grimbergen die in 1551 legwerk weefde voor Joos, en in 1558 zelf een gezel te werk stelde, was waarschijnlijk een afstammeling van die legwerkersfamilie (90).

Joos van Grimbergen stond ook al vóór 1544-45 bekend als legwerker. In zijn rekening voor het jaar 1533-34 had Filips de Mol, schilder en tevens rentmeester van het Groot Begijnhof te Brussel, genoteerd dat de tapissier Joos van Grimbergen een cijns had overgenomen van Jan de Leenere op een huis gelegen achter het kerkhof van de Sint-Gorikskerk te Brussel (91). In dat jaar nam hij van de erfgenamen van de legwerker Gabriël de Leenere de huur over van het huis achter het kerkhof die verschuldigd was aan de huisarmenmeesters, de parochiale verantwoordelijken voor de armenzorg, van de Sint-Goriksparochie. Op 24 december 1554 loste hij met een afbetaling van 4 lb 12 sc een rente af waarmede zijn huis bij Sint-Goriks was belast (92). De legwerker betaalde nog een cijns op een huis in het Rogierstraatje aan de ontvanger van het Groot-Begijnhof. De huur van dit huis werd in 1558-59 betaald door zijn weduwe (93).

De beknopte biografie van de legwerker kan nog met een paar toevallige gegevens afgesloten worden. Met een vonnis dd. 8 juni 1549 beslechtte de Raad van Brabant een geschil tussen Jacop de Kempeneere, belast met de vereffening van het sterfhuis van Peter de Gaverelles (94) enerzijds en de verschillende schuldeisers van het sterfhuis anderzijds. Onder die crediteurs (die het onderling niet eens waren wat de voorrang betreft die aan hun schuldvordering toekwam) komen alvast twee bekende Brusselse legwerkers voor: Joos van Grimbergen en Balthazar van Vlierden. Ook al geven de bewoordingen van het vonnis geen aanduiding over de aard van de uitstaande schulden, de namen van de partijen laten vermoeden dat de grond van de zaak een betwisting was tussen Brusselse tapissiers (95).

Joos van Grimbergen moet ook schuldeiser zijn geweest van een priester verbonden aan de kerk van Sint-Goedele. De kapittelheren van de collegiale beslisten op 22 Maart 1550 (ns) dat *Judocus de Grimbergen tapicida* zijn schuld mocht verhalen op de slechte betaler (96).

Joos van Grimbergen moet, alle verhoudingen in acht genomen, een gemiddeld welvarend man zijn geweest, die een rente kon aflossen en een meid betalen.

Voor zover de gegevens van het koopmansboek reiken werden in het atelier van Joos van Grimbergen tapijten van verschillende afmetingen en prijzen geweven. De twee, met

(89) RA, KAB 6.700.

(90) Lynken Grimberchs [van Grimbergen] wonende in de Sint-Goriksparochie in de Verwershoek, het kwartier van de legwerkers en textielwevers, werd in 1545 vermeld als de weduwe van de legwerker Jan de Knibber (E. ROOBAERT 2002 noot 17, p. 246).

(91) RA, KAB 7.849, f° 6 v°.

(92) E. ROOBAERT 2002 noot 17, p. 206; RA, KAB 8.174, f° 11.

(93) OCMW, B. 1730, f° 23; IDEM, B 1.744, f° 30; IDEM, B 706, f° 17, een aantekening die zijn overlijden in september 1558 bevestigt.

(94) Peter de Gaverelles ontving in 1539 als gezworene van het legwerkersambacht het ambachtsgeld (39 ½ stuiver) voor Willem Breeckpot, een arm weesje, dat in de leer was gegaan bij Jan van Loo (OCMW, Generale Caritate 54, f° 10 v°). Hij betaalde huur voor een huis in het Wermoesbroeck aan de broederschap van Sint-Elooi (OCMW, B 1.326-B 1.328).

(95) RA, RB 595, f° 299 v°-300.

(96) RA, ASG 913 ,f° 305 v°.

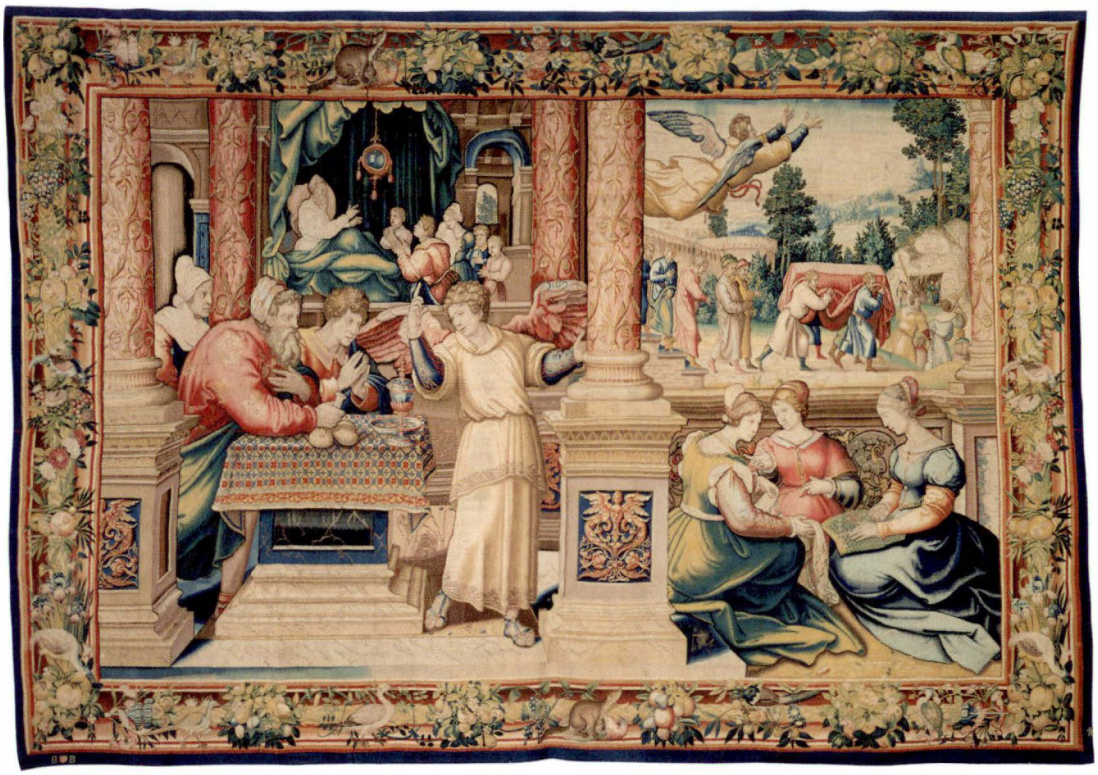

Fig. 5. *Scène uit het Boek Tobias: de engel Raphaël weigert de offergaven van Tobias.* Wandtapijt, Brussel, (1540-1550?), stads- en weversmerk. Wenen, Kunsthistorisches Museum, Inv. T IV/8.
© Kunsthistorisches Museum, Wien

hun thema in zijn boekhouding vermelde tapijtreeksen tonen aan dat hij goede voeling had met de toenmalige vraag op de markt.

Hier wordt alleen maar nader ingegaan op de *Geschiedenis van Tobias*. Het geweven verhaal van Tobias en zijn echtgenote Sara kende een groot succes in de 16de eeuw en leende zich zeer goed als een huwelijksgeschenk voor aristocratische echtparen (97). Er zijn dan ook heel wat verschillende versies van gemaakt, die meestal slechts gedeeltelijk bewaard bleven. In december 1571 werd een kamer van 8 wandtapijten en 381 ellen met de voorstelling van de geschiedenis van Tobias uit het geconfisqueerde bezit van de markies van Berghes door Alva geschonken aan een hoveling (98). Door bemiddeling van Erasmus Schetz had Maria van Hongarije in 1547 een *Tobiasreeks* aangekocht (99). De reeks van 8 tapijten (Madrid, Patri-

(97) G. Delmarcel, 1999, noot 33, p.130.

(98) A. Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, Gent, 1860 [1994], deel I, p. 23; A. Wauters 1878 [1973] noot 22, p. 93.

(99) Adn, B.3.339, f° 182: "Je Erasme schet [Schetz] congnois avoir recue de m. Rombout Loets greffier des finances de lempereur et secrétaire de la Royne la somme de huict centz dix livres de XL gros monnoie de flandres chacune livre, laquelle somme il ma fournie et delivree par le commandement et

monio Nacional) waren in het kasteel van de landvoogdes te Binche in 1549 te bewonderen en worden nog in haar inventaris van 1558 vermeld ([100]).

Deze reeks wordt wel eens in verband gebracht met de naar Antwerpen uitgeweken Brusselse tapissier Balthazar van Vlierden die begin 1547 zijn aandeel in een aantal reeksen tapijtreeksen, waaronder de 8 stukken van een *Tobiasreeks* van 540 ellen te Antwerpen had verkocht ([101]).

Een zeer bekende versie, bestaande uit 8 tapijten, van *De Geschiedenis van Tobias* kan nu bewonderd worden in het Kunsthistorisches Museum te Wenen ([102]). Meerdere tapijten uit de reeks dragen het merk van de stad Brussel. Drie verschillende, nog niet geïdentificeerde meestermerken komen voor op de reeks. Het weversmerk op het zevende tapijt, met de *Genezing van de oude Tobit*, is gemakkelijk te lezen als een verstrengeling van de letters J V G ([103]). K. Schmitz-von Ledebur met verwijzing naar G. Delmarcel, stelt voorop dat hier het weversmerk van Frans Ghetiels te vinden is ([104]).

Zou dit merk niet de initialen kunnen bevatten van Joos van Grimbergen, die op 16 juni 1554 een kamer van tapisserie van Tobias van 280 ellen (zonder rekening te houden met de latere aankoop van nog 16 ellen met hetzelfde thema?) verkocht aan Machiel de Castelein?

Een identificatie van het weversmerk op het *Tobiastapijt* te Wenen met dit van Joos van Grimbergen stelt wel enkele problemen. Dat een tot hiertoe onbekende legwerker Machiel de Castelein zich aandiende als koper van een vrij dure kamer legwerk doet vragen rijzen. Anderzijds mag men wel veronderstellen dat Joos van Grimbergen wist welk vlees hij in de

ordonnance de la Majeste de ladicte Royne pour et a raison de semblable somme que sadicte Majeste me devoit a cause du *premier payement* escheu au premier jour de ce present mois de certaine tapisserie contenant lhistoire de thobie quay vendue et livrée a sadicte Majeste de laquelle somme de VIIIcX lb du prix que dessus dict est, je me tiens pour contant et bien paye. Tesmoing la presente signe de ma main le XXI jour de juin XVcXLVII". |getekend eigenhandig: Erasmus Schetz|. Blijkbaar gaat het hier om de ontvangst van een voorschot en niet om een volle betaling. J. Duverger 1957-58 noot 28, p.14 leidt verkeerdelijk uit deze tekst af dat de aankoop door de keizer zou zijn gebeurd.

(100) G. Delmarcel, Le Roi Philippe II et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598, *Gazette des Beaux-Arts*, 141, 1999, pp. 164, 170; F. Checa, Vlaamse wandtapijten voor de Bourgondische hertogen, Keizer Karel V en koning Filips II, cataloog tentoonstelling Gent, 2009, pp. 192-193, 203.

(101) F. Donnet 1898 noot 35, p. 281; I. Buchanan, Designers, weavers and entrepreneurs: sixteenth century tapestries in the Patrimonio Nacional, *The Burlington Magazine*, 134, 1992, pp. 381-382; Th. B. Campbell 2000 noot 75, p. 370.

(102) Bondige beschrijving van de reeks door E. Ritter von Birk, Inventar der im Besitz des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Tapeten, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1, 1883, pp. 218-219. De reeks is op omstandige wijze onderzocht door W. Seipel (red). K. Schmitz von Ledebur, Szenen aus dem Buch Tobias aus der Tapisseriessammlung des Kunsthistorischen Museums, Wenen, 2004.

(103) E. Ritter von Birk 1883 noot 102, p. 218. Op het bij H. Goebel 1923 noot 39, p. 6, wevers- en stadsmerken, weergegeven merk is parallel met de letter J ook nog een open hoek gevormd door een horizontaal en vertikaal streepje te zien. W. G. Thomson, A history of Tapestry from the earliest times to the present day, Londen 1930 |herziene uitgave|, p. 506, maakt daarvan een kleinere letter E. Th.H. Campbell 2000 noot 75, p. 457 verwijst naar het merkteken FNVG dat het weversmerk zou kunnen zijn van het atelier waarin zowel de *Geschiedenis van Tobias* (Wenen) als de reeksen *Handelingen van de Apostelen* (Madrid) en de *Petrus en Paulusreeks* (Gent) werd geweven.

(104) K. Schmitz-von Ledebur, Einleitung, in: W. Seipel & K. Schmitz-von Ledebur noot 102, p. 11.

kuip had en dat hij zijn werkstuk zo maar niet aan iemand zonder voldoende geldmiddelen had verkocht. Had Machiel de Castelein zijn hand overspeeld en zijn financiële mogelijkheden overschat, zoals dit wel eens met kleinere ondernemingen in de tapijtsector gebeurde? Had hij niet vlug genoeg een liefhebber gevonden voor zijn aankoop, en was hij verplicht geweest de kamer legwerk af te staan aan Frans Geubels? Die veronderstelling vindt grond in het feit dat Geubels, enkele maanden na de verkoop aan Machiel de Castelein, nog nagenoeg de helft van de koopsom aan Joos van Grimbergen betaalde. Geubels beschikte uiteraard over betere afzetmogelijkheden voor dure wandtapijten en het was zeker niet zijn eerste verkoop van een afgewerkte reeks legwerk met een weversmerk dat niet het zijne was.

De acht tapijten van de *Geschiedenis van Tobias* te Wenen behoren duidelijk tot een samenhangend reeks. De afmetingen zijn, met uitzondering van het iets bredere 7de en 8ste tapijt, ongeveer gelijk. Het 3de, 6de en 8ste tapijt dragen een ander nog niet geïdentificeerd weversmerk ([105]). Er is ook nog een derde legwerker die zijn eigen merk achterliet in de boord van het 5de tapijt en die dus bij de afwerking van de reeks betrokken was ([106]).

Het zou verleidelijk zijn de namen van die twee meesters in het koopmansboek van Joos van Grimbergen te willen vinden. Voor zover hun weversmerken zouden samengesteld zijn uit hun initialen komt geen enkele naam van een afnemer van grondstoffen of van een meester die gezellen overneemt in aanmerking.

De aanwezigheid van drie verschillende meestermerken zou er kunnen op wijzen dat de reeks in samenwerking tussen drie legwerkers, onder leiding van Joos van Grimbergen, de verkoper van de reeks, en in onderaanbesteding vanwege een gemeenschappelijke opdrachtgever, een koopman van wandtapijten bij voorbeeld, werd uitgevoerd.

Het wordt algemeen aanvaard dat de *Tobiasreeks* te Wenen naar de kartons van eenzelfde patroonschilder werd uitgevoerd. De sterke overeenkomst tussen een aan Barend van Orley toegeschreven tekening met de voorstelling van een episode uit het Boek Tobias (*De Begraving van de doden*, Göttingen, grafische verzameling van de Universiteitsbibliotheek) met het tapijt uit de reeks werd reeds in 1928 naar voren geschoven ([107]). In een recente studie gewijd aan deze reeks wordt overtuigend gewezen op de vele elementen die de patroonschilder van de reeks situeren in de onmiddellijke omgeving van Barend van Orley ([108]).

Ook in de vier tapijten (± 1533-45) bewaard in het kasteel te Gaasbeek zijn elementen uit het schilderwerk van Barend van Orley terug te vinden. Als patroonschilder voor deze reeks werd de naam vooropgesteld van de Meester van de Verloren Zoon, een te Antwerpen werkend meester maar vertrouwd met de vormentaal van Barend van Orley ([109]).

(105) W. Seipel & K. Schmitz-von Ledebur noot 102, afbeelding 2, p.13.

(106) K. Schmitz-von Ledebur noot 102, p. 11, stipt aan dat de reeks minstens in twee verschillende ateliers werd geweven. Bij E. Ritter van Birk 1883 noot 102, p. 218 en bij H. Goebels 1923 noot 39, worden nochtans drie duidelijk verschillende merken vermeld.

(107) L. Baldass, Tapisserieentwürfe der niederländischen Romanismus, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nieuwe reeks, II, 1928, pp. 247-251. Th.B. Campbell 2000 noot 75, p. 402 situeert het ontwerp voor de reeks eerder in de omgeving van Michiel van Coxcie.

(108) K. Schmitz-von Ledebur, Stil und Datierung der Tobias-Series, in: W. Seipel & K. Schmitz-von Ledebur noot 102 , pp. 90-91.

(109) A. Volckaert, De Meester van de Verloren Zoon en de Brusselse wandtapijtkunst, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, pp. 93-106.

Het zou ongetwijfeld de moeite lonen al de overgebleven reeksen of tapijten met thema's ontleend aan het Boek Tobias zowel onder technisch als onder stijlkritisch oogpunt met elkaar te vergelijken. Een dergelijk onderzoek kon hier echter niet uitgevoerd worden. Een onvolledige lijst van in de literatuur vermelde wandtapijten met dit thema toont echter duidelijk aan dat zij in de loop van de 16de eeuw in verschillende opeenvolgende versies en in verschillende manufacturen werden geweven (110). De reeks uit het atelier van Joos van Grimbergen blijkt niet de editio princeps te zijn geweest. Wellicht had hij geen eigen patroonschilder gezocht en de tapijtpatronen, die hij van zijn opdrachtgever ter beschikking had gekregen, op zijn weefgetouwen gelegd. Het is inderdaad niet zonder belang aan te stippen dat in het koopmansboek geen enkele uitgave betrekking heeft op patronen. In dit opzicht heeft dit document een mindere getuigeniswaarde dan de in de 16de eeuw niet uitzonderlijke boedelbeschrijvingen of gerechtelijke vereffeningen van Brusselse legwerkersateliers (111).

Besluit

De fraaie reeksen 16de-eeuwse Brusselse wandtapijten met thema's uit de Bijbel of de antieke mythologie worden in de literatuur meestal aan een beperkte groep van vooraanstaande (patroon)schilders toegeschreven en op het actief gezet van de enkele grote tapijtmanufacturen. Omdat deze meesters en tapijtwevers ook het best bekend staan, is die groepering ook enigszins te verklaren. Archiefonderzoek heeft echter aangetoond dat in de schaduw van deze grootmeesters en bedrijfsleiders van tapijtateliers ook nog een vrij groot aantal zelfstandige legwerkers in staat waren niet onbelangrijke kamers aan te maken, van hun weversmerk te voorzien en te verkopen. H. Goebel (112) heeft er al op gewezen dat het aandeel van deze op kleinere schaal werkende tapissiers niet mag onderschat worden, al zal het altijd moeilijk blijven hun juiste aandeel in de globale productie te bepalen.

Het koopmansboek van Joos van Grimbergen leert ons een paar tientallen namen kennen van nagenoeg onbekende legwerkers die voor de bevoorrading in grondstoffen van hun atelier, voor het weven van legwerk of voor een arbeidspost bij een Brussels vrijmeester, bij Joos en zijn echtgenote zijn komen aankloppen. Joos zelf heeft meerdere legwerkers aan het werk gesteld en moet een niet onbelangrijke productie van legwerk, zowel vanuit kwantitatief als kwalitatief oogmerk, op zijn getouwen hebben verwezenlijkt. De afwezigheid van betalingen aan patroonschilders of van aankopen van goud- of zilverdraad doen geen afbreuk aan die veronderstelling (113).

(110) Naast de hier vermelde reeksen in Wenen, Madrid en Gaasbeek worden andere (Brusselse) versies en tapijten bewaard te Madrid, Hampton Court, in het Diocesaan Museum te Tarragona, in het stadhuis te Mons, het Musée Bonnat te Bayonne (K. Brosens & G. Delmarcel 2009 noot 49, p. 337, en in de kunsthandel. Een bespreking van die andere versies bij K. Schmitz von Ledebur, Die Tobias-Thematik im 16. Jahrhundert in: W. Seipel & K. Schmitz-von Ledebur 2004 noot 102, pp. 97-103.

(111) Hier kan bij voorbeeld verwezen worden naar de drie Brusselse kartonschilders die in 1520 schuldeisers waren van de Brusselse legwerker Jan de Roy (E. Roobaert, De Brusselse tapijtindustrie rond 1520. Tapijthandelaars, grotere en kleinere weefateliers, legwerkers in loondienst en kartonschilders, *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 71, 2002, pp. 25-40).

(112) H. Goebel 1923 noot 39, p. 370.

(113) Die afwezigheid van goud- en zilverdraad geldt ook voor de *Tobiasreeks* te Wenen.

Joos van Grimbergen was geen onbekende bij een aantal goed aangeschreven Brusselse tapijtwevers- en handelaars, zoals Frans Geubels, de gebroeders Dermoyen, Cornelis de Ronde. Er zijn wel enkele ronkende namen die ontbreken in het koopmansboek, zoals die van de Pannemaekers, de Ghetiels, de Tserraerts en andere. Dat heeft Joos van Grimbergen niet belet zijn plaats onder de zon te verwerven.

Het legwerkersbedrijf had in de 16de eeuw te Brussel een uitgesproken familiaal karakter; het ambacht werd van generatie tot generatie overgedragen en bleef behouden in een beperkte kring van familieleden. Het koopmansboek van Joos van Grimbergen geeft daar treffende voorbeelden van. Joos stelde zijn zwager Lucas de Blare te werk. Jan en Lynken van Grimbergen waren ongetwijfeld afstammelingen van de gelijknamige Brusselse legwerkersfamilie. Machiel de Castelein was de kozijn van Kathelyne van Liesvelt, de echtgenote van Joos van Grimbergen, die zaken deed met haar broer Willem. Mayken, de echtgenote van Jan de Kempeneere was de nicht van Kathelyne.

De rol van de vrouwen in het Brusselse legwerkersbedrijf was volgens het koopmansboek van uiteenlopende aard. Soms is die rol eerder bijkomstig, wanneer bij voorbeeld Jan van Rost zijn echtgenote en Antoon Leyniers zijn dochter sturen om zijde op te halen bij Joos van Grimbergen, wanneer de meid van Lucas de Blare een voorschot in contant geld gaat ontvangen, of Griete, de meid van Joos, een ander voorschot naar het huis van Lucas de Blare brengt. Een viertal vrouwen, de "vytdraegerssen", hebben zich met de kleinhandel in grondstoffen voor tapijtwevers van een zelfstandige broodwinning weten te verzekeren, en lieten hun boodschappen zelfs doen door hun meid.

Aan de top staat echter Kathelyne van Liesvelt, die na de dood van haar man, zo niet de productie van het tapijtatelier, dan toch de bemiddeling bij de tewerkstelling van legwerkersgezellen verderzet. Zij is daarbij geen uitzondering. Heel wat weduwen zijn er, met de hulp van zonen en gezellen of middels een later huwelijk, in geslaagd de activiteiten van het legwerkers- of het goudsmedenatelier van hun overleden echtgenoot verder te zetten ([114]).

Het is niet de bedoeling geweest van deze studie exhaustieve biografische nota's uit te werken van al de legwerkers waarvan de namen in het koopmansboek te vinden zijn. Met al zijn tekortkomingen werpt dit document toch een verhelderend licht op de productie van wandtapijten en het bestaan van vele, met elkaar vertakte kleine zelfstandige legwerkersbedrijfjes te Brussel rond het midden van de 16de eeuw.

(114) E. Duverger, Enkele archivalische gegevens over Catharina van den Eynde en over haar zoon Jacques II Geubels, tapissiers te Brussel, *Gentse Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis*, 26, 1981-1984, pp. 161-193; E. Roobaert, Goud- en Zilversmeden te Brussel in de 16de eeuw. Een archivalisch en prosopografisch onderzoek, *Archief- en Bibliotheekwezen in België*, Extranummer, 2011, deel I (in druk).

BIJLAGE: DE LEGWERKERSGEZELLEN

Rg: rijnsgulden, st: stuivers

A: datum van aanwerving/ uitbesteding van de gezellen;
B: naam van de gezel;
C: naam van de meester-tapijtwever bij wie de gezel gaat werken;
D: financiële voorwaarden van uitbesteding (vergoeding te betalen aan Joos van Grimbergen of aan zijn echtgenote en betalingsmodaliteiten)
E: OCMW, O n° 23, f°

A	B	C	D	E
1554, 08.04	Hans Fans	Aangeworven door Joos van Grimbergen en dan uitbesteed bij Jan van Merck	Hans Fans was 12 Rg 9 st schuldig aan Jan van Merck, die door Joos van Grimbergen betaald werden; op 3 augustus 1555 had Hans Fans vertraging opgelopen bij de uitvoering van zijn werk in het atelier van Jan van Merck, waar ook Hendrik van Schaarbeke werkte; Hans Fans is naar het buitenland vertrokken, maar zijn ouders wonen in de Zespenningenstraat	22
1557-58	Jan Haussijn	werkte in 1557 bij de weduwe van Joos van Grimbergen en werd op 30.08.1558 uitbesteed bij meester Anthonis Abde	de weduwe had aan een ander meester 12 Rg voorgeschoten voor Jan Haussijn die bovendien nog 3 Rg 16 st schuldig is voor achterstand in de uitvoering van zijn werk; meester Anthonis Abde is bereid de helft (dwz 8 Rg) van de schuld van zijn gezel aan de weduwe te betalen door maandelijkse afbetalingen van 8 stuiver, te betalen vanaf 01.09.59; op 20.09.1561 had de weduwe de 8 Rg ontvangen; Jan Haussijn blijft haar dan nog 7 Rg 16 stuiver schuldig	21v°
1558, 19.10	Saloo Machiel	uitbesteed bij Jan van Grimbergen	Jan van Grimbergen is bereid onmiddellijk 4 Rg als voorschot te geven en om de zes maand 4 Rg te betalen aan de weduwe tot de volle afbetaling van 24 Rg 3 st, de overeengekomen som die gedekt is door een schuldbekentenis van Jan van Grimbergen. Geboekte betalingen op 19 maart (4 Rg) en 27 mei 1559 (4 Rg 18 st). De weduwe maakte op 26 januari 1559 de balans op van haar verrichtingen met Jan van Grimbergen, aan wie zij goede zijde en garen (voor een waarde van 18 Rg) had gegeven om te verwerken en van zijn diensten, (meten en verven van (tapijt)werk), gepresteerd tussen april en november 1558	19v°
1558, 20.09	Amelryck Colijns	uitbesteed bij Hendrik vander Cammen	de meester moet aan de weduwe alle maanden 1 Rg (20 st) betalen tot de volle afbetaling van 6 Rg 21 st; afbetalingen op 8 januari (40 stuiver), 15 mei (41 st), 13 augustus en 5 november 1559	18v°

A	B	C	D	E
1558, 21.09	Hans Lievens	uitbesteed bij Lowys de Maeck [Maeght]	de meester moet binnen de 2 maand 2 Rg betalen aan de weduwe als voorschot op 8 Rg; betalingen op 26 november 1558 (1 Rg), 22 maart (2 Rg), 6 augustus (2 Rg 1st), 30 oktober 1559 (30,5 st). Met een laatste betaling van 29 st is de schuld voldaan	18v°
1558, 22.09	Jan van Caester	op 17 september 1558 had de weduwe afgerekend met Jan van Caester die haar op dat ogenblik 62 Rg 6 st schuldig was. Op 22 september 1558 is van Caester gaan werken bij meester Hendrik vander Cammen	een voorschot van 1 lb Vlaams zal binnen de 6 maand betaald worden. De meester belooft de overeengekomen aanvullende vergoeding aan de weduwe te betalen in vier schijven. De weduwe boekt de ontvangst van telkens 6 Rg op 16 september 1559 en 17 september 1560. De op die dag toegezegde 6 Rg werden eerst op 1 oktober 1560 betaald, bij welke gelegenheid Hendrik vander Cammen beloofde nog 6 Rg te betalen in 1562	19
1558, 26.10	Frans Comman	is gaan werken bij Jan Straette	de weduwe eist een contante betaling van 2 Rg als voorschot op 12 Rg; betalingen door Jan Straette op 27 november 1558 (2 Rg), 26 mei en 24 juli 1559 (telkens 5 Rg)	18v°
1558, 28.10	Hendrik vander Elst	meester Hendrik vander Cammen	betaling van 3 Rg bij aanvaarding van akkoord tussen partijen en om de zes maand 3 Rg tot de volledige afbetaling van 15 Rg 1 st; door de weduwe ontvangen betalingen telkens van 3 Rg op 10 november 1558, 15 mei, 13 augustus 1559 en 28 januari 1560; 1 st nog niet betaald	19v°
1558, 04.11	Jasper Mettijns	Rasen Schockaert	de weduwe heeft een "cedulle" (schuldbekentenis) waarin Rasen Schockaert zich verbindt contant 3 Rg en alle jaren 1 lb Vlaams te betalen tot de volle aflossing van 26 Rg 3 st. De weduwe heeft echter slechts een eerste aflossing van 5 Rg 10 st geboekt	20v°
1558, 13.11	Jan Loost	uitbesteed bij meester Jan Boels, is daarna gaan werken bij Cornelis de Ronde en vervolgens bij Jan de Vogeleere	Jan Loost staat nog met 18 Rg in het krijt bij de weduwe. Meester Jan Boels, zijn nieuwe werkgever, wil die schuld gedeeltelijk, d.w.z. voor 10 Rg, overnemen en afbetalen met halfjaarlijkse betalingen van 2 Rg 10 st. Hij heeft echter slechts één termijn afgelost. De weduwe boekt op 24 november 1559 en op 8 juni 1560 een ontvangst van telkens 2 Rg 10 st, betaald door Cornelis de Ronde die had toe gezegd 7 Rg 10 st te betalen. Jan Loost is dan gaan werken bij Jan de Vogeleere, die op 21 juli 1561 akkoord gaat 8 Rg te betalen in twee schijven. De weduwe boekt een eerste aflossing van 3 Rg op 4 september 1561 en nog een tweede van 5 Rg op een latere, niet aangegeven datum	20v°

A	B	C	D	E
1558, 16.11	Jan inden Inghel (Engel)	gaat werken bij meester Jan Boelaert	Lyneken van Liesvelt heeft nog 24 ½ Rg tegoed van haar gezel. Jan Boelaert zal een gedeelte van die schuld (12 Rg) aanzuiveren met halfjaarlijkse aflossingen van 4 Rg. Wat de rest van de schuld van de gezel betreft zullen de weduwe en Jan Boelaert een regeling treffen wanneer de gezel opnieuw komt werken bij de weduwe of er een ander werkgever opdaagt die bereid is hem aan te werven. Jan Boelaert betaalt volledig de toegezegde 12 Rg, met een eerste aflossing op 26 augustus 1559 van 4 Rg en opeenvolgende betalingen, op 10 maart 1560 (4 Rg) en later (2 Rg 10 st en nog 30 st,, samen 4 Rg)	21
1559, 01.04	Hendrik van Scrabeeke (Schaarbeek)	Denys van Alsloot neemt de gezel over van de weduwe	de meester zal de vergoeding voor de weduwe, ten bedrage van 9 Rg 12 st, afbetalen met maandelijkse aflossingen van 12 st. Op 5 mei 1559 boekt de weduwe een eerste (en enige?) kerf op haar kerfstok van 12 st.	21v°
(1561)	Jan Penninck	uitbesteed bij Jan Boelaert	de meester zal voor deze gezel 12 Rg betalen in drie schijven van 4 Rg met ingang van Sint-Jansmis (21 juni) 1561. In de rekening van de weduwe worden (na de betaling van het voorschot van 4 Rg) nog twee even grote betalingen geboekt, respectievelijk op 20 oktober 1561 en 19 januari 1562	21v°

Résumé

Kathelijne van Liesvelt, épouse du maître tapissier Joos van Grimbergen († 1558) a noté dans un registre, conservé aux archives du CPAS de Bruxelles, ses ventes de produits de base pour l'industrie de la tapisserie à Bruxelles. La soie de Venise de différentes couleurs et qualités et les fils de Lyon étaient en vente directe dans le comptoir de l'entreprise familiale ou étaient vendus par l'intermédiaire de femmes commerçantes. De 1545 à 1562, plusieurs maîtres tapissiers bruxellois, notamment Fr. Geubels, les frères Dermoeyen, Antoine Leyniers et d'autres étaient des clients de la boutique, tenue par les époux van Grimbergen-van Liesveldt.

A plusieurs reprises Joos van Grimbergen a pu vendre des séries de tapisseries tissées dans son atelier. En 1556, le marchand et financier anversois Pierre van de Walle avait acheté une chambre de tapisseries, représentant l'histoire d'Hercule. François Geubels est probablement intervenu, en 1554, dans la vente d'une autre série de tapisseries représentant l'histoire de Tobie. La marque de tapissier tissée dans une tapisserie de la série de Tobie, appartenant au Kunsthistorisches Museum de Vienne, pourrait être celle de Joos van Grimbergen.

A côté de Lucas de Blare, un collaborateur de longue date, plusieurs dizaines de compagnons tapissiers, après leur passage dans l'atelier de Joos van Grimbergen, ont été engagés par d'autres maîtres tapissiers bruxellois.

Enfin, le registre est une source d'informations sur la structure de l'industrie de la tapisserie à Bruxelles vers 1545-1565, dans laquelle la contribution d'ateliers d'importance moyenne et de caractère familial, comme celle de Joos van Grimbergen, ne devrait pas être sous-estimée.

Summary

Kathelijne van Liesvelt, wife of the master tapestry weaver Joos van Grimbergen († 1558) noted in a register kept in the archives of the Brussels CPAS, her sales of commodities for the tapestry weaving industry in Brussels. Venice silk of different colors and qualities and yarn of Lyon were sold at the counter of the family business or were sold through female traders. From 1545 to 1562, several masters tapestry weavers of Brussels, including Fr. Geubels, the brothers Dermoeyen, Antoine Leyniers and others were clients of the shop, run by the couple Van Grimbergen-Van Liesveldt.

On several occasions Joos van Grimbergen was able to sell series of tapestries woven in his workshop. In 1556, the Antwerp merchant and financer Peter van de Walle purchased a room of tapestries representing the story of Hercules. Francis Geubels probably intervened in 1554 in the sale of another series of tapestries depicting the history of Tobit. The mark woven in a tapestry of the series of Tobit, belonging to the Kunsthistorisches Museum in Vienna, could be that of Joos van Grimbergen.

Besides Lucas de Blare, a longtime collaborator, dozens of fellow weavers, after passing through the workshop of Joos van Grimbergen, were hired by other master tapestry weavers in Brussels.

Finally, the register is a source of information on the structure of the tapestry industry in Brussels ca. 1545-1565, in which the contribution of medium-sized workshops and family businesses, like that of Joos van Grimbergen should not be underestimated.

DE ANTWERPSE KUNSTSCHILDER NICLAES ADRIAENSSEN EMANUELSZOON (ANTWERPEN 1598-IBIDEM? NA 1640)

Godelieve Spiessens

Niclaes Adriaenssen werd in 1598 in Antwerpen geboren als jongste kind van de beroemde luitvirtuoos en componist Emanuel Adriaenssen (1) en van Sibilla Crelin (Crelincx, Crellijn, Kreylin, enz.). Hij werd op 6 juni van dat jaar in de Sint-Jacobskerk boven de doopvont gehouden door Ursula Tibaut en Senhor Nicolaus Rodriguez d'Evora, een in Antwerpen gevestigde Portugese koopman. In 1604 overleed zijn vader en zijn moeder bleef met haar zes minderjarige zonen in het huis *Het Lammeken* op de Meir wonen. In 1609 beging de oudste zoon, Emanuel jr., die luitslager was, een doodslag en vluchtte naar Amsterdam, voordat het Antwerpse gerecht hem kon vatten (2). In 1611 trouwde de tweede zoon, Alexander, en die eiste toen dat zijn moeder uit onverdeeldheid zou treden met haar kinderen. Bijgevolg verzocht Sibilla het stadsbestuur om de minderjarigen van voogden te voorzien en om een staat van goederen op te maken. Ze stelde Guilliaume Wiggers en Servaes Elsevier voor. De voogden, Servaes Elsevier, oudekleerkoper, Guilliaume Wiggers, arbeider bij het Bierhoofd en vaderlijke oom van de kinderen, en Pauwels le Febure, schrijnwerker, legden respectievelijk de eed af op 10, 14 en 16 mei 1611 (bijlage 1). *Het Lammeken* werd verkocht maar de verkopers behielden daarop een jaarrente van 133½ gld., waarvan 50 gld. door de moeder opgenomen werd. Het berekend vaderlijk erfdeel bedroeg 331 gld. 16 st. voor elk kind. De oudste twee, Emanuel jr. en Alexander, die inmiddels meerderjarig geworden waren, kregen hun deel uitbetaald. De jongere broers kregen een gezamelijke jaarrente van 83½ gld., die onder toezicht van de Weesmeesters door de voogden zou besteed worden om te voorzien in hun onderhoud. De moeder hertrouwde en verhuisde in 1612 met haar tweede man naar Leiden, het jongste kind Niclaes ging met haar mee.

Op 10 juni 1613 werd een veertienjarige "Nicolaus Adriani, Leidensis", als "Artium liberalium studiosus", ingeschreven in het Leidse studentenregister (3). Het is zeer aannemelijk dat die te identificeren is als de Antwerpse Niclaes Adriaenssen, die immers in 1598 geboren was en in 1611 naar Leiden verhuisd was. Begin maart 1616 kwam deze laatste

(1) G. Spiessens, *Luitmuziek van Emanuel Adriaenssen* (= *Monumenta Musicae Belgicae*, X), Antwerpen,1966; Idem, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554-1604)*, Brussel, 1974, 2 dln.

(2) G. Spiessens, 'Antwerpse luitslagers (11): Emanuel Adriaenssen jr. (°Antwerpen 1585-†Holland?, na 1611)', in: *Geluit-Luthinerie*, n° 36 (12/2006), p. 6-7.

(3) *Album studiosorum academiae Lugduno Batavae, MDLXXV- MDCCCLXXV, accedunt nomina curatorum et professorum per eadem secula*, Den Haag, M. Nijhoff, 1875, kol. 111.

op eigen handje terug naar Antwerpen en kreeg onderdak bij zijn broer Alexander, die als gevestigd schilder van stillevens een grote bekendheid zou verwerven (4).

In 1617 legden de voogden van de vier minderjarige zonen Adriaenssen hun eerste afrekening, nl. die over de jaren 1615-1617, voor aan de Antwerpse Weesmeesters. Hieruit blijkt o.a. dat ze naar Holland gereisd waren om met de moeder te overleggen en daarna in 1616 beslag hadden doen leggen op de rente van 50 gld. die de moeder tot dusver ontvangen had voor het onderhoud van Niclaes. Verder dat broer Alexander als medevoogd aangesteld was en dat er port betaald was aan drie brieven vanuit Leiden en één brief van de Weesmeesters naar Leiden. Voor Niclaes werden uitgaven voor kleren, schoenen, scheren, twee jaar mondkosten bij broer Alexander, alsook voor schildersmateriaal en zijn aanbesteding bij een nieuwe leermeester in rekening gebracht. In 1618 ontvingen de voogden de volledige rente van 133½ gld. op *Het Lammeken* en kochten een erfrente van 26 gld. 16 st. op het huis *De Goubloeme* in de Maalderijstraat. In 1619 werden de broers Adriaenssen erfgenaam van hun broer Cesar, die in Venetië overleden was, en in 1621 dienden de voogden hun tweede en laatste afrekening, nl. die over de jaren 1617-1621, in bij de Weeskamer. Ze hadden een deel van de erfrente op *Het Lammeken*, nl. 33½ gld., uitgekocht en met het kapitaal van 536 gld. een erfrente op het huis *De Goubloeme* gekocht. Ze hadden o.a. volgende onkosten gemaakt: port voor een brief uit Leiden, toegekomen op 7 januari 1620, en reisjes naar Leiden, waar ze ontboden waren door de moeder. Voor Niclaes hadden ze mondkosten, kleren, kousen, schoenen, enz., betaald en het gelag van de viering met zijn meester bij het einde van zijn leertijd op 20 maart 1620. Ten slotte hadden ze hem zijn aandeel van 49½ gld. in de erfenis van wijlen zijn broer Cesar uitgekeerd en ook een bedrag van 309 gld. 12 st., vermoedelijk als uitkering van zijn vaderlijk erfdeel. De broers Vincent en Cornelis waren nu meerderjarig, zodat ze vrijgesteld werden van voogdij en hun erfdeel konden opeisen. De eerste zou weldra naar Rome vertrekken, waar hij zich een naam zou verwerven als bataljeschilder (5). De tweede werd een succesvolle diamantsnijder in Antwerpen (6).

In maart 1620 had Niclaes dus zijn leertijd als schilder in Antwerpen voltooid en wou hij eveneens vrijgesteld worden van voogdij om zijn vaderlijk erfdeel te kunnen opstrijken. Maar daar hij pas 23½ jaar was, moest hij eerst de wettelijke meerderjarigheid aanvragen bij de *Raad van Brabant*. Daartoe moest hij een bewijsstuk leveren waaruit bleek dat hij bekwaam was om zelf zijn brood te verdienen en zijn goederen te beheren. Op zijn verzoek kwamen Jacques Kersavont en Hans van Syebrech, beide koopman in schilderijen, en kramer Peeter Breckevelt voor een notaris verklaren dat hij een zeer bekwaam schilder was die best zijn kost kon verdienen en zijn goederen beheren. Voor de eerste twee getuigen had Niclaes verscheidene schilderijen gemaakt en bij laatstgenoemde had hij ooit ingewoond, maar nu woonde hij bij zijn broer. De voogden, Alexander en Blasius van Overschie, verzochten het Hof van Brabant om de voogdij over de kinderen Adriaenssen te mogen afsluiten en op 18 augustus 1621 kreeg het Antwerpse stadsbestuur bevel om de zaak verder af te handelen. In

(4) G. Spiessens, *Leven en werk van de Antwerpse schilder Alexander Adriaenssen (1587-1661)*, Brussel, 1990.

(5) G. Spiessens, 'Vincent Manciola Leckerbetien Adriaenssen, de éénhandige schilder uit Antwerpen', in: *Bijdragen tot de Geschiedenis inzonderheid van het oud Hertogdom Brabant*, Antwerpen, 1968, p. 91-162.

(6) G. Spiessens, 'Nieuwe gegevens over de zonen van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (17de eeuw)', in: *Vlaamse Stam*, 13 (1977), p. 282-283.

1632-1633 woonde moeder Sibilla nog steeds in Leiden en was blijkbaar hertrouwd met Hendrick Martin, die toen in een proces verwikkeld was met broer Alexander Adriaenssen (7). Op 13 maart 1632 werd in de Antwerpse Sint-Jacobskerk een onwettige dochter *Maria* van Nicolaus Adriaenssen boven de doopvont gehouden door Joannes le Febure, Elisabeth van Haeghen en Anna van Haesbeecke (8). Misschien was de vader te identificeren als de gelijknamige schilder Emanuelszoon want de peter van het kind was misschien een verwante van Pauwels le Febure die ooit voogd geweest was over de kinderen Adriaenssen. In dezelfde parochiekerk werd op 17 september 1633 een dochter *Susanna* van Nicolaus Adriaensen en Elisabeth Huybrechts gekerstend (9) maar de vader was misschien slechts een naamgenoot van de schilder. Een *Nicolaus* Adriaensen Niclaeszn. werd op 13 juni 1636 in de Antwerpse parochie van O.-L.-Vrouw-Noord boven de doopvont gehouden door Adriaen Clippel en Cornelia Jacops. De moeder was Elisabeth Andriessens (10). Misschien ging het hier om een zoon van de schilder Niclaes Adriaenssen Emmanuelszn. Immers in een Romeins testament van 1640, stelde broer Vincent, de zonen van Alexander en Niclaes aan tot zijn algemene erfgenamen (11). In 1640 was de schilder Niclaes dus een getrouwd man en had één of meer zonen.

Een Nicolaus Adriaenssens overleed op 9 april 1658 en werd begraven in de Sint-Walburgiskerk (12) en misschien was dat de schilder maar het kan ook een homoniem geweest zijn.

Verdere sporen over de schilder Niclaes Adriaenssen in Antwerpen ontbreken, maar in Leiden werd een Niclaes Adriaenssen in 1648 meester in het Sint-Lukasgilde. In 1649 betaalde hij nog zijn lidgeld maar moet kort daarop gestorven zijn want het register vermeldt: "niet meer in wesen" (13). Het is niet uitgesloten maar weinig waarschijnlijk dat het hier om de Antwerpse naamgenoot gaat maar indien ja, zou die na 1632-1636 dus terug naar Leiden gegaan en er gestorven zijn.

Deze biografische gegevens over Niclaes Adriaenssen hebben wij voor het grootste deel reeds vroeger te hooi en te gras meegedeeld (14) en hier grosso modo bij elkaar gebracht en herwerkt, daar wij thans in de Antwerpse Weeskamer enkele belangrijke documenten

(7) G. Spiessens, *Leven en werk... Alexander Adriaenssen*, p. 21-22.

(8) Saa, **Parochieregister** 46 (*Sint-Jacobskerk: dopen 1627-1637*), f° 60r°. Vgl. G. Spiessens, *Leven en werk... Alexander Adriaenssen*, p. 19.

(9) Saa, **Parochieregister** 46 (*Sint-Jacobskerk: dopen 1627-1637*), f° 80v°, met als doopouders Joannes Spraelant en Susanna Huybrechts.

(10) Saa, **Parochieregister** 29 (*O.-L.-Vrouw-Noord: dopen 1615-1650*), f° 128v°.

(11) G. Spiessens, 'Vincent Manciola', p. 96.

(12) Saa, **Parochieregister** 282 (*Sint-Walburgis: overlijdens 1639-1685*), f° 88r°. Hij woonde toen achter de kerk in de Warandekamer en werd 's avonds gezonken op het kerkhof.

(13) F.D.O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, V, Rotterdam, 1882-1883, p. 207.

(14) G. Spiessens, 'Bijdrage tot de studie van de Antwerpse schilders Adriaenssen in de XVIIde eeuw. De zonen van de toondichter Emmanuel Adriaenssen', in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*. Gent, 1968, I, p. 275-288; Idem, *Leven en werk... Emanuel Adriaenssen*, passim. Idem, 'Nieuwe gegevens over de zonen', p. 280-288. Idem, *Leven en werk ... Alexander Adriaenssen*, passim.

teruggevonden hebben, die een nieuw licht werpen op zijn Niclaes' Leidse leertijd in 1612-1616 ([15]).

Zoals hoger gezegd, was Niclaes in 1616 uit eigen beweging teruggekeerd naar Antwerpen. Daarop schreef de stiefvader, Jeronimus van Orsel, vanuit Leiden drie brieven aan de Antwerpse Weesmeesters. Volgens zijn eerste brief van 15 maart 1616 was Niclaes zonder toelating van zijn ouders weggelopen uit pure dartelheid, niet uit noodzaak of wegens een slechte behandeling. Hij vroeg de Weesmeesters om orde op zaken te stellen en de zoon onmiddellijk terug naar Leiden te zenden, zodat hij niet aangemoedigd werd in zijn uitspattingen. Inmiddels was Niclaes dank zij de inspanningen van zijn moeder en stiefvader, reeds aardig gevorderd in de schilderkunst, niettegenstaande zijn gebrek aan vlijt. De stiefvader vroeg om de Antwerpse rente van de moeder niet aan te tasten en de zoon zodoende niet te sterken in zijn ongehoorzaamheid noch op te ruien tegen zijn ouders. Indien toch zou getornd worden aan die rente, zou er geprocedeerd worden met de nodige bewijsstukken, maar men rekende op de hulpvaardigheid van de Weesmeesters die uiteraard de wezen in bescherming namen en ze toch niet tot ongehoorzaamheid of ander slecht gedrag zouden willen aanzetten. De Antwerpse voogden van de kinderen Adriaenssen hadden geen zegging over Niclaes en evenmin zijn broer- met wie ongetwijfeld Alexander bedoeld werd (bijlage 2a).

Blijkbaar hebben de Antwerpse Weesmeesters de eerste brief van Jeronimus van Orsel reeds op 23 maart 1616 beantwoord. Diens tweede brief vanuit Leiden is gedateerd 5 april 1616 en daarin zei hij na zijn eerste brief gehoopt te hebben dat zoon Niclaes terug naar huis in Leiden zou gekomen zijn om zich daar te vervolmaken in de schilderkunst, waarin hij door toedoen van zijn ouders reeds ver gevorderd was. Maar uit hun antwoord van 23 maart bleek dat de Antwerpse Weesmeesters, misleid door verkeerde informatie, tot grote spijt van de ouders, broer Alexander Adriaenssen (die tegen wil en dank van zijn moeder in Antwerpen getrouwd was) naast de andere voogden tot medevoogd van Niclaes hadden aangesteld en dat deze laatste voor vier jaar bij een Antwerpse meester uitbesteed was. Verder was besloten om, zonder pardon, uit de Antwerpse rente jaarlijks 60 gld. aan Alexander te betalen voor Niclaes' mondkosten en kleren. Dat was ongeoorloofd want gebeurd buiten enig advies van de moeder, onder wiens hart Niclaes gelegen had en die dus uiteraard het meest bekommerd was om zijn welzijn en als oppervoogdes had moeten gekend worden. Bovendien werden de ouders ervan beschuldigd Niclaes niet naar behoren te hebben gekleed of behandeld. Daarom zag de stiefvader zich verplicht om, alhoewel met tegenzin, in 't kort uiteen te zetten hoe hij en de moeder hem behandeld hadden en wat Niclaes hun had aangedaan. In Leiden aangekomen, was hij op hun kosten voor drie jaar uitbesteed bij een bekwame en vermaarde meester, nl. Paulus van Somer. Deze meester had weinig dankbaarheid van hem ontvangen want hij heeft meermaals geklaagd dat Niclaes zijn werk

(15) Behalve de drie brieven van Jeronimus Van Orsel bevinden er zich in het Weesmeestersdossiertje over de kinderen van Emmanuel Adriaenssen (SAA, **Weesmeesterskamer** 1941) ook nog een afschrift van de eedaflegging van de eerste drie voogden (zie bijlage 1) en verder twee exemplaren van het rekest van 11 mei 1611 van Sibilla Crelin aan het stadsbestuur met het verzoek om voogden aan te stellen voor haar minderjarige kinderen. De kopie daarvan in het rekestboek van de stad hebben wij reeds gepubliceerd in *Leven en werk... Alexander Adriaenssen*, p. 83, Bijlage II.

regelmatig verzuimde om in de kaatsbanen en elders te gaan spelen en verder dat hij hem ook verf afhandig gemaakt had. In afwachting dat Niclaes bij een andere meester kon geplaatst worden, hadden de ouders hem in hun huis laten werken en enkele stukken die hij toen gemaakt had, hingen daar trouwens nog steeds. Eén van die werken had hij op acht dagen tijd gemaakt en daarvoor werd hun meermaals 2 £ Vlaams aangeboden. Toen een andere schilder zijn werk gezien had, wou die hem in zijn atelier opnemen tegen 12 st. per dag. Onder ons gezegd en gezwegen had Niclaes enkele konterfeitsels, die zeer goed gemaakt waren, voor eigen profijt verkocht. Ten slotte werd hij bij een andere zeer bekwame meester, nl. David Baillij, besteed, maar na drie maanden is hij daar weggelopen en naar Antwerpen gegaan, alhoewel hij door zijn ouders in Leiden niet anders was behandeld dan een kind door zijn ouders hoort behandeld te worden en zonder dat hij ooit gedwongen werd om van religie te veranderen. Maar hij heeft nog ergere dingen uitgehaald, nl. wijn uit hun kelder gehaald en weggeschonken en 6 gld. geleend bij hun jonge dienstmeid om in de kaatsbanen te verspelen, zonder haar iets terug te betalen. Verder had hij schulden gemaakt in de kaatsbanen en schilder Steven de Gheijn een doosje met konterfeitsel aan de binnenkant, ter waarde van 3 gld., ontvreemd. Bovendien had hij zijn konterfeitboeken, zowel die uit Antwerpen als die hij in Leiden gemaakt had, verkocht en verspeeld, evenals wat ruw zilver - hoe hij daaraan geraakt was, bleef de ouders een raadsel. In Rotterdam en in Den Haag had hij zijn hemden verkocht en verspeeld en op de dag van zijn vertrek, zijn beste kleren in Leiden verkocht en zijn slechtste kleren aangetrokken om zijn ouders te schandaliseren en te blameren. Al deze feiten zouden zonodig door geloofwaardige getuigen kunnen bevestigd worden, alsook nog meer andere deugnieterijen door Niclaes thuis bedreven en te grof om hier te verhalen. Voor al deze wandaden hadden zij hem, zoals het ouders betaamt, zowel met zachte als met harde woorden terechtgewezen, echter zonder hem te slaan, wat hij nochtans wel verdiend had. Maar hij heeft al hun woorden in de wind geslagen en is van kwaad tot erger gesukkeld totdat hij weggelopen is. Zijn moeder en stiefvader hadden hem destijds nog een jaar in Antwerpen en daarna vier jaar in Leiden onderhouden en hem zover gebracht dat hij zijn kost dubbel en dik had kunnen verdienen, indien hij had willen werken. Zodoende vonden ze dat zij het testament van Niclaes' vader gerespecteerd hadden en dat hun groot onrecht zou aangedaan worden, indien de jaarlijkse Antwerpse rente van de moeder hun zou ontnomen worden, onder het voorwendsel dat zij voor zijn mondkosten en kleren hadden moeten zorgen. Daar Niclaes niet eens zijn ouders had willen gehoorzamen, zou hij dat zonder twijfel nog veel minder doen bij zijn broer (die zelf niet eens zijn moeder gerespecteerd had). Bijgevolg zou Niclaes verder gaan met zijn slecht gedrag en per slot van rekening slecht eindigen, zonder dat de ouders zich iets te verwijten hadden want zij hadden hun best gedaan en hem liever zien opgroeien tot een vroom en eerlijk man. Ze verzochten de Weesmeesters dringend om de besteding van Niclaes in Antwerpen ongedaan te maken en hem terug naar huis in Leiden te zenden, zodat hij hier zijn leertijd bij zijn laatste meester kon voldoen. Indien de Antwerpse rente van de moeder omwille van hem zou verminderd worden, zouden ze protesteren en het gerecht inschakelen (bijlage 2b).

In zijn brief van 14 februari 1617 meldde Van Orsel de Weesmeesters dat hij bijgaande kopie zond van het wederkerig testament van zijn vrouw Sibilla Crellijn en wijlen haar man Emanuel Adriaenssen, en van de codicille die daaraan achteraf werd toegevoegd.

Daaruit bleek dat Sibilla als erfgename voor de helft van de goederen werd aangesteld en ook levenslang het vruchtgebruik van de andere helft, die haar kinderen toekwam, mocht genieten. Verder dat haar alleen de voogdij over haar kinderen en hun goederen levenslang toekwam zonder enige zeggingschap vanwege de Weesmeesters. Deze laatsten hadden echter beslag laten leggen op de jaarlijkse rente van 133½ gld. op het huis *Het Lammeken* op de Meir, naast het Kaatsspel, en dát onder het voorwendsel dat die rente ook moest dienen voor het onderhoud van Nicolaes Adriaenssen, haar minderjarige ongehoorzame zoon, die moedwillig van zijn ouders weggelopen was, alhoewel hij in Leiden naar behoren behandeld en onderhouden werd. Om niet te spreken van het feit dat hij in de schilderkunst, waartoe de ouders hem bij bekwame meesters besteed hadden, zover gevorderd was dat hij omzeggens zijn brood kon verdienen. De stiefvader zou het zeer onkristelijk vinden dat redelijke lieden, vooral in publieke dienst, door dergelijke drukkingsmiddelen de kinderen van gehoorzaamheid jegens hun ouders zouden afhouden en van hen vervreemden, wanneer die ouders toch het beste met hun kinderen voorhadden en hun welzijn nastreefden. Van Orsel rekende erop dat de Weesmeesters, na inzage van de voorgelegde stukken, alles in der minne zouden schikken en eerst en vooral het beslag op de gezegde rente zouden ongedaan maken, zodat de moeder die zonder enige belemmering jaarlijks verder zou kunnen ontvangen, zoals bepaald in de testamentaire dispositie, en verder dat ze Niclaes zouden aanzetten om terug naar Leiden te komen en daar de aangegane leertijd bij zijn meester uit te dienen. Indien de rente niet terug vrijgemaakt werd, zou de stiefvader stellig klacht indienen, maar hij hoopte dat zijn koerier een geruststellende antwoord vanwege de Antwerpse Weesmeesters zou meebrengen (bijlage 2c).

Uit deze drie keurig opgestelde brieven zou men kunnen besluiten dat Van Orsel een geletterd man was maar hij kan ze natuurlijk ook door een klerk hebben laten opstellen want de grafie van zijn signatuur is wel erg verschillend van die van de brieven. Het is misschien waar dat Niclaes een grote deugniet was die zijn ouders tot wanhoop dreef, maar men krijgt wel de indruk dat het Van Orsel vooral te doen was om de Antwerpse rente van zijn vrouw die zij trok voor de opvoeding van Niclaes, te behouden. En blijkbaar rekende hij ook op de verkoop van Niclaes' schilderijen voor zijn eigen profijt want hij kon niet kroppen dat die de opbrengst van zijn werken in eigen zak stak. In 1616 was Niclaes reeds achttien jaar en dus niet meer het kind, waarvoor hij in Leiden blijkbaar nog werd aangezien.

In deze aandoenlijke brieven, die ook eens het menselijke aspect van de zaak weergeven, worden drie schilders in Leiden genoemd, nl. Paulus van Somer, David Baillij en Steven de Gheijn. Paulus van Somer(en) (Antwerpen, ca. 1576-Londen, 1621) was een portretschilder, die in 1612-1614 in Leiden werkte([16]) en bij wie Niclaes dus hoogstens twee jaar in de leer kan geweest zijn. David Bailly (Leiden, 1584-1657) was in zijn tijd een befaamd portretschilder, die in Europa rondreisde en in 1610 vanuit Venetië naar Leiden terugkeerde([17]). Bij hem is Niclaes slechts drie maanden in de leer geweest, zodat die weinig invloed op hem

(16) U. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von H. Vollmer, 31, Leipzig, 1937, p. 264.

(17) *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Kunstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, 6, 1992, p. 320-321.

kan uitgeoefend hebben. Steven de Gheyn (Antwerpen?, ca. 1575-†vóór 1651) was schilder, illustrator en kalligraaf, en een broer van Jacques (II) de Gheyn, met wie hij ca. 1596 naar Leiden ging. Hier werd hij herbergier van *De Roode Leeuw*, waar ook Van Somer woonde ([18]). Als we de stiefvader mogen geloven, was Niclaes op zestienjarige leeftijd reeds een bijna volleerd schilder, voor wiens werken wel 2 pond geboden werd. Hij moet dus zonder twijfel begaafd geweest zijn en thuis in Antwerpen had hij trouwens reeds zijn twee oudere broers-schilders aan het werk gezien, die elk in hun specifiek genre beroemd zouden worden, Alexander in het stilleven en Vincent in gevechtstaferelen. Vermoedelijk heeft Niclaes dus reeds van jongsaf een penseel leren hanteren. Men kan zich afvragen of hij zich meer bepaald op één genre toelegde, misschien wel het portret want de stiefvader heeft het over "konterfeitsels" van Nidaes en zijn beide Leidse leermeesters waren trouwens meer bepaald portretschilders. Van schilder Steven de Gheijn had Niclaes een doos met een konterfeitsel gestolen ([19]). Vermoedelijk werd Niclaes dus ook in Antwerpen bij een portretschilder uitbesteed, maar spijtig genoeg wordt deze Antwerpse leermeester nergens bij naam genoemd.

Een niet onbelangrijk detail in de tweede brief van Van Orsel is dat men Niclaes in Leiden niet gepord had om van godsdienst te veranderen. Daaruit kan men opmaken dat zijn moeder en stiefvader dus wel gereformeerd waren en dat is niet verwonderlijk als men bedenkt dat Sibilla en haar eerste man Emmanuel ca. 1584 een protestants huwelijk aangingen maar zich na de val van Antwerpen in 1585 verplicht zagen om hun huwelijk te laten herinzegenen en hun oudste zoon te laten herdopen in de roomskatholieke Kerk ([20]). In de eerste afrekening van de voogden met de Antwerpse Weesmeesters werden onkosten aangerekend voor port van drie brieven uit Leiden en één brief van de Weesmeesters naar Leiden. Dat moeten dus de drie brieven van Van Orsel geweest zijn en het antwoord van de Weesmeesters op diens eerste brief. In de tweede afrekening werd nog eens port vermeld voor een brief uit Leiden, toegekomen op 7 januari 1620, maar die was vermoedelijk aan de voogden gericht.

Van kunstschilder Niclaes Adriaenssen Emmanuelszoon bleef tot dusver geen enkel werk bekend. Vermoedelijk was hij een portretschilder, zoals zou kunnen blijken uit de tweede brief van Van Orsel, maar hij kan achteraf misschien ook meegewerkt hebben in het atelier van zijn broer Alexander in Antwerpen ([21]).

(18) *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, 53, 2007, p. 7.

(19) Het woord "konterfeiten" betekende in de 17de eeuw meestal portretteren. Zie L. De Pauw–De Veen, *Bijdrage tot de studie van de woordenschat in verband met de schilderkunst in de 17e eeuw*, Gent, 1957, p. 19-20, 33; Idem, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Brussel, 1969, p. 322-324, 338-340.

(20) Vermoedelijk is deze oudste zoon, Emmanuel jr., ook te identificeren als het kind Emanuel ... dat op 30 juni 1585 in het geheim in de Protestantse Kerk gedoopt werd met als getuigen Aerdt Onsens en Anna Manuel. Zie Saa, **Parochieregister 10** (*O.-L.-V.: geheime dopen 1581-1585*), f° 33r°.

(21) Vgl. G. Spiessens, *Leven en werk... Alexander Adriaenssen*, p. 79.

BIJLAGEN

1. 1611, 10, 14 en 16 mei. - **Eedaflegging van de voogden van de kinderen Adriaenssen.**

Extracten uuijt het momboirsboeck der stadt van Antwerpen./ Op heden thien daegen in de maent van meye anno XVIc ende elff, compareerde voor mynen heeren weesm(eeste)ren der voors(eide) stadt, Servaes Elsevier, oude cleercooper. Ende werdt momboir metten rechte over den kinderen van wylen Emanuel Adriaensens, daer moeder aff is Sebilla Crelincx, doen(de) den behoorlycken eedt totter selver momborye. Aldus gedaen ten daege, maent ende jare voors(eid)./ Op heden veerthien daegen in de maent van meye anno XVIc elff, compareerde voor mynen heeren weesm(eeste)ren der voors(eide) stadt, Guilliamme Wiggers, arbeyder aen 't Bierhooft, moederl(ycke) oom van de weesen nabeschreven. Ende werdt momboir metten rechte over den kinderen van wylen mr. Emanuel Adriaensens, daer moeder aff is Sebilla Crelincx, doende den behoorlycken eedt totter selver momborye. Aldus gedaen ten dage, maent en(de) jare v(oor)seyt./ Op heden XVI dagen in de maent van meye anno XVIc ende elff, compareerde voor mynen heeren weesm(eeste)r(en) der voors(eide) stadt, Pauwels le Febure, schrynwercker. Ende werdt momboir metten rechte over den kind(eren) van wylen mr. Emanuel Adriaens(sen), daer moeder aff is Sebilla Crelincx, doende den be-hoorl(ycken) eedt totter selver momborye. Aldus gedaen ten dage, maent ende jare voors(eid)./ | get.:| A. De Witte

2. 1616-1617. **Drie brieven van Jeronimus van Orsel uit Leiden aan de Antwerpse Weesmeesters in verband met de weggelopen zoon Niclaes Adriaenssen.**

a. 1616, 15 maart. -**Verzoek om Niclaes terug naar Leiden te sturen en de Antwerpse renten van zijn moeder niet aan te tasten. Noch de Antwerpse voogden noch zijn broer hebben zeggingschap over hem. Dankzij de ouderlijke toewijding in Leiden is Niclaes reeds aardig gevorderd in de schilderkunst.**

Erentfeste eersame wijse seer discrete heeren./ Verstaen hebbende dat Niclaes, één van de zoonen van mijne huijsvrouwe, Sybilla Creijlin, gewonnen bij wijlen Emanuel Adriaens, haeren eersten man was, aldaer tot Antwerpen aengecomen is en dat hij sich aen Uwer E(rentfes)ten heeft geadresseert. Soo en hebbe ic niet cunnen nalaten Uwer E(rentfes)ten te verstendigen dat hij wt loutere dertelheijt, sonder onsen oorlove, es wech gelopen, waertoe hem geenen noot noch quade tractement en heeft gedrongen. Versoucke daeromme gans vruntelijcken dat hij in sijne debauchien niet en werde gestijft noch gesterct, maer door interventie van Uwer E(rentfes)ten authoriteijt, soodanige ordre gestelt dat hij dadelijc wederomme thuijs moge comen ende van ons geregeert moge werden. Sulex als nae behoren: niemande competeert naerder 't gesag ende d' opsichte over sijne kindren als d' ouders. Hij heeft alrede in 't schilderen soo toegenomen dat onpartidige daervan oordelende, sullen moeten bekennen bij ons goeden devoir gedaen te sijn, waere hij maer een weijnich naerstiger geweest. Onse meninge en is niet dat aldaer ijets getrocken ofte geprofiteert sal werden van onse renten om onsen soone te stijven in ongehoorsaemheijt en(de) op te rockenen jegens sijne ouders. De bewijsen en(de) contracten daervan synde, geven niemande recht van ons daerinne te vercorten. Indien aldaer contrarie oogemerck is genomen, sullen daerjegens voorsien mit alle middelen ende weeren sooveel mogelijc, verhopende dat Uwer E(rentfes)ten daerinne de goede behulpsame handt sullen bieden, als wesende voorstanders van de weesen, ten besten ende tot goeden regel ende niet tot ongehoorsaemheijt, ongeregeltheijt ofte andre quade comportementen. De voochden hebben haere occupatien ende en conen oversulex geen opsicht nemen op onsen soone Niclaes voorn(oem)t, gelijc des wel soude behoren. Ende den broeder heeft geen ontsag bij sijnen broeder, willen noch en verstaen ooc niet dat sijnen broeder over hem 't gouvernement sal hebben, 'twelcke sijne moeder ende mij alleen toecomt. Ic en verhope immers niet dat Uwer E(rentfes)ten gewelt en(de) onbescheijdenheijt plaets sullen geven./ Hiermede/ Erentfeste Eersame wijse seer discrete heeren, blyft den Almogenden bevolen, in Leyden den XVen Martij a° XVIe en(de) zestien./ Uwer E(rentfeste) goetwillige dienaer/ |get.:| Jeronimus van Orsel /|in dorso:| Erentfesten Eersamen wijsen seer discreten heeren/ Den Heeren Weesm(eeste)ren/ stadt/ Antwerpen/ Ontfangen der Weescamer der voors(eide) stadt Ant(wer)pen op den XXIIJen marty a° XVIc XVI/ J. de Witte.

b. 1616, 5 april. - **Hernieuwd verzoek om Niclaes terug naar Leiden te sturen en de Antwerpse rente van zijn moeder niet aan te tasten. Verhaal van het slecht gedrag van Niclaes in Leiden.**

Eerentfeste eersame wijse seer discrete heeren./ Ick hadde well verhoopt dat op mijn schrijvens van den XVen martij voorleden, Uwer E(rentfeste) ordre soude hebben gestelt dat Niclaes Adriaens(sen), jonckste soone van mijn huijsvrouwe, Sibilla Kreijlij, gewonnen bij Emanuel Adriaens(sen), haeren eersten en(de) overleden man, ons van daer wederom thuijs soude sijn gecomen, omme alhier in de const van schilderen, waerinne hij door onse goede opsicht groote proufyt heeft gedaen, voorts ten perfectie gebracht te mogen werden. Maer Uwer E(rentfeste) missive van den XXIIIen derselver maent daerop tot beantwoordinge ontfangen hebbende, v(er)staen daeruijt tot onse groot leetwesen, dat Uwer E(rentfeste) (soo ick meen) door quade onderrechtinge geabuseert synde, goet gevonden hebben den voorn(oemde) mijn huijsvrouwen ionckste soone, sijn broeder Alexander Adriaens(sen) (die hem tegens wille en(de) danck van sijn moeder, aldaer ten huwelicke heeft begeven) beneffens de drie andere voochden tot medevoocht bij te vougen en(de) oock toe te staen dat hij bij de voochden bij een meester aldaer besteet en(de) voor vier continuele jaeren v(er)bonden geworden es, sonder iet toe te geven doch alsoo dat sijn voorn(oemde) broeder jaerlicx voor sijn montcosten sestich guldens en(de) daerenboven sijne cleederen uijt de rente, die mijn huijsvrouwe aldaer es heffende, betaelt werden souden. 'Twelck alsoo ons bedunckens gantsch onredelick es, terwijlen het es geschiet buijten advijs van (de) moeder, onder wiens herte hij heeft gelegen, en(de) die sijn welvaeren aldermeest soecken(de) van natuijren wegen, tot oppervoochdesse behoort te werden gekent. Ende dat mede sulcx es, dat wij werden beschuldicht als hadden wij hem niet naer behooren gecleet en(de) getracteert. Soo en heb ick niet cunnen naerlaten, jae, ben gedwongen Uwer E(rentfeste), hoewell gantsch ongaern, particulierlicken doch sooveel mogelycken in 't cort te verhaelen hoe wij met hem hebben ommegegaen en(de) wat ons van denselven es wedervaren. Als te weten, eerst hier tot Leijden bij ons gecomen sijnde, hebben wij hem bestedet bij een expert ende vermaert meester, genaempt Paulus van Somer, bij d'welcke hij in onse cost gegaen heeft de tijt van drie jaeren, sonder van denselven synen meester seer bedanckt geweest te zijn. Want d' selve ons verscheijdelicken geclaecht gehadt heeft dat hij in plaetse van te werck te comen, veel hadde geabsenteert ende soo in de kaetsbaenen als elders loopen spelen, ende dat hij hem verscheijden verwen hadde affhandich gemaeckt. Van de voorn(oemde) Somer gescheijden sijnde, hebben hem, ter tijt toe hij bij een ander meester mochte werden bestelt, bij ons in huijs laten wercken ende v(er)scheijden stucken doen maecken, daervan eenige noch binnen onsen huijse hangen, voor een derwelcke, synde bij hem binnen acht dagen gemaeckt, mij tot meer malen twee ponden Vlaems sijn geboden. Soodat een ander schilder, sijn voors(eid) werck gesien hebbende, hem v(er)socht heeft in sijn werck te hebben, met belofte dat hij hem twaelff stuijvers daechs geven soude. Geswegen dat hij van eenige contrafeijtsels (die seer well waren gedaen) merckelycke belooninge gehadt heeft, d' welcke hij t' synen proufyte heeft behouden. Hebben hem voorts daernaer bestelt bij een ander seer goet expert meester, genaempt David Baillij, van d' welcke hij naer verloop van drie maenden ende sulcx sonder sijn tijt te voldoen, es wech gheloopen, hem begevende aldaer tot Antwerpen, hoewell hij hier bij ons niet anders en was getracteert dan als een kint van sijn ouders behoort getracteert te werden, sonder in 't minste gequelt te zijn tot veranderinge van religie. Vorder wat sijn comportement aengaet (waervan mij leet es verhael te moeten doen) hebben hem bevonden de wijn uijt onse kelder te dragen en(de) wech te schencken, dat hij ons jonck wijff ses guldens heeft affgeleent en(de) d'selve in de caetsbaenen verspeelt, sonder iet weder te geven, dat hij in de caetsbaenen eenige schulden heeft gemaeckt, dat hij Steven de Geijn, schilder alhier, een doosken met een contrafeytsel daerinne, waerdich drie gulden, heeft ontdragen, sijn contrafeijtboucken, soo die hij van Antwerpen heeft gebracht, als die hij hier heeft gemaeckt, v(er)coft en(de) v(er)tuijscht, en(de) noch mede v(er)coft ende v(er)speelt eenich rouw silver, waeraen men niet en weet hoe hij es gecomen, dat hij insgelijcks syne hembden soo tot Rotterdam als in den Haege heeft v(er)coft en(de) verspeelt gehadt. Ende ten laetsten dat hij op den dach van sijn vertreck sijne beste clederen aen een bouckbindersknecht alhier v(er)coft en(de) omme alsoo daerdoor ons te schandaliseren en(de) blameren d' archste aengetrocken heeft. Alle 'twelcke wij met ge-looffwaerdige getuijgen (des noot) cunnen bewijsen, gelyck oock mede meer andere quade saecken bij hem in huijs bedreven, die soo groff sijn, dat ick d' selve alhier swijge. Om welcke v(oor)s(eide) mesusen, hoewell wij hem (gelijck ouders behooren) soo met goede en(de) sachte als met harde woorden hebben gestraft gehadt, sonder hem nochtans ('twelck hij well hadde gemeriteert) geslagen te hebben, heeft 'tselve echter in den wint geslaegen en(de) van quaet tot erger voorts gevaren ter tijt toe hij nu van ons es wech gelopen. Ende alsoo nu 'tgeene hiervooren es v(er)haelt, alsoo in der waerheyt es. Ende dat wij denselven, mijn huijsvrouwen jonckste soone, een jaer aldaer binnen Antwerpen en(de) noch vier jaeren alhier tot Leijden hebben onderhouden en(de) van alle nootdruft v(er)sorcht, mitsgaders hem soo verre gebracht dat hij willende wercken, sijn cost doubbelt over can v(er)dienen. Soo moet nootsaeckelijcken verstaen werden, dat wij het testament van mijn voorn(oemde) voorsaet dienaengaende hebben voldaen en(de) dat ons groot onrecht soude geschieden, soo de rente, die mijn huijsvrouwe aldaer

jaerlicx es treckende, onder pretext dat wij sijn montcosten en(de) clederen souden moeten v(er)sorgen, onttrocken werde. Ende gemerckt mede hij mij en(de) sijn moeder niet en heeft willen gehoorsamen en(de) hij sonder twijffel veel min sijn broeder (die sijn moeder mede niet veel en heeft geacht) sall gehoorsaem wesen, soo staet grootelijcks te beduchten dat hij in sijn quaet comportement aldaer voortvaeren en(de) ten laetsten toe tot een quaet eijnde comen sall, waervan eck en(de) mijn huysvrouwe, als 't onse naer vermogen gedaen hebbende, voor Godt onschuldich willen sijn, als die van herten gaern sagen dat hij tot een vroom eerlick man opwassen mochte. Waeromme wij alsnoch ernstlicken versoucken en(de) bidden dat Uwer E(rentfeste) gelieve ordre te stellen dat de bestedinge aldaer affgedaen en(de) hij ons, om sijn meester alhier te voldoen, 't huijs gesonden werde, protesterende bij faulte vandien well hoochlijcken dat wij niet toelaten sullen ons van sijnentwegen aen (de) rente eenige affbreck gedaen te werden. Ende indien sulcx mochte werden gepoocht ende onderwonden, dat wij ons clachtich sullen addresseren aen soodanige heeren die wij meenen dat ons in onse gerechticheijt voorstaen en(de) handthaven sullen./ Hiermede/ Eerentfeste, Eersame, wijse, seer discrete Heeren in de beschuttinge des Alderhoochsten bevolen. Uuijt Leijden, desen Ven Aprilis a° XVIc sestien/ Uwer E(rentfeste) dienstwilligen/ [get.:] Jeronimus van Orsel/ Op 't v(er)souck ende begeeren van mij, de moeder/ [get.:] Sibilla Krellijnn.

c. 1617, 14 februari. -**Van Orsel bezorgt kopie van het testament met codicille van het echtpaar Adriaenssen-Crelin, waaruit blijkt dat zij erfgename is van de helft van de goederen en het levenslang vruchtgebruik van de andere helft. Hij verzoekt nogmaals om Niclaes terug naar Leiden te zenden en dreigt met een proces, indien de Antwerpse rente van zijn vrouw zou aangetast worden.**

Eerentfeste, wijse, voorsienige, seer discrete Heeren/ Ick sende Uwer E(rentfeste) alhier copie authentijcq, soo van het testament by Joffrouwe Sibilla Crellijn, mijn huijsvrouwe, ende Emanuel Adriaens(sen), haere overleden eerste man, gesamentlicken, alsmede van 't codicill bij d' voorn(oemde) mijn voorsaet daernaer alleen gemaeckt. Waeruijt Uwer E(rentfeste) cunnen vernemen hoe myn voors(eide) huijsvrouwe in de helft van de goederen haers voors(eide) affgestorven mans es geïnstitueert ende haer de vruchten van de wederhelfte vandien sijn(de) ten behouve van hare kinderen, conform d' voors(eide) respective maeckingen vastgeset haer leven langh geduijren(de), competeren(de) sijn. Dat mede bij 't voors(eid) testament mijn huijsvrouwe de voochdije oft momboirschap over hure kinderen ende derselver goederen alleen v(er)trout ende de Weesm(eeste)ren alle voorsorge ende gesagh geïnterdiceert ende verboden wert. 't Es nu sulcx dat myn huysvrouw door last van Uwer E(rentfeste) aldaer wert onthouden 't verloop van een rente van hondert drieëndertich gulden tien stuijvers 's jaers, gevesticht op 't huijs genoempt Lammeken op de Meer, naest het Kaetspel aldaer, onder dexsel dat d' selve geëmploijeert souden moeten werden tot alimentatie ende onderhout van Nicolaes Adriaens(sen), mijns huijsvrouwen minderjarigen ende ongehoorsamen soon, die moetwillichl(yck) van ons es wech gelopen ende hem aldaer binnen Uwer E(rentfeste) stede heeft begeven, niettegenstaende hij alhier naer behooren getracteert ende van alle nootdruft van ons versorcht ende onderhouden es. Geswegen dat hij in de cunst van 't schilderen (waerop wij hem alhier bij experte meesters bestedet hadden gehadt) sooveel geproficieert gehadt heeft, dat hij syn cost bijnae waerdich was. Ende alsoo het onchristel(yck) ende van redelijcke luijden, insonderheijt die in publijcke ampten sijn, seer verre es door soodanige middelen de kinderen van de gehoorsaemheijt jegens hare ouders aff te houden ende daerdoor oorsaeck te geven dat de harten van d' selve hare ouders, die het ten besten met haer meenen ende haer welvaert soucken, van haer werden vervreempt. Soo vertrouwde ick op Uwer E(rentfeste) in ons regardt, nu d' voors(eide) dispositie sien(de), alles goets op alle vrintschap ende ten hoochsten des doenlick sijnde, v(er)souclen(de) ende biddende omme d' voors(eide) rente ten aldereersten vrij te willen ontslaen ten eynde mijn huijsvrouwe d' selve jaerlicx sonder eenich obstacle oft hindernisse volgens d' voorgemelde dispositien, sall mogen heffen ende ontfangen. Ende dat Uwer E(rentfeste) daer beneffens believe d' voorn(oemde) myn huijsvrouwe quaetwilligen soon bij Uwer E(rentfeste) t' ontbieden ende denselven ernstel(yck) te v(er)manen dat hij hem onder de gehoorsaemheijt van syn moeder wederom begeve ende ten aldereersten herwaerts overcome omme sijn meester (daeraen hij alnoch es verbonden) voorts te voldoen. Verclaeren(de) vastelicken ende onder behoorlicke protestatie dat indien Uwer E(rentfeste) (des ick niet en verhope) d' voors(eide) ontslaginge ten aldereersten niet en sullen doen, ick niet naerlaten sall daer ende alsoo ick te rade sall vinden, mij des over Uwer Ee(rentfeste) te beclagen./ Hiermede/ Erentfeste, wijse, voorsienige, seer discrete Heeren, verwachtende door brenger deses Uwer E(rentfeste) aengename antwoort, will ick d' selve in de bescherminge des alderhoochsten bevelen. Uuijt Leijden, desen XIIIlen februarij a° XVIe seventien./ Uwer E(rentfeste) dienstwillige vrunt Jeronimus van Orsel/ [in dorso:] Eerentfeste, wijse, seer voirsienige discrete heeren, Mijn Heeren de Weesheeren der stadt/ Antwerpen;

SAA, **Weesmeesterskamer** 1941 (*omslag met zes losse stukken betreffende de wezen van Emanuel Adriaenssen*).

Résumé

Au décès de son père en 1604, Niclaes Adriaenssen venait d'avoir six ans et lorsque sa mère se remaria, elle l'emmena à Leiden. C'est là qu'il fit son apprentissage comme peintre et fut l'élève des portraitistes Paulus van Somer et David Bailly, de telle sorte que l'on peut croire qu'il se consacra à la peinture de portraits. En 1616, il revint de sa propre initiative à Anvers où il fut hébergé chez son frère Alexander, un peintre de natures mortes bien établi et il entra en apprentissage chez un maître peintre inconnu. En vain, son beau-père écrivit trois lettres de Leiden aux curateurs des orphelins d'Anvers pour le renvoyer. En 1621 Niclaes avait terminé ses études et devint libre de tutelle. Il put ainsi s'installer indépendamment. Il est probable qu'il continua à habiter et à vivre à Anvers.

Summary

Upon the death of his father in 1604, Niclaes Adriaenssen was just six years old. When his mother remarried, she took him to Leiden. There he trained as a painter and became the pupil of the portrait painters Paulus van Somer and David Bailey, so that one can accept that he specialized in painting portraits. In 1616, he returned on his own initiative to Antwerp where he stayed with his brother Alexander, a well established painter of still lives, and was apprenticed to an unknown master painter. His stepfather wrote in vain three letters from Leiden to the guardians of orphans in Antwerp to ask his return to his mother in Leiden. In 1621 Niclaes completed his studies and became free of guardianship so that he could settle down independently. It is likely that he continued to live and work in Antwerp.

« UN AUTRE RUBENS »: L'INFLUENCE DU RUBÉNISME DANS LA PEINTURE COURTISANE ESPAGNOLE À TRAVERS L'EXEMPLE DE L'ŒUVRE DE FRANCISCO RIZI (1614-1685)

Eduardo Lamas Delgado*

Le peintre espagnol Francisco Rizi (1614-1685) est considéré comme un des premiers introducteurs du style plein-baroque en Espagne (1). Élève du maniériste réformé Vicente Carducho (ca. 1576/1578-1634), Rizi prit assez tôt un autre chemin s'orientant vers un art plus dynamique et plus théâtral. Dans ce sens, il a joué un rôle majeur comme fondateur de l'école baroque de peinture à Madrid, caractérisée par une forte influence de la peinture baroque flamande. En effet, il est le maître de trois grandes figures de la génération suivante: Claudio Coello (1642-1693), José Antolínez (1635-1675) et Juan Antonio de Frias y Escalante (1633-1669) (2).

Rizi a également occupé une position de choix au sein de la Cour à Madrid. Philippe IV (1621-1665) le nomme peintre du Roi en 1655, et vers 1679-1680, Charles II (1665-1700) fait de lui son deuxième peintre de la Chambre (3). De plus, il est peintre officiel de la Cathédrale de Tolède à partir de 1653, et il reste très proche de ses cardinaux-archevêques. Il orientera sa carrière en se consacrant principalement à la peinture religieuse et à la peinture décorative, ce qui lui valut les accusations de superflu et d'ampoulé de la part de la critique néo-classique, et ceci jusqu'à la révision critique opérée au XX^e^ siècle. De nos jours, depuis cette révision de son œuvre menée par l'historien Diego Angulo (1901-1986) en quatre articles, on lui reconnaît sa qualité artistique et son caractère quelque peu pionnier (4).

Dans son ouvrage publié en 1693, le peintre et théoricien José García Hidalgo (1656-1718) évoquait Rizi avec les termes suivants: « À cette époque l'esprit était encouragé [...]

* Attaché scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles (KIK-IRPA)

(1) Nous préparons un catalogue raisonné de l'œuvre de Rizi. À propos de cet artiste, voir: A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, cat. d'exp., Madrid, Museo del Prado, 1986, p. 58-90.

(2) E. J. Sullivan, *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986.

(3) E. Lamas Delgado, « Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi », dans *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº 325, 2009, p. 73-78.

(4) D. Angulo Íñiguez, « Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670 », dans *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 89-115; Idem, « Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar », dans *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 95-122; Idem, « Francisco Rizi. Caudros de tema profano », dans *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 357-382; Idem, « Francisco Rizi. Pinturas murales », dans *Archivo Español de Arte*, 1974, p. 361-382.

en voyant un Don Francisco Rici ([5]), avec la plus grande adresse, délicatesse et fécondité dans le dessin qu'on puisse imaginer, et ainsi je le considérais un autre Rubens» ([6]). Cette phrase exprime bien un aspect majeur de l'art de Francisco Rizi, et, même si la comparaison avec Rubens relève souvent d'un lieu commun dans la littérature artistique de l'époque, elle a conservé depuis sa pertinence. Certes, Francisco Rizi se trouvait parmi ceux qui adoptèrent le plus vite et le plus profondément en Espagne l'influence du style dynamique, sensuel et monumental que représente l'œuvre de Rubens (1577-1640) et de ses suiveurs.

L'importance de l'influence des peintres flamands du *Siècle de Rubens* sur la peinture baroque espagnole est un aspect très souligné par la littérature ([7]). L'assimilation du style dynamique des compositions de Rubens, avec son goût pour le mouvement en spirale et la composition en diagonale, transforma profondément le panorama de la peinture à Madrid, caractérisée jusqu'alors par une fusion de différentes traditions italiennes: celle du maniérisme réformé, celle du classicisme bolonais, celle du naturalisme caravagesque et celle des maîtres vénitiens ([8]). La touche libre du rubénisme, unie au courant néo-vénitien, joua un rôle déterminant dans la configuration du style plein-baroque en Espagne ([9]).

Cette influence de la peinture flamande s'est étendue par divers moyens. En premier lieu, il faut tenir compte de l'importante présence de tableaux flamands en Espagne, et notamment à Madrid, où la Couronne et la haute noblesse réunissaient d'importantes collections de peintures de Rubens et de ses épigones ([10]). Pendant les années de formation de Rizi, l'art de Rubens était déjà bien connu à Madrid, spécialement à partir de son second séjour, entre 1628 et 1629 ([11]). Son style dynamique se popularisa bien davantage entre 1636 et 1639, après l'arrivée de l'important lot de peintures destinées à décorer la Torre de la Parada, dont l'incidence sur les jeunes peintres espagnols avait été soulignée par Angulo ([12]). De plus, à partir de 1640, le roi Philippe IV acquit un nombre notable de peintures provenant de la collection de Rubens ([13]).

(5) L'orthographe de son nom de famille varie dans la documentation, apparaissant écrit dans les formes suivantes: Rizi, Rizzi, Ricci ou Rici.

(6) J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, dans F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, p. 605.

(7) Parmi les travaux qui traitent ce sujet: D. M. Román, «Rubens and the Emergence of High Baroque Style at the Court of Madrid», dans *Athanor*, XVIII, 2000, p. 45-56. Voir aussi: A. E. Pérez Sánchez, «Rubens y la pintura barroca española», dans *Goya*, nº 140-141, 1977, p. 86-109; M. Díaz Padrón, «L'art des Pays-Bas méridionaux et de l'Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Influences et relations», dans *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, cat. d'exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, p. 297-332.

(8) A. E. Pérez Sánchez, «Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or », dans *Revue de l'art*, nº 70, 1985, p. 54-59.

(9) Cet aspect de la peinture baroque espagnole n'est pas encore assez connu, si ce n'est par les historiens de l'art espagnol. Ainsi, il n'a pas été abordé dans: M. C. Heck, éd., *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Turnhout, 2005.

(10) D. M. Román, *op. cit.*, p. 45-56.

(11) J. Pérez Precido, «The Adoration of the Magi. Historical and Documentary Summary», dans A.Vergara (éd.), *Rubens, The Adoration of The Magi*, cat. d'exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 226.

(12) D. Angulo Íñiguez, *op. cit.*, 1958, p. 94.

(13) Voir à ce sujet: A. Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge-New York, 1999.

L'importance de ces collections dans la formation de beaucoup de peintres est déjà signalée dès 1724 par Palomino, le Vasari espagnol (14). Les peintures de Rubens, de Van Dyck, de Seghers ou d'Erasmus Quellinus, entre autres, ouvrirent le chemin à une plus grande complexité dans les compositions, qui deviennent plus dynamiques, plus sensuelles et plus exubérantes dans le coloris. Par ailleurs, les peintres de Madrid adoptèrent aussi la rhétorique théâtrale de Rubens, et son goût pour les figures prises dans l'action, tronquées ou en repoussoir. Il en résulta un nouveau style qui va se caractériser par une fusion d'éléments vénitiens et flamands, ce qui détermine d'ailleurs en bonne partie l'œuvre de Rubens elle-même (15). Les voyages à l'étranger des peintres espagnols des deux premiers tiers du XVII^e^ siècle étant extrêmement rares, ils reçurent les enseignements de Rubens à travers les tableaux conservés dans les collections de Madrid.

À l'étude directe des œuvres, il faut ajouter le rôle joué par les gravures d'après les maîtres flamands, lequel fut encore plus déterminant (16). Par leur nature, les gravures étaient plus faciles à transporter et à collectionner, de telle sorte que leur influence est perceptible dans toute la péninsule, et à travers les ports de Séville et de Cadix, aussi en Amérique (17). Elles suggéraient aux peintres de nombreux éléments «à la mode» pour créer leurs compositions, quand elles n'étaient pas reprises de façon littérale par les moins doués (18); même des grands maîtres comme Murillo se servirent souvent de ces ressources pour élaborer leurs compositions (19). Finalement, outre des gravures, les compositions de Rubens et d'autres artistes flamands ont été diffusées par les petites peintures sur cuivre qui sont arrivées en masse en Espagne tout au long du XVII^e^ siècle, permettant la diffusion d'un coloris plus précieux et moins réaliste et d'une touche plus vibrante, tant à Madrid qu'en province et dans les colonies (20).

Dans le cas de Rizi, le contact avec le rubénisme s'est fait à travers la Cour. Il avait été formé dans la tradition classique du maniérisme réformé de son maître Vicente Carducho, lequel avait déjà fait sentir timidement une certaine influence du Titien et de Rubens dans son style (21). Mais en tant que peintre du Roi, Carducho avait facilité à Rizi l'accès aux collections royales, ainsi qu'aux premières commandes de la Couronne.

(14) Par exemple, Palomino nous dit que Claudio Coello (1642-1693), le principal disciple de Rizi, avait pu «copier au Palais beaucoup d'originaux du Titien, Rubens, Van Dyck, et d'autres»: A. Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 1060.

(15) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1985, p. 60-61.

(16) F. Fernández Pardo, «El grabado como divulgación de un estilo», dans *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. d'exp., Gijón, Palacio Revillagigedo Caja de Asturias, 1997, p. 38-53.

(17) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1977, p. 88.

(18) L'usage de gravures par les peintres andalous a été étudié par Navarrete Prieto dans sa thèse doctorale, dans laquelle il consacre un important chapitre aux gravures d'après Rubens, Van Dyck et leurs suiveurs: B. Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

(19) Voir à ce sujet N. Ayala Mallory, «Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo», dans *Goya*, n° 169-170-171, 1982, p. 92-104.

(20) Voir à ce sujet les articles suivants: M. Martín Morales, «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca», dans *Archivo Hispalense*, n° 210, 1986, p. 137-160; et J. M. Pemán, «Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII», dans *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, vol. IV, 1929-1932, p. 145-150. Voir aussi: *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. d'exp., Gijón, Palacio Revillagigedo Caja de Asturias, 1997.

(21) D. Angulo Íñiguez, *op. cit.*, 1958, p. 93.

Le premier tableau de Rizi qui laisse sentir l'influence de Rubens date de 1645 ([22]). Il s'agit de l'*Adoration des Mages* de la Cathédrale de Tolède, qui présente des différences frappantes avec sa *Famille de la Vierge* de 1640, son premier tableau connu ([23]). Celui-ci manifeste encore les caractéristiques du style de Carducho: une touche de pinceau sage et un respect du dessin, ainsi qu'une composition frontale et symétrique. Par contre, le tableau de Tolède présente une touche de pinceau rapide et énergique, des empâtements et un emploi des glacis qui sont très différents de ce qu'il avait appris chez son maître, et qui sont plutôt à rapprocher du style de Rubens ([24]).

Angulo avait déjà affirmé que l'énergie de la touche et la richesse du coloris de son *Adoration des Mages* de Tolède situaient Rizi à l'avant-garde de la peinture du moment à Madrid, tout près de Velázquez (1599-1660) et d'Alonso Cano (1601-1667) ([25]). En effet, malgré la présence des œuvres flamandes à Madrid et l'admiration qu'elles suscitaient, il faut signaler que leurs innovations dans le style ont mis du temps à être assimilées ([26]). Selon Sullivan l'explication pouvait résider dans le prestige dont jouissait alors à Madrid un style plus classique, celui des compositions sages de Velázquez et surtout de Ribera, et dont faisait aussi preuve l'œuvre d'Alonso Cano ([27]). Ce sont ces circonstances qui expliquent le rôle joué par Rizi dans l'introduction du nouveau style.

Par ailleurs, il est plausible qu'une influence indirecte de la technique de Rubens se soit produite malgré tout à travers Velázquez et Cano. En tout cas, il a été montré comment l'influence de Rubens sur Velázquez rendit la peinture de ce dernier plus claire et lumineuse, et sa touche plus libre ([28]). Cette influence a été mise en rapport avec les copies que Rubens avait faites de plusieurs tableaux du Titien dans les collections royales espagnoles lors de son deuxième séjour à Madrid. Elles auraient dirigé le jeune Velázquez vers une nouvelle approche de l'œuvre du Vénitien. Ainsi, Rubens d'abord, et Velázquez par la suite, auraient largement participé à une sorte de redécouverte de l'œuvre du Titien qui s'est produite à Madrid dans ces années-là ([29]).

L'*Adoration des Mages* de Tolède présente la même légèreté de touche et les mêmes effets de lumière assimilés aussi par Cano et Velázquez. Mais à la différence d'eux, qui manifestent un tempérament plus classique, Rizi va s'intéresser aussi aux nouveautés formelles apportées par Rubens. Les tableaux de Rubens et ses suiveurs, avec ceux du Titien, du Véronèse et du Tintoret, étaient les peintures les plus appréciées de la collection royale, et elles façonnèrent la culture visuelle des artistes et des amateurs espagnols, au moins jusqu'à

(22) Francisco Rizi, *Adoration des Mages*, huile sur toile, 168 x 147 cm, signé, 1645, Tolède, Cathédrale.

(23) Francisco Rizi, *La famille de la Vierge*, huile sur toile, 163 x 135 cm, signé, 1640, Madrid, collection privée.

(24) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 243, nº 67.

(25) D. Angulo Íñiguez, *op. cit*, 1958, p. 94-95.

(26) Sur l'admiration de l'œuvre de Rubens dans la littérature espagnole contemporaine, cf.: S. Vosters, *Rubens y España. Estudio artistico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990.

(27) E. J. Sullivan, «Painting in Spain 1650-1700», dans *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, cat. d'exp., Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1982, p. 18-19.

(28) A. Vergara, «Velázquez and the North», dans *Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge-New York, 2002, p. 63-65.

(29) J. Álvarez Lopera, «La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideración e influencia», dans *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, 2005, p. 258.

l'arrivée de Luca Giordano en 1692. Mais il faut tout de même préciser que la transformation de la peinture à Madrid vers l'adoption des compositions complexes et dynamiques ne fut générale qu'à partir des années 1650, ce qui explique la modernité des œuvres de Rizi des années 1640.

En 1646, Rizi signait son *Saint André* du Musée du Prado ([30]). Ce tableau évoque l'influence d'une autre peinture de Rubens présente à Madrid et qu'il aurait pu étudier aisément. Il s'agit du *Martyre de saint André*, qui se trouvait alors au maître-autel de la chapelle de l'Hôpital royal de San Andrés de los Flamencos ([31]), une institution de charité dédiée aux sujets provenant des anciens Pays-Bas méridionaux. Le tableau était un don du Flamand Jan van Vucht, fait à sa mort en 1639, et il se trouvait déjà dans la chapelle en 1640 ([32]).

De nombreux éléments ont été clairement empruntés au tableau de Rubens pour l'épisode du martyre narré à l'arrière-plan. Mais Rizi s'est réapproprié la composition, en élaborant une interprétation personnelle. Comme dans la toile de Rubens, la foule rassemblée autour d'André se réduit à la femme portant son enfant et à quelques autres figures à peine suggérées, sans doute pour ne pas détourner l'attention de l'action principale; les figures des bourreaux et du centurion à cheval ont été clairement reprises de Rubens, même si elles ont été transformées. Par ailleurs, la technique relève aussi de sa manière, surtout dans la scène du martyre, rendue avec une touche vibrante, ainsi que par l'intensité et la sensualité des couleurs qui dominent l'ensemble du tableau ([33]).

Mais Rizi ne s'est pas seulement laissé guider par les tableaux de Rubens qu'il avait pu voir. Comme ses contemporains, il a fait un large usage d'estampes d'après Rubens; mais à la différence de la plupart des peintres espagnols contemporains, il les a adaptées à sa propre inventivité, fusionnant souvent des éléments provenant de différentes compositions rubéniennes.

Son tableau d'autel de 1651 *Le Christ bafoué*, défini comme rubénien par la critique, est exemplaire à cet égard (fig. 1) ([34]). Ce tableau de très grand format fut commandé par Philippe IV pour le maître-autel du couvent des Capucins de la Paciencia, à Madrid. Pour la composition, Rizi s'est en partie inspiré d'une gravure de Hans Witdoeck de 1638 d'après une esquisse peinte par Rubens vers 1630 à partir de *L'Érection de la Croix* à la Cathédrale d'Anvers (fig. 2) ([35]). Un exemplaire de cette gravure collée sur une toile, provenant d'un ancien couvent madrilène et conservée au Prado ([36]), et la copie à l'huile attribuée à Mateo Cerezo (1637-1666), qui est conservée à la Real Academia de Bellas Artes de San

(30) Francisco Rizi, *Saint André*, huile sur toile, 247 x 110 cm, signé, 1646, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n° P7051).

(31) Peter Paul Rubens, *Martyre de saint André*, huile sur toile, 306 x 216 cm, Madrid, Real Fundación Carlos de Amberes.

(32) H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Part VIII: Saints*, Brussels-London, 1972-73, p. 89.

(33) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 244, n° 68.

(34) Le tableau a été commenté dans: A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 246, n° 71.

(35) *Rubens et l'art de la gravure*, cat. d'exp., Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, 2004, p. 85 et p. 89.

(36) Hans Witdoeck d'après Peter Paul Rubens, *Érection de la croix*, gravure collée sur toile, 78 x 163 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (G955).

Fig. 1. Francisco Rizi, *Le Christ bafoué* (détail), 1651, huile sur toile, 527 x 352 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado

Fig. 2. Hans Witdoeck d'après Peter Paul Rubens, *L'Érection de la Croix*, 1638, gravure.
© British Museum

Fernando (37), nous montrent que la gravure était connue à Madrid. Pour sa part, Rizi y a puisé de nombreux détails, spécialement les figures de bourreaux à l'arrière-plan. Parmi eux, se détache celui qui tend une corde pour hisser la croix. Les postures et les attitudes, tendues et très dynamiques, sont très proches de celles de la gravure. Au premier plan, à droite, la figure de la Madeleine rappelle celles du groupe de femmes situé au même endroit dans la gravure.

En outre, Angulo a signalé des emprunts évidents à l'*Arrestation du Christ* de Van Dyck, au Musée du Prado. Les bourreaux situés à la gauche du Christ dans le tableau de Rizi, le dépouillant de ses habits, renvoient aux soldats et à la foule qui s'apprêtent à l'assaillir dans la peinture de Van Dyck. On y retrouve des expressions très proches ainsi que le principe consistant à aligner tous les visages dans une diagonale qui conduit vers celui du Christ, tout en rendant une impression de profondeur. Rizi connaissait sans doute le tableau de Van Dyck, qui avait rejoint la collection royale en 1640. Ayant appartenu à la collection de Rubens, Philippe IV l'avait acquis à la mort du peintre cette année-là (38).

Dans ce tableau, Rizi intègre pleinement le type de composition dynamique de la peinture d'histoire de Rubens, où l'élément dramatique prend une place essentielle. Certes, son rythme n'a rien à voir avec l'équilibre dégagé par les compositions des tableaux d'autel précédents à Madrid. L'innovation de ce tableau d'autel par rapport à la tradition antérieure est évidente. Sa grande taille, l'impression de mouvement et ses nombreux renvois

(37) Mateo Cerezo (?), *Érection de la Croix*, huile sur toile, 167 x 311 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Voir: J. R. Buendía; I. Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986, p. 145, n° 49.

(38) J. Brown, *La edad de oro de la pintura española*, trad. J. Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, 1990, p. 200-201.

aux œuvres de Rubens et de Van Dyck, si admirés par les connaisseurs et les amateurs de Madrid, firent de cette peinture une oeuvre de référence pour l'évolution postérieure de ce genre de tableaux.

Un autre tableau d'autel de Rizi, signé en 1655, nous présente le même genre d'emprunts: le *Martyre de saint Pierre* (fig. 3). Il nous montre une nouvelle fois le talent de Rizi pour aboutir à un résultat personnel à partir d'éléments d'autrui. Très étudiée, la composition reprend d'abord des éléments du *Martyre de saint André* de Rubens à San Andrés de los Flamencos et d'autres gravures d'après d'autres scènes de martyre de sa main. Mais le tableau de Rizi s'approche également du *Martyre de saint Laurent* du Titien à l'Escurial. Ce tableau, que Rizi avait pu voir là-bas, avait également influencé Rubens lui-même, qui connaissait aussi son tableau du même sujet chez les Jésuites de Venise. La suggestion de la statue d'un dieu romain et les architectures de l'arrière-plan proviennent en effet de ces deux artistes.

Pour cette composition, Rizi se serait aussi servi à nouveau de la gravure de Witdoeck d'après l'*Érection de la croix* d'Anvers, notamment en ce qui concerne l'idée du bourreau qui tire la corde pour dresser la croix, et la figure de la mère à l'enfant en repoussoir au premier plan du tableau. Par contre, la présentation tronquée du centurion à cheval, pour cadrer la scène à droite, réunirait plusieurs sources. Il proviendrait, d'une part, du *Martyre de saint André* de Rubens. Mais d'autre part, sa tête avec casque et le drapeau derrière lui évoquent ceux de la gravure de Schelte à Bolswert d'après le *Martyre de saint Laurent* de Rubens. Tous les éléments rubéniens ont été ainsi fusionnés pour créer une œuvre nouvelle. Les diagonales dominantes, les figures tronquées et les poses des personnages induisent une puissante évocation de mouvement dans la toile. C'est à ce titre que Pérez Sánchez a pu parler d'un vrai hommage à Rubens ([39]), et pour Sullivan, ce tableau, et les sept autres peintures qui constituent son retable, proclament le triomphe de son style à Madrid ([40]). Avec ses tableaux d'autel, Rizi se plaçait à l'avant-garde de l'art baroque dans la ville, puisque ce genre de composition d'apparat ne va se populariser qu'à partir des années 1660.

Peint avant 1656, son *Saint Jacques à la bataille de Clavijo* est un autre bel exemple de l'adaptation faite par Rizi des modèles rubéniens (fig. 4). Ce tableau était une commande du roi pour l'église de Santiago à Madrid, une des paroisses fréquentées par la Cour. Saint-Jacques était le patron du royaume, et il lui était consacré Ordre de Santiago, dont le roi était de plus le grand maître. Peut-être pour cette raison, Rizi prit comme point de départ les portraits officiels réalisés par Rubens pour Philippe IV (fig. 5) ([41]), et pour son frère, le cardinal infante Ferdinand d'Autriche, vainqueur de la bataille de Nördlingen en 1634 ([42]). Néanmoins, l'envol baroque dans la composition suggère que Rizi a également étudié en détail un autre tableau de Rubens au sein de la collection royale: le *Saint Georges* acquis par Philippe IV parmi la collection du peintre en 1640.

(39) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 67.

(40) E. J. Sullivan, *op. cit.*, 1986, p. 25.

(41) Copie d'après Peter Paul Rubens, *Portrait équestre de Philippe IV d'Espagne*, huile sur toile, ca. 1645, Florence, Galleria degli Uffizi. L'original de ce tableau brûla lors de l'incendie de l'Alcazar de Madrid en 1734.

(42) Peter Paul Rubens, *Le Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche à la bataille de Nördlingen*, huile sur toile, 335 x 258 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. N° P1687).

Fig. 3. Francisco Rizi, *Martyre de saint Pierre*, 1655, huile sur toile, Fuente del Saz, église de San Pedro. © D. Michez

Fig. 1. Francisco Rizi, *Saint Jacques Matamores à la bataille de Clavijo*, c. 1648-1652, huile sur toile, Madrid, église de Santiago. © D. Michez

Fig. 5. P. P. Rubens, *Portrait de Philippe IV*, copie, huile sur toile, Florence, Museo degli Uffizi.
© Polo Museale della città di Firenze

Fig. 6. Francisco Rizi, *Martyre et glorification de sainte Léocadie*, c. 1661, huile sur toile, Madrid, église de San Jerónimo el Real. © D. Michez

Inspiré des portraits du roi et du cardinal-infant, le tableau d'autel de Rizi présentait saint Jacques en armure, comme général à la tête de l'armée dans la bataille. Sur l'apôtre, des anges portent son casque et la croix de son Ordre de chevalerie, tandis qu'au-dessus des princes survolent des victoires et des génies, le foudre à la main. Le résultat était une sorte de parallèle entre saint Jacques Matamores, vainqueur sur les ennemis d'Espagne pendant la *reconquête*, et le roi, qui était alors en guerre contre les Français.

Dans ce tableau, Rizi démontre avoir assimilé les langages de la peinture courtisane de Rubens pour les adapter à ses propres créations. Par ailleurs, la touche esquissée et la transparence des couleurs rappellent aussi la manière de l'Anversois, et montrent une nouvelle fois que Rizi a soigneusement étudié la technique de ses tableaux.

Les grands tableaux d'histoire de Rubens, inspirés par la monumentalité de la peinture de Véronèse, avec ses architectures palatines et ses compositions en diagonale, ont exercé aussi une forte influence sur Rizi. Mais il importe de souligner l'influence que le maniérisme monumental et gracieux du Véronèse exerça directement sur Rizi à travers ses peintures présentes dans la collection royale ([43]). Un des meilleurs exemples conservés est l'ancien

(43) À ce propos, voir: A. E. Pérez Sánchez, «Veronese e la Spagna nel Seicento», dans M. Gemin, éd., *Nuovi studi sul Paolo Veronese*, Venise, 1990, p. 94-107.

Fig. 7. P. P. Rubens, *Saint Roch protecteur des lépreux*, 1623, huile sur toile, 112 x 258 cm, Alost, église de Sint Martinus. © KIK-IRPA, Bruxelles

tableau d'autel des Capucins de Tolède, qui représente le *Martyre et glorification de sainte Léocadie* (fig. 6), une vierge martyre du IVe siècle (44). L'histoire de la sainte est narrée en deux épisodes principaux séparés par une structure architectonique en forme d'arc. D'un côté, la mort, dans la cellule occupant la moitié inférieure de la surface du tableau, et de l'autre, la présentation de la sainte au préfet romain Publius Dacien, qui occupe la moitié supérieure. Cette structure présente encore une fois des analogies avec des compositions de Rubens, notamment avec une gravure de Paul Pontius d'après le *Saint Roch protecteur des lépreux* de Rubens à l'église de Saint-Martin à Alost (fig. 7) (45). En effet, la scène est séparée en deux registres par un arc, avec des marches à droite, qui est très proche de celui employé par Rizi. D'autre part, Angulo avait émis l'hypothèse que l'idée de l'arc puisse provenir de la scène de la *Visitation* du triptyque de *La Descente de croix* d'Anvers, que Rizi aurait connu à travers une adaptation gravée par Pieter II de Jode (46).

Mais en plus de l'arc, d'autres éléments du tableau, ainsi que la technique, ont clairement une origine rubénienne. Ainsi, le type humain du personnage de Léocadie, ou encore le soldat romain qui l'escorte au centre du tableau. L'effet de mouvement donné par ces personnages qui avancent vers le trône du préfet puise sans aucun doute son inspiration dans les figures que Rizi avait pu observer dans la série de la Torre de la Parada, et dans les esquisses de Rubens pour la série des tapisseries de las Descalzas Reales.

Le *Martyre de saint Gènes d'Arles* est une autre oeuvre religieuse de grand apparat pour laquelle Rizi se sert d'une gravure d'après Rubens pour une partie de sa composition (fig. 8). Ce tableau, peint pour le maître-autel de l'église de San Ginés à Madrid, fut détruit en 1820, mais sa composition nous est connue par un *modello* à l'huile sur toile, signé en 1671 (47). La composition reprend des éléments propres à celles de Véronèse, comme la disposition en biais des architectures, et le motif de la balustrade en raccourci. Par contre, Rizi cite presque littéralement une partie de la composition de Rubens pour son *Jugement de Salomon*, qui fut gravé par Boëtius Bolswert, et qui est également une des compositions les plus reproduites par les petits cuivres, importées en masse pour l'Espagne et ses colonies américaines (48). D'abord, la figure du préfet et des personnages qui l'entourent, sont les mêmes que dans la composition de Rubens, avec quelques changements et de nouvelles modifications; on retrouve par exemple le vieux prêtre barbu à la tête encapuchonnée, et l'attitude du mandataire romain est très proche de celle de Salomon. Ensuite, la structure du trône, décorée avec une conque, a comme source celle de la gravure, même si elle est devenue beaucoup plus complexe.

Dans le domaine du portrait également, les peintres de Madrid ont été très fortement influencés par Rubens et par Van Dyck, notamment Juan Carreño de Miranda (1614-1685), portraitiste officiel du roi Charles II (49). Dans les rares portraits conservés de Rizi nous

(44) Francisco Rizi, *Martyre et glorification de sainte Léocadie*, huile sur toile, 524 x 370 cm, ca. 1661, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. N° P3269).

(45) Paul Pontius d'après Peter Paul Rubens, *Saint Roch et les pestiférés*, gravure, 43,5 x 62,3 cm, 1626.

(46) D. Angulo Íñiguez, *op. cit.*, 1962, p. 118.

(47) Sur le maître-autel de cette église, il existe aujourd'hui une copie du XIXe siècle, laquelle donne une certaine idée de la monumentalité de cette composition.

(48) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1977, p. 98.

(49) Voir sur ce peintre A. E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, 1985.

Fig. 8. Francisco Rizi, *Le Martyre de saint Gènes d'Arles*, 1671, huile sur toile, 165 x 85 cm, Madrid, église de San Ginés. © D. Michez

Fig. 9. Francisco Rizi, *Portrait d'un général d'artillerie*, ca. 1660, huile sur toile, 202 x 135 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado

Fig. 10. Francisco Rizi, *Portrait de Charles II à cheval* (détail), 1679, huile sur toile, Tolède, Hôtel de Ville. © D. Michez

constatons aussi cette influence. Celle de Van Dyck est particulièrement frappante dans le *Portrait d'un général d'artillerie* au Prado (fig. 9). La grâce de la posture, le sens morbide du coloris, et ses dégradés bleus, gris et bruns rappellent tout à fait la manière du maître anversois.

L'influence de Rubens et de son portrait d'apparat, notamment l'équestre de Philippe IV, se fait évidente dans son *Portrait de Charles II à cheval* (fig. 10). La posture du cheval est la même bien qu'inversée. L'armure de parade, l'écharpe de général et le chapeau à plumes sont aussi identiques. Ce portrait s'éloigne par sa grandiloquence de la tradition de Velázquez suivie par Carreño, et annonce déjà les portraits du roi de Luca Giordano (1634-1705). Le tableau était destiné à faire partie d'un arc de triomphe éphémère pour la joyeuse entrée de la reine Marie-Louise d'Orléans à Madrid en 1680, et il présente une importante collaboration de l'atelier, surtout pour les parties supérieures, dont les deux angelots ([50]).

Tous les exemples montrés illustrent comment Rizi ouvrit la voie du plein-baroque à Madrid en s'appuyant sur le modèle de Rubens. Parallèlement à ses tableaux qu'on peut qualifier de rubéniens, Rizi développera pendant les années 1655-1660 un style plus pré-

(50) Pour la joyeuse entrée de Marie-Louise d'Orléans, voir: T. Z. Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de Maria Luisa de Orleáns*, Madrid, 2000.

cieux, avec des couleurs d'un éclat éloigné de tout souci réaliste, sous une nette influence néo-vénitienne. Par contre, les quinze dernières années de sa carrière, il va s'éloigner des modèles de Rubens, en retournant aux compositions équilibrées apprises chez son maître Carducho. Mais il n'abandonnera jamais la liberté de la touche ni le goût des empâtements et des glacis.

Néanmoins, en 1674, l'emprise de Rubens se manifeste dans la composition de son *Couronnement de la Vierge*, faisant partie d'un ensemble de cinq tableaux pour le retable du maître-autel des Carmélites Déchaussées d'Avila, composition dont Rizi va se servir à plusieurs reprises encore ([51]). Elle a été suggérée par la composition de Rubens pour un des plafonds peints de l'église des Jésuites d'Anvers, connue par Rizi par le biais d'une gravure sur bois de Christophe Jeghers. L'artiste a adapté la vue de *sotto in su* de Rubens vers une composition frontale, et renforcé l'impression de symétrie en plaçant le Christ et le Père sur le même plan. Par contre, l'attitude de la Vierge avec sa couronne d'étoiles a été fidèlement reprise de la gravure.

Rizi va ainsi reprendre un certain goût pour des compositions plus équilibrées, abandonnant l'emploi de la diagonale. La symétrie résultante sera toujours compensée par l'envol des drapés et la variété des attitudes des personnages, ainsi que par les bleus et les roses qui vont dominer à la fin de sa vie ses grandes compositions religieuses. Cependant, l'influence du rubénisme marquera jusqu'à la fin la technique de l'artiste, tout comme de façon sous-jacente l'esprit de ses dernières compositions. Avec son œuvre et son enseignement, Rizi aura marqué les peintres baroques de Madrid de la deuxième moitié du siècle, en étant un des principaux représentants d'un style baroque qui fusionne l'héritage flamand et l'héritage vénitien. Ceci explique pourquoi il sera considéré, huit ans après sa mort encore, comme « un autre Rubens » ([52]).

Samenvatting

De schilderkunst van Spanje en vooral dan te Madrid stond tijdens de volle barok duidelijk onder invloed van Rubens en dit zowel op zuiver formeel vlak als op technisch gebied. De invloed van Rubens en zijn navolgers gebeurde vooral via twee kanalen: enerzijds via werken van deze kunstenaars die in Spanje bewaard werden en anderzijds door gravures afkomstig uit de Spaanse Nederlanden. Tussen de kunstenaars die Rubeniaanse elementen te Madrid invoerden, neemt Francisco Rizi de Guevara (1614-1685) als officieel hofschilder een vooraanstaande plaats in. De schilderijen van Rizi bezitten een uitbundigheid die rechtstreeks kan verklaard worden door de invloed van Rubens. Zij vertonen tevens een kleurgebruik en een picturale techniek die slechts verklaard kan worden door de directe studie van werken van Rubens die in Madrid bewaard werden.

Summary

In Spain and especially in Madrid baroque paintings show a significant influence of Rubens, both in formal terms and from a technical point of view. The influence exerted

(51) Francisco Rizi, *Couronnement de la Vierge*, huile sur toile, 1674, Ávila, couvent de San José.

(52) Nous voudrions remercier nos collègues Géraldine Patigny, Fanny Weinquin et Frederica Van Dam, pour leurs relectures et leurs remarques pertinentes.

by Rubens and his followers was mediated by two channels: firstly by the works of these artists that were kept in Spain and secondly by prints coming from the Spanish Netherlands. Among the artists that initiated this trend in Madrid, Francisco Rizi de Guevara (1614-1685) was one of the most influential since he was appointed royal painter to the Spanish court. The paintings of Rizi deploy an exuberance that can be attributed directly to the influence of Rubens and the use of the colors and the pictorial technique point to a direct study of works of Rubens available in Madrid at that time.

MISCELLANEA

Een mysterieuze persoonsverwisseling: Jan van Touraine is niet Filips de Stoute

In zijn boek over Campin (1) nam Albert Châtelet aan dat het getekende portret van Jan van Touraine in het *Recueil d'Arras* (fig. 1) (2) een wat onhandige kopie was naar een verloren officieel portret van de prins, geschilderd door Robert Campin. Ik laat deze toeschrijving in het midden omdat de stilistische affiniteiten met de schilderijen die men groepeert onder de noodnaam "Meester van Flémalle" en waartoe vermoedelijk ook werken van de Doornikse schilder Robert Campin behoren, moeilijk te herkennen zijn doorheen een zo krukkige tekening. Zij is uitgevoerd in grafiet en vertoont de plompe en eerder karikaturale trekken van het merendeel van de tekeningen in het *Recueil*, die met goede redenen toegekend worden aan de heraldicus Jacques le Boucq, afkomstig van Valenciennes (1525/30 – 1573). Zoals de andere is ook deze tekening uitgesneden en op een blad papier geplakt, waar onderaan een 16de-eeuws opschrift het personage identificeert: "Jehan dauphin de france premier mary de Jacquelynne de bavière Contesse de haynn(ault), hollande, zeellande.etc." Jan hertog van Touraine, zoon van de Franse koning Karel VI, werd inderdaad al op achtjarige leeftijd, in 1402, uitgehuwelijkt aan de driejarige Jacoba van Beieren. Beide kinderen groeiden verder op in Le Quesnoy bij Valenciennes, in het kasteel van Willem VI, graaf van Henegouwen en vader van Jacoba. Door de dood van de oudere broer van Jan, Lodewijk van Guyenne, in 1415, werd hij dauphin. Hij stierf echter plotseling op 5 april 1417 in onopgehelderde omstandigheden toen hij de feestelijkheden bijwoonde die zijn ouders te zijner ere en van zijn gemalin in Compiègne ter bevestiging van zijn troonopvolging organiseerden. Hij was toen negentien. Het officiële portret als dauphin moet dus gemaakt zijn tussen 18 december 1415, toen zijn broer Lodewijk stierf, en 5 april 1417, zoals Châtelet het stelde. Het kan ook iets later ontstaan zijn, indien het een postuum portret was.

Maar dat geschilderd portret, waarnaar Le Boucq zijn summiere tekening maakte, bestaat wel degelijk nog in enkele kopieën uit de 16de eeuw! De moeilijkheid is dat ze geïdentificeerd zijn als het portret van ... Filips de Stoute. De versie van het *Musée des Beaux-Arts* te Rijsel (fig. 2) bijvoorbeeld (3) draagt inderdaad het opschrift "PHELIPE LE HARDI", hoewel het zeer getypeerde uiterlijk van de man generlei beantwoordt aan het gekende portret van Filips de Stoute (fig. 3) (beste versies in de musea van Versailles en Dijon) (4). De "Phelipe le Hardi" van Rijsel gelijkt echter wel zeer sterk op de tekening van het *Recueil*. De hoog ingeplante, opvallend grote en kromme neus van het model en de stand van de lippen met een bovenlip die uitsteekt boven de onderlip is eigen aan het portret van Jan van Touraine maar niet aan dat van Filips de Stoute die integendeel een vooruitstekende onderlip vertoont en een neus die niet gekromd is en ook niet zo hoog tegen het voorhoofd is ingeplant. Bovendien komt de kledij opvallend overeen met de tekening. De kaproen met bourrelet en afhangende delen aan weerszijden van de kop hebben dezelfde structuur. De kraag met omgeplooide hoeken is nagenoeg identiek. Dit is niet de jonge Filips de Stoute maar Jan van Touraine, geportretteerd op zeven-, acht- of negentienja-

(1) A. Châtelet, *Robert Campin, Le Maître de Flémalle*, Antwerpen, 1996, pp. 142-143, 307, C1.

(2) A. Châtelet, *Visages d'antan. Le Recueil d'Arras (XIVe-XVIe s.)*, Lathuile, 2007, pp. 72, 76.

(3) A. Châtelet et N. Goetghebeur, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille. Corpus de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, 21. Brussel, 2006, pp. 184-190.

(4) M. Comblen-Sonkes, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au Quinzième siècle*, 14. Brussel, 1986, pp. 25-37.

Fig. 1. Portret van Jan van Touraine, grafiet (Recueil d'Arras, ms. 266, folio 35, Arras, Médiathèque).
© Arras, Médiathèque

Fig. 2. Portret van Jan van Touraine, pseudo-Filips de Stoute, paneel
(Rijsel, Musée des Beaux-Arts, inv. Nr. 1514).
© Lille, Musée des Beaux-Arts

rige leeftijd, vermoedelijk naar aanleiding van zijn officiële erkenning als dauphin van Frankrijk in Compiègne, ofwel, zoals gezegd, postuum na zijn onverwachte dood. Het dateringsprobleem dat Châtelet ondervond voor het portret uit Rijsel als de jonge Filips de Stoute is hiermee van de baan! Het is ook de reden waarom dit zo'n jong portret is (Jan van Touraine is niet ouder geworden dan 19 jaar).

Hoe en waarom deze persoonsverwisseling, die zeker al in de 16de eeuw is gebeurd, tot stand is gekomen blijft voorlopig een raadsel. Of ook het schilderij, minder karikaturaal en nauwkeu-

Fig. 3. Portret van Filips de Stoute, paneel
(Versailles, Musée, inv. Nr. MV4001).
© Musée de Versailles

riger dan de schetsmatige tekening, een portret door Robert Campin kan weerspiegelen, lijkt mij stilistisch evenmin te verdedigen. Het oorspronkelijke portret behoort tot de zeldzame voorbeelden van realistische vorstenbeeltenissen in profiel in Frankrijk en de Bourgondische Nederlanden, in de periode voorafgaand aan de doorbraak van het ruimtelijke portret in driekwart bij Van Eyck en de zogenaamde Meester van Flémalle. Het lijdt weinig twijfel dat Jacques Le Boucq dat oorspronkelijke portret, of toch een oudere versie ervan, heeft gezien.

Dirk De Vos

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Ingrid Ciulisová, *Slovak Art Collections: Paintings of the 16th Century Netherlandish Masters*, Bratislava, Slovak Academy of Sciences (VEGA), 2006. 1 vol., 216 p., 46 ill.

Au nombre des attributs de l'état moderne figurent les musées nationaux et leurs catalogues-inventaires. Il existait déjà deux catalogues des peintures flamandes des XV^e^ et XVI^e^ siècles conservées dans les collections publiques de l'ancienne Tchécoslovaquie. Ces deux ouvrages de très haute tenue scientifique, dûs à Jarmila Vacková (*Répertoire des Peintures flamandes du XV^ème^ siècle, 4: Collections de Tchécoslovaquie*, Bruxelles, 1985 et *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbirky*, Prague, 1989), ont été en quelque sorte dépassés par l'histoire politique. Le 1^er^ janvier 1993, le pays dont ils constituaient la projection dans le champ de l'histoire de l'art des anciens Pays-Bas a officiellement cessé d'exister. De la scission de la Tchécoslovaquie sont nées les républiques tchèque et slovaque. D'où la 'nécessité' d'un catalogue des peintures des anciens Pays-Bas en Slovaquie, une 'nécessité' qui semble plus correspondre aux exigences de la symbolique de l'état-nation moderne qu'à l'existence d'une collection homogène de tableaux flamands et hollandais...

Il n'empêche, le présent ouvrage suscitera l'intérêt du spécialiste, d'autant plus que Jarmila Vacková n'avait accordé qu'une attention limitée aux œuvres conservées dans les collections publiques slovaques. L'ouvrage d'Ingrid Ciulisová rassemble de ce fait une majorité de peintures peu connues. On relèvera notamment un triptyque maniériste anversois des années 1520, représentant l'*Adoration des Mages* sur le panneau central, une *Vénus* signée par Gillis Coigniet, une *Flore* attribuée à Jean-Baptiste Le Saive I et une copie tardive de la *Descente de croix à mi-corps* de Rogier de le Pasture. Ces quatre œuvres appartiennent à la Galerie nationale slovaque de Bratislava.

Les notices du catalogue sont fournies. Ingrid Ciulisová va à l'essentiel, évitant aussi bien les descriptions littéraires que les fastidieuses interprétations de détails en termes de symbolisme caché qui avaient jadis cours dans les publications sur la peinture des anciens Pays-Bas. Elle montre qu'elle connaît parfaitement l'état présent de la recherche et qu'elle a été chercher son information aux meilleures sources. Ses propositions d'attribution, prudentes, susciteront en général l'adhésion des spécialistes.

Didier Martens

Brigitte D'Hainaut-Zveny, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages.* Préface de P. Philippot (*Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, Académie royale de Belgique,* Collection in-8°, 3e série, t. XXVI, n° 2053), Bruxelles, 2008, 437 p., 78 ill. ISBN 978-2-8031-0248-8. Prix: 30,- €.

Les vingt dernières années ont vu la publication de nombreuses études sur les retables d'autels de nos régions, sous forme de catalogues systématiques, d'articles ponctuels, d'ouvrages d'ensemble par centre de production. Les uns étudient leur datation, leur localisation, de même que les aspects historiques, socio-économiques et technologiques. D'autres analysent les retables comme productions artistiques et stylistiques. L'ouvrage de B. D'Hainaut comble une lacune de taille en le consacrant au statut de l'image dans les retables d'autels de nos régions, qui n'avait été qu'effleuré par les historiens de l'art et par les historiens. Il existe en effet une interaction entre l'image des retables et les désirs des fidèles, au-delà de l'Histoire sainte. Ce mémoire, déposé à l'impression en 2001 et sorti de presse en 2008, est le fruit d'une abondante thèse de

doctorat. Le livre s'articule sur trois parties et huit chapitres qui comportent de nombreuses subdivisions.

La première partie interroge l'histoire des retables d'autel. Leur origine remonte au haut Moyen Âge avec l'émergence des reliques, l'importance de leur culte, leur contexte d'apparition et leur dévotion. Analysant les variations structurelles et formelles, l'auteur démontre que les reliquaires se transforment et se prolongent en retables d'images. Pour identifier le statut de l'image au Moyen Âge religieux occidental, elle analyse les modalités d'usage de ces images, établit les rapports entre images mentales et artistisques, sonde les différents mouvements de piété, le rôle de l'image et de la méditation. On assiste au passage d'un art idéographique au réalisme, qui se manifeste dans la composition de lieu et l'introduction d'éléments pittoresques, soutien des fidèles dans leurs méditations. Ce nouveau statut de méditation imaginative permet de communier spirituellement avec la Passion du Christ, moyen de sanctification. A juste titre, l'auteur dépasse largement l'étude historique de l'image au Moyen Âge pour aborder le "temps du Saint Sacrement". Les retables deviennent un support expressif d'une présence du sacré, s'opposant ainsi à l'idolâtrie et à la superstition. Le rôle des images s'est vu redéfini après les destructions iconoclastes: la Contre-Réforme, temps fort de cette évolution, consacre le développement d'une piété eucharistique. Le dogme de la transsubstantiation des espèces consacrées (le pain et le vin), se vit confirmé par le Concile de Trente. La liturgie du Saint-Sacrement est le signe de cette croyance au Saint-Sacrement comme le montrent ses modalités d'exposition et de conservation.

Dans la deuxième partie, l'auteur explore les iconographies, expressions de la spiritualité. Dans ce but, elle répertorie les représentations sur quelque cent retables des anciens Pays-Bas, en y relevant les fréquences: le thème le plus répandu est celui de la Passion du Christ associé à celui de l'Enfance. A la fin du Moyen Âge, la piété centrée sur l'humanité du Christ y atteint un haut degré d'intensité, attesté par les ordres religieux et par les écrits sur la dévotion. En revanche, l'iconographie de la Vie publique, des miracles et de la Vie glorieuse du Christ sont marginalisés. La narration de la Vie de la Vierge apparaît dans la Mort et la Nativité. La dévotion s'attache en particulier aux douleurs de la Vierge et à la Rédemption, pour obtenir la vie éternelle. Quant à la représentation des saints, certains d'entre eux encadrent l'Incarnation, saints religieux et saints martyrs, intermédiaires privilégiés entre Dieu et les fidèles, assurant protection et guérison au fidèle. L'auteur approche les thèmes typologiques en rapport avec l'évolution de la Bible au Moyen Âge, et analyse les variations analogiques. Par ailleurs, les saints peuvent avoir une fonction sociale, notamment les saints patrons de corporations, de confréries et des serments.

La troisième partie s'articule autour des fonctions et usages des retables. Les retables jouent un rôle majeur dans l'organisation spatiale des sanctuaires, rôle signalétique, signe du sacré. On devait pouvoir identifier le saint titulaire de l'autel face aux autres autels de l'église. On constate une multiplication des pôles sacrés dans l'église où le retable structure l'espace des sanctuaires.

L'auteur souligne les fonctions temporelles des retables: les pratiques religieuses sont liées au calendrier, aux fêtes et aux périodes de pénitence. L'alternance de pratiques d'ostentation et d'occultation de ces retables les dotent d'un caractère de sacralisation de ces images. De nouveaux principes de ponctuations calendaires vont voir le jour grâce aux volets qui encadrent les retables. De plus, les retables de confréries sont ouverts hors liturgie, pour des dévotions particulières. L'extension de l'ouverture des retables pouvait aussi avoir lieu lors de certaines célébrations eucharistiques. Dans un deuxième temps, l'étude des fonctions religieuses montre que le retable d'autel encadre les pratiques dévotionnelles. Quelle est la part effective prise par les images dans la mise en œuvre du rite? L'auteur aborde la figuration des abstrations présidant à la réalisation du rite. L'image peut-elle représenter le sacré, par la matérialisation (ex. le crucifix)? L'image est le support des méditations préconisées pour l'assistance au rite, en mettant en scène un procédé allégoriquee (par ex. dans l'Eucharistie). L'auteur, s'appuyant sur de nombreux exemples, voit un rapport précis entre la liturgie et l'iconographie des retables d'autel illustrant

la Passion et l'Incarnation du Christ, support d'une communion spirituelle. Les retables fonctionnent comme une toile de fond irradiante de l'Elevation. Dans un chapitre consacré aux fonctions existentielles, l'auteur analyse les retables comme productions, constatant la standardisation ou la non-production en série des retables, marquant l'essor du système corporatif. Comment le pouvoir des œuvres d'art s'organise-t-il en relation avec le pouvoir en général? Les retables ont-ils une valeur symbolique? Les retables sont les instruments d'une stratégie sociale à laquelle participent la clientèle et des commanditaires particuliers. Les modes d'acquisition du lieu sacré et leur signification permettent de déterminer des structures d'identités distinctives, comme celles de corporations de métiers, de confréries et serments, intégrées à la vie civile. De plus, les retables deviennent des instruments d'une stratégie salutaire: ils sont des images d'intercession pour obtenir le salut, et des objets d'une "donation satisfactoire".

Pour étayer son argumentation, l'auteur fait appel systématiquement à l'origine historique des phénomènes en s'appuyant sur un arsenal d'éléments d'ordre artistique, littéraire, socio-économique depuis l'époque romaine et le haut Moyen Âge. L'ouvrage, résultat de recherches approfondies, apporte des réponses pertinentes et nuancées aux rapports entre les œuvres d'art et le fidèle, qui mènent ce dernier à quitter la position de spectateur pour devenir acteur à part entière dans ce "rejeu". L'auteur met en évidence avec sagacité les multiples facettes d'existence et d'usage des retables, aussi nombreuses que celles des comportements humains qu'ils suscitent. La structure adoptée amène progressivement le lecteur du monde médiéval vers celui du baroque. L'écriture, particulièrement soignée, trahit la complexité de la relation psychologique qui conduit le fidèle jusqu'à l'empathie face à l'image du retable, s'inscrivant dans la perspective de la vie éternelle, l'ultime salut. Des illustrations adéquates, une abondante bibliographie et un index des retables évoqués dans l'étude complètent heureusement ce mémoire. Ce travail fort utile de Brigitte D'Hainaut-Zveny enrichit un aspect méconnu des retables d'autels de nos régions, notamment par le renouvellement de la méthodologie appliquée à l'étude des œuvres religieuses.

Claire Dumortier

Peter Fuhring, Barbara Brejon de Lavergnée, Marianne Grivel, Séverine Lepape & Véronique Meyer (eds), *L'estampe au Grand Siècle. Etudes offertes à Maxime Préaud* (*Matériaux pour l'histoire publiés par l'Ecole des chartes* 9), Paris, Ecole Nationale des chartes & Bibliothèque Nationale de France, 2010, 613 p., ill. ISBN 978-2-35723-011-8 / 978-2-7177-2476-9. Prijs: 59,- €

Iedereen die op de een of andere manier belangstelling heeft voor grafiek in 17de-eeuws Frankrijk kent het werk van Maxime Préaud, jarenlang algemeen conservator van één van de meest prestigieuze prentenkabinetten ter wereld, gehuisvest in de Parijse *Bibliothèque Nationale*. Zijn indrukwekkende bibliografie (9-18) getuigt van een jarenlange wetenschappelijke arbeid van hoog niveau.

Huldeboeken voor eminente persoonlijkheden zoals Maxime Préaud bevatten vaak een allegaartje aan bijdragen van ongelijke kwaliteit; het is voor sommige auteurs belangrijker erbij te horen dan een hoogstaande studie te leveren. Deze hulde aan Maxime Préaud lijdt niet aan dit euvel. De redacteuren zijn erin geslaagd het niveau gelijkmatig hoog te houden en de auteurs hebben zich uitstekend aan het opgelegde thema – Franse grafiek tijdens de 17de eeuw – gehouden waarbij de brede waaier aan invalshoeken op een bijzondere wijze zijn grote verdiensten beklemtoont. De collectie, die de gehuldigde jarenlang beheerde, neemt daarbij vanzelfsprekend een prominente plaats in. Het evidente accent op Frankrijk belet niet dat raakvlakken met andere regio's' zoals Italië en vooral de Nederlanden ruim aan bod komen. Geen enkele invalshoek wordt daarbij onbenut gelaten. Techniek, inspiratiebronnen, iconografie maar ook distributie en verzamelingen vormen het voorwerp van onderzoek in 37 artikels in het Frans en het Engels, die geïllustreerd zijn met in totaal een 300-tal illustraties waarvan 16 in kleur die achter-

aan verzameld zijn. Het is onmogelijk om in het bestek van deze bespreking op alle bijdragen in detail in te gaan. We willen slechts enkele kort signaleren om de brede diversiteit van de behandelde onderwerpen te illustreren.

Michel Pastoureau (19-36) opent met een interessante maar al te korte bijdrage waarin hij onderzoekt waar en wanneer de eerste pogingen ondernomen werden om heraldische kleuren in het conventioneel systeem van arceringen om te zetten dat vandaag nog steeds in voege is. Hij verwijst daarbij zowel naar de Italiaanse als de Zuid-Nederlandse voorlopers en legt interessante verbanden met de Antwerpse cartografie in haar glorietijd zonder echter tot een definitief antwoord op de oorsprongsvraag te komen. Suzanne Boorsch (37-47) betrekt in haar studie van twaalf heiligenprenten door Philippe Thomassin naar Francesco Vanni een aantal parallellen uit onze streken van de hand van Galle en De Jode. José Lothe (55-65) gaat in Italië op zoek naar grafiek met voorstellingen van actuele gebeurtenissen, een genre dat tijdens de troebelen van de 16de eeuw uiterst populair is in Duitsland en in onze streken. Hij wijst op de relatief hoge kwaliteit van de afbeeldingen die in schril contrast staan tot de gelijktijdige populaire grafiek. Het voorbeeld van Jacques De Weert toont aan hoe belangrijk de inbreng van graveurs uit de Zuidelijke Nederlanden te Parijs was bij het begin van de 17de eeuw. Philippe Rouillard (67-78) analyseert in detail een portret van de jonge koning Lodewijk XIII door Jan Van Haalbeek dat omlijst wordt door een reeks opvallende houtblokken die in licht gewijzigde vorm de illustraties hernemen van een voorbeeldboek voor kantwerk en textiel dat in 1587 te Parijs uitgegeven werd door Jean III Leclerc. Emmanuelle Brugerolles & David Guillet (79-96) schenken in hun onderzoek naar het oeuvre van Lucas Killian aandacht aan enkele Vlaamse graveurs die naar Augsburg zijn uitgeweken zonder daarbij echter een, naar mijn gevoel, steeds overtuigend bewijs te leveren van de relatie tussen bewaarde tekeningen en gravures. Anthony Griffiths (109-118) bestudeert een 'tekening' van een gedreven zilveren schaal die traditioneel wordt toegeschreven aan Pieter Stevens en komt tot de conclusies dat het niet gaat om een ontwerp maar om een wrijfsel van een waarschijnlijk verloren gegaan origineel. Zijn diepgaande analyse maakt niet alleen een identificatie van de gebruikte techniek mogelijk maar geeft ook een beter inzicht in de manier waarop dergelijke prestigieuze schalen vervaardigd werden. Zelfs bijdragen met een typisch Frans onderwerp zoals deze van Paulette Choné over Jacques Callot (119-133) hebben vaak nog een onverwachte Zuid-Nederlandse invalshoek, in dit geval het beleg van Oostende. Séverine Lepape (135-155) onderzoekt de relatie tussen het oeuvre van Jean IV Leclercq en enkele Antwerpse graveurs en signaleert daarbij hoe Leclercq met hun hulp massaal de Spaanse markt met devotieprenten bewerkte. Vanessa Selbach (157-172) illustreert op een bijzondere manier de rol die religieuze grafiek in de devotie kan spelen door een zeldzaam 17de-eeuws voorbeeld te presenteren van een katholieke kritiek op een katholiek devotiebeeld. De bijdrage van Jean-Claude Boyer (211-219) waarin de relatie tussen een schilderij en een gravure van Gilles Sadeler onderzocht wordt en waarin de auteur verhaalt hoe een verkeerd stadsgezicht van Albi op een kaart terecht komt, is vooral vanuit methodologisch oogpunt boeiend. Sophie Join-Lambert (221-233) geeft in haar bijdrage over Abraham Bosse een inspirerende aanzet tot de studie van de relatie tussen gravure en tekst en tussen auteur en uitgever. In een onderzoek naar de titelbladzijden en frontispices van jaarlijkse Pinksterpreken in het Romeins Seminarie geeft Louise Rice (235-267) niet alleen een volledige inventaris van het voorhanden materiaal maar ook boeiende informatie over prijs, oplage en productiesnelheid van deze vorm van boekgrafiek. Ook verzamelaars komen aan bod onder meer in de studie van Véronique Meyer (277-291) die nagaat hoe een befaamd verzamelaar zoals Michel de Marolles zijn eigen werken liet illustreren. De vaak complexe band tussen architectuur en grafiek wordt toegelicht door Claude Mignot (293-313) in een bijdrage over Jacques Marot. Lauren Laz (315-325) schenkt bijzondere aandacht aan enkele zeldzame ontwerptekeningen van graveurs die uit deze periode bewaard bleven. Het fenomeen van de amateurgraveur dat vanaf het midden van de 17de eeuw aan populariteit wint, vormt het voorwerp van onderzoek door Marianne Grivel (349-370). Sandrine Herman (403-413) beschrijft beknopt de opkomst van de *gravure au simple trait* die vanaf de tweede helft van de 17de eeuw een groeiend maar weliswaar beperkt marktsegment van onder meer wetenschappe-

lijke illustraties inpalmt. Börje Magnusson (429-448) geeft een bijzonder goed gedocumenteerd inzicht in de moeilijkheden veroorzaakt door samenwerking op verre afstand tussen de Zweedse generaal en amateurtekenaar Erik Dahlbergh met meerdere Franse en Nederlandse graveurs. Christian Michel (483-492) licht de bijzondere positie van de graveurs in de *Académie royale* toe en verduidelijkt de redenen waarom deze beoefenaars van toegepaste kunst niet in een ambacht gedwongen werden. Jérôme de La Gorce (549-555) sluit de huldebundel af met een fraai voorbeeld van het gebrek aan iconografische betrouwbaarheid van gravures als het gaat om actuele gebeurtenissen zoals de begrafenis van paus Innocentius XII.

Dit beknopte overzicht moge volstaan om iedereen met een meer dan oppervlakkige belangstelling voor de geschiedenis van de gravure te overtuigen dit huldeboek ter hand te nemen. De inspirerende afwisseling en de beperkte omvang van de bijdragen – tussen de 10 en de 20 pagina's – zet de lezer er beslist toe aan om alle artikels zonder enige uitzondering door te nemen.

Raf Van Laere

Étienne Hamon, *Un chantier flamboyant et son rayonnement. Gisors et les églises du Vexin français* (*Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 834 / série Architecture, 5), Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, 652 p., 414 ill. nr/bl. ISBN: 978-2-84867-219-9. Prix: 45,- €.

Contrairement à la Belgique où l'architecture médiévale connut son apogée entre ca 1380 et ca 1530, et où la littérature sur le gothique tardif ne manque pas, en France, l'historiographie continue de privilégier le « temps des cathédrales », soit la seconde moitié du XII^e^ et le XIII^e^ siècle. La phase flamboyante du gothique y est un parent pauvre d'autant plus malaimé que ses chefs d'œuvres sont contemporains de la première Renaissance de Louis XII et François I^er^. Aussi, *L'architecture flamboyante en France* de Roland Sanfaçon (1971), synthèse superficielle ne reposant sur aucune analyse, reste un ouvrage de référence. Toutefois, depuis une quinzaine d'années, quelques monographies issues de thèses de doctorat révèlent un nouvel intérêt pour le flamboyant: l'église de Brou à Bourg en Bresse (M. Hörsch, 1994), les chantiers d'Aix-en-Provence (Ph. Bernardi, 1995), le transept de la cathédrale de Sens (D. Cailleaux, 1999), l'architecte Martin Chambiges (Fl. Meunier, 1999), les églises de Paris (A. Bos, 2003), et l'abbatiale de la Trinité de Vendôme (I. Isnard, 2007) par exemple.

S'y ajoute depuis 2008 l'ouvrage magistral d'Étienne Hamon sur l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors (Eure), issu de sa thèse doctorale défendue à Besançon en 1996. Reconstruite entre 1495 et 1548, l'église développe un plan rectangulaire dont la haute nef, flanquée par des doubles bas-côtés et des chapelles latérales offre un espace d'une ampleur et d'une luminosité inédites. Gisors influença des dizaines d'autres chantiers d'églises dans le Vexin, une région prospère située aux confins de la Normandie, de l'Île-de-France et de la Picardie. Les tracés complexes de voûtes et des remplages, le système des batteries d'arcs-boutants, les ornements des parois, des portails, des balustrades et des baldaquins, sont autant d'innovations dans un vocabulaire flamboyant riche mais contenu. Sans se noyer dans les détails, l'abondante illustration met bien le monument en valeur. Regrettons seulement le peu de plans et leur médiocre qualité de reproduction.

Bénéficiant d'archives de construction, souvent très détaillées, l'architecture du Moyen Âge tardif est de ce fait libérée des problèmes d'attribution et de chronologie qui caractérisent les périodes antérieures. Historien de l'art et archiviste-paléographe, Étienne Hamon, combine l'étude de la source monumentale et celle d'un exceptionnel ensemble de sources écrites: il identifie les commanditaires, les maîtres d'œuvre et les artisans ainsi que la provenance et les prix des matériaux, les coûts du travail et les sources de financement. La construction et la réalisation des programmes décoratifs sont suivies saison après saison; l'apparition de nouvelles formes flamboyantes puis renaissantes sont datées avec précision. Cette monographie est un exemple de

travail solide, fondement indispensable à la synthèse tant attendue qui finira par rendre justice au gothique flamboyant en France et le mettre en perspective européenne.

Thomas Coomans

Alison Luchs, *The Mermaids of Venice. Fantastic sea creatures in Venetian Renaissance Art* (*Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*, 58), Londres et Turnhout, Harvey Miller et Brepols publishers, 2010, VIII-273 pages, 234 illustrations en noir et blanc et 44 en couleur, 21 x 28 cm, relié pleine toile sous-jaquette. ISBN 978-1-905375-45-5. Prix: 125,- €.

Venise a fait alliance avec la mer. Un peuple de créatures sorties des eaux a trouvé refuge dans ses murs. Alison Luchs est partie à leur recherche pour le plus grand profit des amateurs d'art.

Afin de mieux nous guider dans son parcours, elle commence par nous présenter ces monstres singuliers depuis les sirènes, qui n'étaient pas à l'origine de ravissantes jeunes filles mais de vilains oiseaux qui arrachaient le cœur de leurs proies, jusqu'aux hybrides comme tritons et naïades à queue de poisson qui associent fragments humains et débris animaux.

Depuis la nuit des temps, ces êtres mystérieux ont fait partie de l'imaginaire des peuples. On les trouve dans les palais assyriens comme dans les temples grecs et romains ou dans les cathédrales gothiques. Ce bestiaire mythologique appartenait aussi au décor de la Renaissance. Il est présent chez Mantegna et Pinturicchio aussi bien que chez les frères Corneille et Frans Floris avec leurs grotesques et leurs triomphes marins.

Ne pouvant les appréhender tous, l'auteur a limité ses recherches à cinq grands domaines: (1) ceux de la décoration des livres à la fin du XV^e^ siècle, (2) des monuments funéraires, (3) des lieux de culte, (4) des bâtiments publics et (5) des petits bronzes (statuettes, encriers, bougeoirs, marteaux de porte, etc.).

L'abondance des divinités mi-terrestres, mi-marines à Venise s'explique évidemment par le souci d'exalter la gloire de la République aussi bien sur terre que sur mer. Ce motif, qui remplit une fonction décorative et festive, est souvent utilisé comme complément de sujets plus importants pour créer l'atmosphère. Tel est notamment le cas au Palais des Doges, pour les hampes de la Place Saint-Marc, au tombeau des Vendramin et sur les admirables plinthes de l'église et du presbytère de Sainte-Marie dei Miracoli. On est frappé de la diversité des interprétations données par les artistes à un même thème traité en un même lieu.

L'illustration est de qualité exceptionnelle. On peut toutefois se demander s'il était bien utile de reproduire certaines œuvres en noir et blanc alors qu'on en présente d'admirables versions en couleur dans les planches en fin de volume.

L'ouvrage comprend une importante bibliographie du sujet ainsi qu'un index.

Ce genre de travail est non seulement plaisant, il peut se révéler aussi plein d'intérêt. L'approche thématique permet, en effet, des rapprochements curieux et des comparaisons inédites. Il faut en savoir gré à l'auteur.

Luc Smolderen

Anne Van Loo et Marie-Cécile Bruwier (dir.), *Héliopolis*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, 28,5 x 23,5 cm, 229 p., 250 ill. en noir et blanc et en coul., reliure cartonnée. ISBN 978-90-6153-930-8. Prix: 60,- €.

Héliopolis, un nom et un lieu mythiques dans le delta du Nil, au nord-est du Caire, auxquels sont associés des pharaons égyptiens, la Sainte Famille, un empereur français et, non le moindre, un baron belge, valait bien un beau livre de synthèse. Dirigé par Anne Van Loo et notre consoeur

Marie-Cécile Bruwier, l'ouvrage articule des contributions d'une vingtaine d'auteurs autour de quatre pôles: Héliopolis dans l'Antiquité, Héliopolis vue par les voyageurs du Moyen Âge au XIX^e^ siècle, la création de la nouvelle Héliopolis, et les Héliopolitains autrefois et aujourd'hui. Sans tomber dans le discours facile du « génie du lieu », force est de constater qu'Héliopolis a une histoire et un patrimoine peu banals, à la croisée de plusieurs mondes.

Considérée comme le lieu d'émergence première du Soleil, le site d'Iounou remonte au moins à la III^e^ dynastie (vers 2700 av. J.-C.) et fut l'une des plus prestigieuses cités pharaoniques de l'Égypte antique. Paradoxalement, son histoire et son architecture restent largement inconnues, suite à son abandon progressif au profit d'Alexandrie à partir de l'époque ptolémaïque (305-30 av. J.-C.). Le culte du Soleil impliquait la présence de nombreux temples, tous dotés d'obélisques, rayons de soleil pétrifiés. Seul un obélisque subsiste à Héliopolis; huit autres, d'abord transférés à Alexandrie, se trouvent aujourd'hui à Rome, à Londres et à New York. Deux industriels et mécènes belges férus d'égyptologie financèrent les premières campagnes archéologiques à Héliopolis, tout aussi infructueuse l'une que l'autre: Édouard Empain en 1907 avec Jean Capart, et Raoul Waroqué en 1912 avec Albert Daninos. L'ancienne nécropole d'Iounou a finalement été localisée par le Conseil suprême des Antiquités dans des zones menacées par les extensions urbaines du Caire; des découvertes funéraires significatives sont enregistrées depuis la fin des années 1980.

Non loin d'Héliopolis, dans le quartier cairote de Zeitoun, des apparitions mariales eurent lieu en 1968 et sont à l'origine d'un important lieu marial copte. Ce sanctuaire reprend une tradition selon laquelle Marie, Joseph et l'enfant Jésus, lors de leur « fuite en Égypte », résidèrent à Héliopolis où existait une communauté juive originaire de Judée. Des pèlerins sur les traces de la Sainte Famille sont attestés à Matarieh depuis la fin du VII^e^ siècle, où se développa un sanctuaire autour de « l'arbre sacré de la Vierge » et d'un jardin de baumiers. Patrimonialisé, le sycomore de Matarieh est aujourd'hui un monument historique.

Le grand rêve oriental de Bonaparte passa également par Héliopolis, où, le 20 mars 1800, le général Kléber remporta sur les Turcs une victoire qui aurait pu être décisive. Il en reste surtout une iconographie romantique et propagandiste qui contribua, plus que les armes, au prestige d'une expédition vouée à l'échec.

La partie la plus développée de l'ouvrage (p. 88-173) porte sur la refondation d'Héliopolis par le baron Édouard Empain (1852-1929), financier et industriel belge qui bâtit un empire grâce aux trains et tramways électriques. Comme nombre d'intérêts belges stimulés par Léopold II, le Groupe Empain investit massivement dans l'eldorado égyptien. À partir de trois sociétés principales de transport (Tramways du Caire, 1895, Chemins de fer de Basse-Égypte, 1898, et The Cairo Electric Railways and Heliopolis Oases Compagny, 1906) et de nombreuses sociétés auxiliaires, Empain conçut un projet immobilier pharaonique sur le site de l'antique ville du Soleil. Le succès d'Héliopolis reposait sur d'excellentes connexions train-tram avec Le Caire, un urbanisme moderne inspiré des cités-jardins, une architecture de prestige, des infrastructures de loisir (hippodrome, golf etc.), et même un aéroport dès 1910. Les premiers coups de pioche furent donnés en 1905 et, malgré la crise économique de 1907 et la Première Guerre mondiale, la ville-jardin bâtie à partir de deux oasis dans le désert comptait déjà 20.000 habitants en 1921, 50.000 en 1938, et 85.000 en 1948. Englobé dans la mégalopole du Caire, Héliopolis (Masr-al-Gadida en Arabe) en est toujours le plus beau quartier.

Entouré de collaborateurs entreprenants et compétents, Empain réussit tout ce qu'il entreprit. Le premier grand chantier fut celui du Heliopolis Palace Hotel, conçu par l'architecte Ernest Jaspar: avec ses 400 chambres ce gigantesque édifice de style arabisant en béton armé offrait un panorama sur le désert, Le Caire et, au loin, les pyramides. Il sert aujourd'hui de palais présidentiel. Grâce à des normes architecturales très strictes, la production et l'image du bâti furent contrôlés et garantirent à la ville sa grande cohérence. Quelques architectes – parmi lesquels les belges Ernest Jaspar et Augustin Van Arenbergh, les français Alexandre Marcel et Camille Robida, et l'égyptien Habib Ayrout – dressaient des plans types et esquissaient des façades que des services techniques se chargeaient de réaliser. Seul le style évolua à partir des années

1920 d'un orientalisme arabisant vers de l'Art Déco démonstratif. Le bâtiment emblématique d'Héliopolis n'est ni le Palace Hotel, ni la grande basilique chrétienne, érigée sur un des axes principaux de la ville et lieu d'inhumation d'Édouard Empain en 1930, mais la résidence du baron et ses jardins qui occupent le point le plus en vue de la scénographie urbaine. La Villa hindoue, conçue par Alexandre Marcel et bâtie de 1906 à 1911, s'inspire directement du Panorama du Tour du Monde réalisé par le même architecte à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Exubérant, surabondamment décoré et visible de partout, ce palais tout en béton armé (système Hennebique) est bien plus que l'expression de la réussite d'un self-made man; il exprime un rêve d'universalisme, à la croisée des civilisations orientale, occidentale et africaine, dans l'optimisme caractéristique de la fin du « long XIX^e siècle ». Héliopolis se voulait cosmopolite et sa population se composait en 1925 de 50% d'Égyptiens, de 30% de Syro-Libanais et de 20% d'Européens. La coexistence de lieux de cultes catholiques, coptes, orthodoxes, syriens et musulmans participait du même cosmopolitisme.

Héliopolis d'Anne Van Loo et Marie-Cécile Bruwier rassemble également dans une mise en page soignée une iconographie d'une richesse et d'une diversité inouïes. Au-delà de l'évocation d'un mythe, l'ouvrage pose clairement les questions de l'enjeu patrimonial, tant matériel qu'immatériel, de la conservation des bétons de la Villa hindoue aux légendes urbaines générées par un lieu entre fiction et réalité.

Thomas Coomans

ACADÉMIE 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 20 MARS 2010 GEWONE ZITTING VAN 20 MAART 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: De Poorter, De Pauw-Deveen, Dulière, Dumortier, Logie, Masschelein-Kleiner, Peeters

Messieurs/de Heren: Bastin, De Smedt, Jacobs, Lierneux, Meulemeester, Moerman, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/vrontschuldigd: Mesdames/de Dames: Coppens, Dacos-Crifò, De Jonge, De Ruyt, Hadermann-Misguich, Lecocq, Lefrancq, Lemaire, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Brosens, Coomans, Demeter, De Ren, Duvosquel, Loir, Vanwijnsberghe

De Voorzitter opent de zitting om 10u30 en verwelkomt de nieuwe leden Pierre Lierneux en Alexandre Vanautgaerden. De statuten van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde worden aan hen overhandigd. Zij worden ook uitgenodigd om in de nabije toekomst een voordracht te geven voor de Academie.

De Voorzitter begroet de spreker Peter Thoben en stelt hem aan de aanwezigen voor. Hij kan bogen op een zeer indrukwekkende bibliografie. Zijn lezing draagt als titel: *Het belang van de Belgische beeldhouwkunst voor de Nederlandse in 19de en 20ste eeuw.* Voor beeldhouwkunst is Nederland altijd sterk op het buitenland aangewezen geweest bij gebrek aan een eigen traditie. Dat is niet alleen in de 17de eeuw het geval met Artus Quellinus en Gerhard Gröninger maar ook nog in de 19de eeuw. Het duurt tot ver in de 20ste eeuw, vooraleer er sprake is van echte autochtone Nederlandse beeldhouwers.
Begin 19de eeuw krijgen beeldhouwers uit het zuiden profane en religieuze opdrachten zoals Jozef en Willem Geefs; Louis Royer, geboren te Mechelen, vestigt zich in 1828 te Amsterdam en wordt docent aan de Amsterdamse academie. Eugène Lacomblé uit Brussel is docent aan de Haagse academie en de Polytechnische School te Delft. Voor een kunstopleiding gaan Nederlanders naar Belgische academies te Antwerpen, Brussel, Gent (St. Lucasscholen) of Luik. Ook de productieve bouwmeester Pierre Cuypers heeft in zijn werkplaatsen Cuypers & Stoltzenberg te Roermond veel Belgische ambachtslieden in dienst en voor Amsterdamse bouwwerken, zoals het Rijksmuseum en het Centraal Station, trekt hij Frans Vermeylen, Pierre Elysée van den Bossche en Emil Bourgonjon aan, welke laatsten ook leraar zijn aan door hem gestichte Quellinuskunstnijverheidsschool. Bij de (weinige) prijsvragen voor standbeelden in de openbare ruimte zetelen in de jury's veelal Belgische beeldhouwers, zoals Charles van der Stappen, Julien Dillens of Constantin Meu-

nier. Beeldhouwers uit Nederland laten hun werk veelal in België in brons gieten bijvoorbeeld bij de Compagnie des Bronzes of Fonderie Nationale des Bronzes Ancienne Firme J. Petermann te St. Gilles-Brussel. In het begin van de 20ste eeuw wordt de in Antwerpen geboren beeldhouwer Toon Dupuis, docent aan de Haagse academie, één van de bekendste beeldhouwers. Ook Jules Vermeire verblijft vanaf 1908 in Den Haag. In 1914 is er zelfs sprake om George Minne tot hoogleraar aan de Amsterdamse Rijksacademie te benoemen, maar het wordt Jan Bronner die de eerste generaties Nederlanders tot beeldhouwer zal vormen. De Eerste Wereldoorlog brengt Vlaamse beeldhouwers zoals War van Asten, Jozef Cantré, Georges van Tongerloo, Albert Termote en Rik Wouters naar Nederland. Enkelen blijven er voor langere tijd of zelfs hun leven lang werkzaam.

In de lezing wordt nader ingegaan op de Belgische beeldhouwers in Nederland en wat ze voor het gezicht van de Nederlandse beeldhouwkunst hebben betekend.
De Voorzitter sluit de zitting om 12u10, die gevolgd wordt door de jaarlijkse receptie en lunch.

Alexandra De Poorter
Algemeen secretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 AVRIL 2010 / GEWONE ZITTING VAN 17 APRIL 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, Diels, Dumortier, Lecocq, Lefrancq, Logie, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide

Messieurs/de Heren: Crunelle, Demeter, De Smedt, Lierneux, Moerman, Thoben, Vanautgaerden, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, Van den Bergen-Pantens, Peeters, Périer-D'Ieteren

Messieurs/de Heren: Brosens, Coomans, de Catallaÿ, Delmarcel, De Ren, Jacobs, Leblicq

De Voorzitter opent de zitting om 10u05 en doet enkele mededelingen onder meer dat de prijs Bergmans volgend jaar opnieuw uitgereikt zal worden. Collega Vanden Bemden is voorzitter van de jury. Thomas Campbell, benoemd tot directeur van het Metropolitan Museum of Art laat weten dat hij daarom niet langer deel kan uit maken van de internationale wetenschappelijke raad van ons tijdschrift. Daarom dient een plaatsvervanger gezocht te worden. De Voorzitter stelt Walter Liedke voor. Twee corresponderende leden zullen tot titelvoerend lid verkozen worden. Dit betekent dat twee nieuwe corresponderende leden kunnen voorgedragen worden. De Voorzitter geeft een kort overzicht van het programma van de jaarlijkse uitstap, die zal doorgaan op 15 mei en Luik aandoet.

Mme Janette Lefrancq fait une communication intitulée: *La gravure sur verre dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège au XVII^e siècle: une expression artistique méconnue*. Redécouvrant, à partir de 1873, la richesse du passé verrier de la Belgique, les historiens de la fin du XIX^e siècle se sont essentiellement préoccupés d'en retrouver les sources historiques. Parmi ceux-ci, Henri Schuermans attirait cependant l'attention sur l'intérêt du décor gravé, porteur d'informations relatives à l'origine et à la chronologie des verres *à la façon de Venise* conservés au Musée de la Porte de Hal. Il faut attendre 1937 pour que la première étude d'un gobelet anversois, par Henri Nicaise, démontre brillamment cette évidence. En 1957, Anne-Marie Berryer est amenée à supputer la présence d'un graveur allemand dans les Pays-Bas au XVII^e siècle; et c'est seulement en 1984 que Pieter Ritsema van Eck met en lumière l'existence d'un groupe de verres gravés dans les Pays-Bas «hollandais», dans le style de *l'Ecole de Nuremberg*, tout en attirant l'attention sur

quelques exemplaires reconnus comme «belges». Malgré ces avancées, nombre de verres gravés sont encore inconsidérément attribués aux Pays-Bas septentrionaux ou à l'Allemagne. Une nouvelle attention portée tant à la forme qu'au décor devrait cependant remettre en cause ces attributions.

A partir d'un catalogue d'environ 150 pièces conservées dans des collections publiques et privées belges et étrangères, l'auteur de la présente étude a pu établir des critères d'attribution précis et reconnaître les styles d'une quinzaine d'artistes actifs au cours du XVII^e siècle, dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Premier critère: le support. Bien connu des historiens du verre, le répertoire typologique des verres *à la façon de Venise* produits à Anvers dès la deuxième moitié du XVI^e siècle, ainsi qu'à Liège et à Bruxelles dans le courant du XVII^e, peut être conforté par la présence, dans le décor, de toponymes ou d'inscriptions à connotations dialectales. Deuxième critère: une iconographie particulière. Les thèmes relatifs à l'histoire et à la tradition locale, les sujets liés au pouvoir royal espagnol, les effigies royales, les armes de grandes familles belges occupant de hautes fonctions; ces images associées aux formes indigènes portent indéniablement la marque d'une finalisation locale. Alors que les verres armoriés sont généralement agrémentés de petites scènes de chasse, le décor privilégié de nombreux calices consiste en vastes tableaux copiés d'estampes d'Antonio Tempesta, de Philippe Galle, ou encore de Pierre Van der Heyden. Outre les chasses, les bacchanales, les allégories n'y sont pas rares. Ces derniers thèmes iconographiques, sans être probants, constituent néanmoins un critère d'attribution à retenir.

Apparue à Anvers à la fin du XVI^e siècle, en provenance de Venise, la *gravure à la pointe de diamant* se limite généralement à l'inscription de formules dédicatoires ou de signes de propriété, inclus dans un réseau de motifs décoratifs. Vers le milieu du XVII^e siècle, quelques artistes, très certainement formés à Nuremberg, introduisent dans le pays une technique et un goût nouveaux issus de l'art lapidaire: la *gravure à la roue*. Celle-ci a le pouvoir de transformer en pièces d'apparat uniques des objets, certes luxueux, mais usuels ou manufacturés. Une petite *école* de gravure s'est ainsi implantée, témoignant de caractères propres aux Pays-Bas méridionaux et à la principauté de Liège; survivant dans les premières années du XVIII^e siècle, elle disparaîtra avec l'arrivée du pouvoir autrichien.

Le Président clôture la séance à 12h10.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MAI 2010 / GEWONE ZITTING VAN 15 MEI 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: De Poorter, Dickstein, Dumortier, Masschelein-Kleiner

Messieurs/de Heren: Demeter, Forgeur, Kairis, Lemeunier, Meulemeester, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Coppens, Dacos-Crifò, Denhaene, De Jonge, De Ruyt, De Pauw-Deveen, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lecocq, Lefrancq, Lemaire, Logie, Van den Bergen-Pantens, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Coekelberghs, Coomans, Crunelle, De Smedt, Duvosquel, Leblicq, Loir, Thoben, Vanautgaerden

L'excursion à Liège peut être appelée un succès malgré le petit nombre de participants.
À 10h, le rendez-vous était fixé au Musée d'Ansembourg où nous avons été accueillis par nos Confrères Richard Forgeur et Albert Lemeunier. M. Forgeur nous a très agréablement entretenu sur l'histoire du bâtiment et sa destination en tant que Musée. S'en est suivi une visite du musée avec des interventions et des discussions de la part des membres. Nous avons eu le plaisir d'écouter M. Bernard Wodon qui nous a informé dans les plus petits détails sur la grille du grand escalier dans le hall d'entrée.

Après le lunch, les activités ont repris de pied ferme au Musée du Grand Curtius. M. Jean-Paul Philippart, collaborateur scientifique, a guidé la visite de la section «Verre», tandis que M. Lemeunier nous a montré les plus belles pièces de la section «Moyen Âge». La visite s'est achevée peu après 18h.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 16 OCTOBRE 2010 GEWONE ZITTING VAN 16 OKTOBER 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Ceulemans, Coppens, D'Hainaut-Zveny, De Poorter, Dickstein, Diels, Dumortier, Lefrancq, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Coekelberghs, Crunelle, Culot, Demeter, De Smedt, Lierneux, Meulemeester, Moerman, Thoben, Vander Auwera, Van der Stock, Van Laere, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dacos, Lecocq, De Pauw-Deveen, Hadermann-Misguich, Leclercq, Peeters, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Brosens, de Callataÿ, Delmarcel, Duvosquel, Leblicq, Loir, Vanautgaerden, Vandenbossche

Le Président ouvre la séance à 10h et accueille les membres à l'occasion de la nouvelle année académique. Il demande à l'assemblée de se lever et de respecter une minute silence en commémoration de trois membres de l'Académie décédés: Anne Van Buren, Adolf Monballieu et Jean Jadot. Par la suite, le Président réitère sa demande aux membres de bien vouloir se mettre en règle de cotisation, après quoi il invite le secrétaire général à lire le rapport de l'excursion à Liège, du 15 mai 2010.

Enfin, le Président cède la parole à Mme Périer-D'Ieteren qui fait une communication intitulée *Les expositions Van der Weyden – Flémalle de 2009-2010. Avancées, reculs, tergiversations.* Exceptionnellement, quelques auditeurs externes ont rejoint les membres pour assister à la conférence de Mme Périer D'Ieteren dont la communication est publiée dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LXXIX, 2010, p. 3-35. Après une brève révision critique des controverses relatives à l'unité ou à la dualité du Maître de Flémalle – Van der Weyden, l'apport des expositions de Francfort et Berlin à la question est discuté. Les nouvelles hypothèses d'attribution d'œuvres clés qui étaient traditionnellement données à l'un ou l'autre de ces deux Maîtres sont présentées en les resituant dans le contexte historique de la recherche. La conclusion tente de déterminer s'il y a eu une véritable avancée de la connaissance ouvrant de nouvelles perspectives aux historiens de l'art ou si, au contraire, confrontés à tant d'interrogations, ils ne doivent pas se détourner des personnalités artistiques, «devenues floues» à force d'être débattues, pour se centrer sur de nouvelles problématiques.

L'exposé de Mme Périer-D'Ieteren suscite un vif intérêt de la part des membres et plusieurs questions sont posées. Le Président clôture la séance à 11h55.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 20 NOVEMBRE 2010 GEWONE ZITTING VAN 20 NOVEMBER 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: D'Hainaut-Zveny, De Poorter, Dickstein, Dumortier, Leclercq-Marx, Lecocq, Masschelein-Kleiner

Messieurs/de Heren: Bastin, Crunelle, Culot, Demeter, De Smedt, Leblicq, Moerman, Thoben, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dacos-Crifò, De Jonge, De Pauw-De Veen, Logie, Peeters, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens

Messieurs / de Heren: Coekelbergs, Coomans, Duvosquel, Meulemeester, Vanautgaerden

La séance est ouverte à 10h05. Le Président accueille tous les membres et leur rappelle que divers points, déjà mentionnés lors de la séance d'octobre, n'ont pas été finalisés: Il s'agit de la rédaction d'un *In memoriam* pour Anne van Buren, de la remise des médailles pour les nouveaux membres depuis 2009 et de la décision à prendre concernant la remise du Prix Bergmans. De plus, différents membres de l'Académie ne semblent pas avoir cotisé pour l'année 2010, or, la cotisation pour 2011 est déjà à l'ordre. Le Président fait également un appel pour la remise des dossiers concernant de nouveaux candidats. Les dossiers devront être introduits auprès du Président au plus tard pour le 18 décembre. Le secrétaire général lit le procès-verbal de la réunion du mois d'octobre qui est approuvé par tous les membres présents.

Le Président invite ensuite M. Marc Crunelle, à prendre la parole. Sa communication est intitulée: *1905 – 2005: 100 ans d'architecture cinéma à Bruxelles.* Un programme architectural qui, rapidement, trouva sa spécificité. De leur devanture à l'origine calquée sur celles des théâtres, les façades de cinémas se distingueront pour trouver leur caractère propre en moins de deux décennies. Ces architectures commerciales aux façades publicitaires s'inscrivent dorénavant dans notre patrimoine. Mais surtout, y a-t-il un autre sujet qui ravive autant de souvenirs en chacun de nous que ces salles d'antan?

Applaudie avec enthousiasme, la conférence suscite plusieurs questions et amène une discussion entre les membres présents. La séance est levée à 11h50.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 18 DÉCEMBRE 2010 GEWONE ZITTING VAN 18 DECEMBER 2010

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, Dumortier, Hadermann-Misguich, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide

Messieurs/de Heren: Bastin, De Smedt, Piavaux, Vander Auwera
Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dickstein, Lecocq, Logie, Peeters, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Brosens, Coomans, Demeter, Duvosquel, Meulemeester, Smolderen, Thoben, Van Laere

La séance est ouverte à 10h15. À cause du très mauvais temps, peu de membres sont présents. Le Président rappelle qu'aujourd'hui est la date limite pour l'introduction des dossiers relatifs aux nouveaux candidats. Le procès-verbal de la réunion du mois de novembre, lu par le secrétaire général, est approuvé par tous les membres présents.

Ensuite, le Président invite Mathieu Piavaux à prendre la parole. Il présente une conférence intitulée: *La collégiale Sainte-Croix à Liège: une nouvelle lecture de l'architecture médiévale de l'ancien diocèse de Liège*. L'église Sainte-Croix à Liège, l'une des sept collégiales de la cité épiscopale, est construite entre le début du XIII^e^ siècle et la fin du XV^e^ siècle. Au cours des Temps modernes, l'édifice médiéval est peu perturbé, sinon dans son second œuvre. Il subit au XIX^e^ siècle une restauration importante et parfois assez radicale, puis quelques travaux de restauration ponctuels échelonnés sur le XX^e^ siècle. Comme la plupart des grandes églises gothiques de Wallonie, l'église Sainte-Croix a suscité peu de recherches. La lecture traditionnelle considère le monument à l'aune d'une école architecturale «mosane», dont les grandes caractéristiques ont été proposées tant pour l'architecture romane que pour l'architecture gothique. Peu conforme aux traits architecturaux prétendument «mosans» et reléguée au rang d'exception, l'église Sainte-Croix illustre bien les limites et écueils méthodologiques de l'approche de l'architecture médiévale par *Kunstlandschaft*. Une étude archéologique globale et interdisciplinaire, couplée à l'analyse des textes anciens conservés, permet de dresser une nouvelle histoire de l'édifice, depuis sa construction, entre le début du XIII^e^ et le milieu du XV^e^ siècle environ, jusqu'aux dernières transformations du XX^e^ siècle. La datation et l'authenticité des différentes parties du bâtiment s'y trouvent précisées tandis que les techniques de construction et de décoration de l'édifice médiéval font, elles aussi, l'objet d'une étude approfondie. En combinant les rares textes médiévaux à une étude comparative, nos recherches tentent ensuite de mieux comprendre les raisons qui ont motivé le choix des partis architecturaux employés. Elles explorent la signification symbolique associée aux formes employées et réservent donc une place de choix aux grilles d'analyse de l'iconologie de l'architecture. Cette étude montre que, loin de se cantonner à un contexte stylistique et technique régional, l'église Sainte-Croix s'intègre également, à sa manière, dans une histoire de l'architecture plus globale et bénéficie tout autant des apports et influences de l'architecture du nord de la France que des expériences menées en terre d'Empire au bas Moyen Âge. Les références choisies, comme par exemple la Sainte-Chapelle de Paris, semblent étroitement liées à la titulature prestigieuse de l'église liégeoise. Elles confèrent au chapitre de Sainte-Croix une identité forte, qui lui permet de se démarquer des autres collégiales du diocèse.

Malgré le petit nombre d'auditeurs, plusieurs questions sont posées et une discussion intéressante se développe. La séance est levée à 11h35.

Alexandra De Poorter
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 15 JANVIER 2011 GEWONE ZITTING VAN 15 JANUARI 2011

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bergmans, Ceulemans, Coppens, De Jonge, De Poorter, De Pauw-Deveen, D'Hainaut-Zveny, Diels, Dumortier, Hadermann-Misguich, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide

Messieurs/de Heren: Coomans, Demeter, De Smedt, Jacobs, Lierneux, Martens, Meulemeester, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Van den Bossche, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe
Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dickstein, Folie, Peeters, Périer-D'Ieteren

Messieurs/de Heren: Bastin, Cauchies, Leblicq, Piavaux

De zitting vangt aan om 10u35.

De algemeen secretaris leest het verslag voor van de vorige zitting, die plaatsvond op 18 december 2010. Het verslag wordt unaniem goedgekeurd en op applaus onthaald.

De voorzitter nodigt Krista De Jonge op het spreekgestoelte uit voor haar voordracht: *Ontwerpen voor architectuur, sculptuur, meubilair en edelsmeedwerk in de Lage Landen, ca. 1530. Nieuwe ontdekkingen in verband met de tekening voor het doksaal van Sainte-Waudru in Mons.* De beroemde tekening voor het doksaal van Sainte-Waudru (Mons), 1535, vaak toegeschreven aan Jacques Du Broeucq, staat niet alleen. Zij past in een oeuvre dat een half dozijn tekeningen en twee albums op perkament omvat, samen met meer dan tweehonderd prenten. Deze ontwerpen voor architectuur (gevels, portalen), sculptuur (grafmonumenten), meubilair (retabels, koorbanken, bedden) en edelsmeedwerk (monstransen, tabernakels, kelken) dateren uit de jaren 1530 en zijn afkomstig uit de Lage Landen: voor elk bekend ontwerp kan immers een nog bestaand equivalent in de artistieke avant-garde worden gevonden. De vormentaal is onmiskenbaar deze van hofartiest Jan Mone. Vooraleer een toeschrijving mogelijk is, moeten echter nog belangrijke vraagstukken worden opgelost, zoals de rol en functie van deze tekeningen, hun precieze relatie met bepaalde meesterwerken uit de hofcontext, de rol en functie van de prenten en van de albums.

Collega De Jonge kwijt zich uitstekend van haar taak en de voordracht ontlokt verscheidene vragen van de toehoorders. Haar mededeling wordt uitgegeven in het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, LXXIX, 2010, p. 37-70. De zitting wordt beëindigd om 11u35.

Alexandra De Poorter
Algemeen scretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 19 FÉVRIER 2011 GEWONE ZITTING VAN 19 FEBRUARI 2011

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bergmans, Ceulemans, Coppens, De Jonge, De Poorter, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Logie, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Bastin, Brosens, Coomans, Culot, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, D. Martens, Piavaux, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Dacos-Crifò, de Nave, D'Hainaut-Zveny, De Ruyt

Messieurs/de Heren: Duvosquel, Meulemeester

La séance, précédée d'une séance réservée aux Membres titulaires, débute à 10h50.

Le Président donne la parole au conférencier Thomas Coomans qui présente un exposé bilingue intitulé *Patrimoine et identité en Belgique / Erfgoed en identiteit in België*. Op dit ogenblik is de bevoegdheid voor de monumentenzorg in België een regionale materie en ontwikkelt elk gewest een eigen beleid en beheer, met specifieke administraties, wetgevingen, subsidieregelingen, commissies voor monumenten en landschappen, beschermingen, restauraties, publicaties enz. De Vlaamse, Brusselse, Waalse en Duitstalige overheden hebben elk een eigen ideologisch gefundeerd "narrative" ontwikkeld in functie van hun eigen identiteit. Sinds het ontstaan van de monumentenzorg wordt erfgoed gebruikt als een belangrijke identiteitsdrager en –vormer. De verschillende stappen van de evoluerende wisselwerking tussen monumentenzorg en cultuurhistorische context in België worden geschetst en geïllustreerd met talrijke voorbeelden: 1. Belgische monumenten en de bouw van een nationale identiteit, van romantische tot rationeel-archeologische restauraties, alsook het stijlendebat in het tussen katholieken en liberalen gepolariseerde politieke landschap (1830-1884); 2. het ontstaan van regionale identiteiten en kunstlandschappen binnen een nationale en katholieke identiteit

(1884-1914); 3. de Eerste Wereldoorlog, cultuurvernietiging en –propaganda (1914-1918); 4. het Interbellum met de debatten rond *'s lands wederopbouw* tot de rol van monumenten in de ontwikkeling van een Vlaams-nationalistisch cultureel discours (1919-1944); 5. de welvaartsjaren na de Tweede Wereldoorlog, de spanningen tussen vooruitgang en monumentenzorg, en de groei van een erfgoedbesef in de jaren zestig onder invloed van internationale en alternatieve bewegingen op de achtergrond van een groeiende communautaire polarisatie (1945-1975); 6. de transfer van de monumentenzorg eerst naar de cultuurraden en gemeenschappen (1970), dan naar de gewesten (1989), en de implementatie van totaal autonome vormen van beleid en beheer, waarbij zeldzame contacten slechts via internationale omwegen plaatsvinden. Ten slotte worden de huidige erfgoedstrategieën van de drie gewesten kort doorgelicht.

Cette comunication passionnante, qui a suscité de nombreuses questions, est fort applaudie. La séance est levée à 12h20.

Alexandra De Poorter
Algemeen secretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 19 FEVRIER 2011
GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 19 FEBRUARI 2011

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bergmans, Coppens, De Jonge, De Poorter, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Logie, Masschelein-Kleiner, Vanden Bergen-Pantens, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Bastin, Coomans, Culot, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, D. Martens, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Dacos-Crifò, de Nave, D'Hainaut-Zveny, De Ruyt

Messieurs/de Heren: Duvosquel, Meulemeester

Le Président ouvre la séance à 9h35. Suivant l'ordre mentionné dans l'ordre du jour, les différents points sont repris ci-dessous. Le Président donne tout d'abord la parole à l'ancien secrétaire général, M. Alain Jacobs, qui lit le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 20 février 2010. Le procès-verbal est approuvé par tous les membres présents. Mme Alexandra De Poorter, la nouvelle secrétaire générale, enchaîne en communiquant le rapport des activités de l'année académique 2009-2010.
M. Stéphane Demeter, trésorier général, explique en détail l'état des finances et transmet divers documents aux membres. M. Leo De Ren et M. Didier Martens, les commissaires aux comptes, donnent leur accord.
Mme Claire Dumortier explique par la suite le retard de l'envoi de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, probablement dû à la grève des postes. Elle annonce que la Revue de 2011 sortira probablement au mois de septembre. Elle comprendra les actes du Colloque organisé en 2006, sous les auspices du Fonds Prince Philippe et aussi des articles qui devront être expertisés. On essaiera de faire paraître le numéro suivant en octobre 2012, ce qui permettra d'envoyer la Revue aux membres et aux abonnés en-déans l'année et d'éviter la surcharge de travail de l'éditeur.

Des renseignements sont donnés concernant le Prix Simone Bergmans. Le dernier paiement de la part de la famille Bergmans a eu lieu en 1995. Il s'agissait donc bien de sommes versées régulièrement, mais il n'existe pas de Fonds. Il a été décidé de contacter la famille pour demander si elle souhaite reprendre cette action. Dans le cas négatif, l'Académie prendra en charge le paiement du prix, qui ne portera plus le nom de Bergmans. En 2013, il y aura un nouvel appel aux candidats.
Ensuite, la séance est consacrée aux votes. En premier lieu, le vote sur le renouvellement d'administrateurs venus au terme de leur mandat. M. G. Delmarcel et Mme J. Folie ne souhaitent plus être membre du conseil d'administration. M. Delmarcel reste toutefois membre de la commission de lecture.

Tous les candidats reçoivent la majorité légale des votes et leur mandat est prolongé. Il s'agit de M. Norbert Bastin, M. Stéphane Demeter, M. Raphaël De Smedt, Mme Claire Dumortier, M. Yvon Leblicq et M. Joost Vander Auwera. M. Alain Jacobs et Mme Alexandra De Poorter sont élus à l'unanimité comme nouveaux administrateurs. Mme Dominique Allart et Mevr. Natasja Peeters sont élues à l'unanimité en tant que Membres titulaires. Mme Christine Dupont et Mevr. Linda Van Santvoort sont élues à l'unanimité comme nouveaux Membres correspondants. Deux personnes sont présentées en tant que nouveaux Membres étrangers associés: Mme Yoko Mori et Dhr. Jos Koldewey. Leur candidature est unanimement acceptée.

M. Joost Vander Auwera informe les membres présents que son mandat de Président est arrivé à terme. Il remercie la Vice-Présidente Mme Claire Dumortier, l'ancien Secrétaire général M. Alain Jacobs et le Trésorier général M. Stéphane Demeter. Un nouveau Président doit donc être élu. Il est important de conserver l'équilibre linguistique, et donc le nouveau Président doit être francophone. Le Conseil d'administration propose Mme Claire Dumortier. Cette proposition est acceptée par l'assistance. Mme Claire Dumortier remercie l'assemblée pour la confiance qu'elle lui accorde et promet de continuer la convivialité sérieuse du Président précédent. Elle le remercie pour avoir remis de l'ordre dans les statuts et dans l'administration. Elle communique son souhait de modifier quelque peu la manière de présenter la Revue afin d'obtenir un plus grand nombre d'acquéreurs. Elle demande également des suggestions de la part de l'Assemblée concernant de nouveaux membres-candidats.

M. Leo De Ren est par la suite élu en tant que nouveau Vice-Président. De ce fait, il devra être remplacé dans sa fonction de Commissaire aux comptes. Ce point sera discuté lors du prochain Conseil d'Administration. La fonction de Secrétaire de Rédaction de la Revue de notre Académie est attribuée à M. Thomas Coomans. Ce choix remporte l'approbation de tous.

Le Président donne un aperçu des clauses légales pour faire accepter toutes les modifications. Une avocate sera consultée afin de contrôler le bon déroulement de la publication des nouvelles données dans Le Moniteur belge. Dans ce but, Mme Alexandra De Poorter fera un rapport détaillé qui sera remis à l'avocate.

À 10h35, le Président lève la séance de l'Assemblée générale statutaire ordinaire.

Alexandra De Poorter
Secrétaire générale

Joost vander Auwera
Président

LISTE DES MEMBRES – LEDENLIJST
20/02/2010 - 19/02/2011

Protecteur
S.M. LE ROI

Beschermheer
Z.M. DE KONING

Bureau – Bestuur
2010 – 2011

Président - Voorzitter: Mme Claire DUMORTIER; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Leo DE REN; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Mevr. Alexandra DE POORTER; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER

Conseil d'Administration – Raad van Beheer

Mmes De Poorter, Dumortier, Masschelein; MM. HH. Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires – Titelvoerende leden

Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	SOENEN, Micheline	1988 / 1992
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	DUMORTIER, Claire	1989 / 1992
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	LOGIE, Christiane	1989 / 1992
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	VAN LAERE, Raf	1991 / 1993
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995
COEKELBERGHS, Denis	1972 / 1978	VAN DEN BERGEN-PANTENS,	
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	Christiane	1985 / 1995
CULOT, Paul	1976 / 1980	MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	MOERMAN, André	1993 / 1995
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	BLANKOFF, Jean	1990 / 1996
ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982	DE REN, Leo	1990 / 1996
DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985	HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997
DELMARCEL, Guy	1981 / 1985	PÉRIER-D'IETEREN, Catheline	1993 / 1997
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985	BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
EECKHOUT, Paul	1978 / 1987	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987	DE CALLATAY, François	1995 / 1998
VANRIE, André	1979 / 1987	MARTENS, Didier	1995 / 1998
SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999
BASTIN, Norbert	1988 / 1990	DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000

Leblicq, Yvon	1997 / 2001	Van Nerom-Debue, Claire	1989 / 2009
De Jonge, Krista	1998 / 2001	Cardon, Hubert	1993 / 2009
Bücken, Véronique	1998 / 2002	Bergmans, Anna	2001 / 2009
Vander Auwera Joost	2001 / 2003	De Poorter, Alexandra	2001 / 2009
Demeter, Stéphane	2000 / 2005	d'Hainaut-Zveny, Brigitte	2004 / 2010
Coomans de Brachêne, Thomas	2001 / 2005	Brosens, Koen	2007 / 2010
Jacobs, Alain	1999 / 2007	Peeters, Natasja	2006 / 2011
Serck-Dewaide, Myriam	2002 / 2007	Allart, Dominique	1995 / 2011
Vanwijnsberghe, Dominique	2002 / 2008		

Membres honoraires – Honoraire leden

Stiennon, Jacques	1966 / 1972 / 1987
Veronee-Verhaegen, Nicole	1973 / 1983 / 1999
Guéret-De Keyser, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
Philippot, Paul	1978 / 1989 / 2008
Gaier, Claude	1972 / 1979 / 2009
Walch, Nicole	1976 / 1981 / 2009

Membres correspondants – Corresponderende leden

Fettweis, Henri	1969	Hans-Collas, Ilona	2005
Roberts-Jones - Popelier, Françoise	1973	Leeftz, Michel	2005
Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge	1979	Stroo, Cyriel	2006
Marchetti, Patrick	1981	Loir, Christophe	2007
Huys, Bernard	1982	Meulemeester, Jean Luc	2008
Huvenne, Paul	1986	Denhaene, Godelieve	2008
Matthys, André	1990	Kairis, Pierre-Yves	2008
Corbiau, Marie-Hélène	1992	Van den Bossche, Benoît	2008
Waelkens, Marc	1993	Piavaux, Matthieu	2008
De Vos, Dirk	1995	Chariot, Constantin	2008
De Waele, Eric	1995	Ceulemans, Christina	2009
Forgeur, Richard	1996	Diels, Ann	2009
Martens, Maximiliaan	1996	Draguet, Michel	2009
de Nave, Francine	1997	Lecocq, Isabelle	2009
Rémon, Régine	1998	Lefrancq, Janette	2009
Bousmanne, Bernard	1999	Crunelle, Marc	2009
Klinckaert, Jan	2000	Vanautgaerden, Alexandre	2010
Van der Stock, Jan	2000	Lierneux, Pierre	2010
Smets, Francis	2001	Van Santvoort, Linda	2011
Nys, Ludovic	2002	Dupont, Christine	2011

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	Rosenberg, Pierre	2005
Gaborit-Chopin, Danielle	1992	McKendrick, Scot	2005
Díaz Padron, Mathias	1992	Kren, Thomas	2005
Vackova, Jarmilla	1992	Thoben, Peter	2009
Châtelet, Albert	1993	Verdier, Philippe	1993
Paviot, Jacques	1999	Mori, Yoko	2011
Domínguez Casas, Rafael	2002	Koldeweij, Adrianus Maria (Jos)	2011
Mousset, Jean-Luc	2004		

Allart Dominique, professeur à l'Université de Liège, impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège

Bastin Norbert, conservateur h^re^ des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, rue du Château 19, 5190 Spy

Bergmans Anna, docent aan de Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

Blankof 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 Combattants 141, 1332 Genval

Brosens Koen, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Armand Thierylaan 10, 3001 Heverlee

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 Saint-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon

Ceulemans Christina, Algemeen directeur a.i. bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium, Putstraat 1, 9310 Meldert

Chariot Constantin, avenue de Messidor 208, bte 10, 1180 Bruxelles

Châtelet Albert, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, 7, rue du Faisan, F-67450 Mundolsheim

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 bte 202, 4000 Liège

COOMANS DE BRACHÈNE Thomas, hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, André Fauchillestraat 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

CRUNELLE Marc, architecte et historien de l'architecture, avenue Brugmann 2B, 1060 Bruxelles

CULOT Paul, assistant h^re à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 21, 1180 Bruxelles

DACOS-CRIFÒ Nicole, directeur de recherches h^re au Fonds National de la Recherche Scientifique, via Dall'Ongaro 38, IT-00152 Rome

DEBAE Marguerite, chef de section h^re à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Balkans 8 bte 4, 1180 Bruxelles

DE BOE Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg

DE CALLATAŸ François, chef de département à la Bibliothèque royale de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles

DE JONGE Krista, gewoon hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Katholieke Universiteit Leuven, Kasteelpark Arenberg 1, 3001 Heverlee

DELMARCEL Guy, em. gewoon hoogleraar van de Katholieke Universiteit Leuven, erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbekestraat 140, 2018 Antwerpen

DEMETER Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, boulevard Louis Mettewie 11 bte 16, 1080 Bruxelles

DE NAVE Francine Barones, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Sneeuwbeslaan 21, 2610 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 bus 3, 1050 Brussel

DE POORTER Alexandra, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel

DE REN Leo, hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 bus 2, 3000 Leuven

DE RUYT Claire, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem

DE SMEDT Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Veemarkt 29, 2800 Mechelen

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, Tenbosstraat 85 bus 18, 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

Dhanens Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo

Diaz Padrón Matias, C/ Casado del Alisal 14, 6° E, Madrid 28012 Espagne

Dickstein-Bernard Claire, archiviste h^re^ du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles

Diels Ann, Helenalei 51, 2018 Antwerpen

Dominguez Casas Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4°C, E-47005 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 de Belgique, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles

Dulière Cécile, chargée de cours h^re^ à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles

Dumortier Claire, chef de travaux agrégé h^re^ aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles

Dupont Christine, conservatrice du Musée bruxellois de l'industrie et du travail – La Fonderie, square François Riga, 60, 1030 Bruxelles

Duvosquel Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, bte 1, 1050 Bruxelles

Eeckhout Paul, ere-conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 130, 9820 Merelbeke

Fetiweis Henri, chef de section h^re^ des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles

Folie Jacqueline, chef de travaux h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles

Forgeur Richard, membre h^re^ de la Commission royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège

Frédéricq-Lilar Marie, chargée de cours h^re^ 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 h^re^ du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapierre 35 bte 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^re^ de l'Université Libre de Bruxelles, drève 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

Kairis Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 4000 Liège

Klinckaert Jan, directeur van het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 bus 202, 3001 Heverlee

Koldeweij Adrianus Maria (Jos), Radboud University Nijmegen, Faculty of Arts, Erasmusplein 1, PO Box 9103, NL-6500 HD Nijmegen, Nederland

Kren Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310 - 440 7360, USA

Le Bailly de Tilleghem Serge Baron, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Bouquinière", 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, chargée de cours à l'Université Libre de Bruxelles, clos des Essarts 4, 1410 Waterloo

Lecocq Isabelle, première assistante à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles

Lefft Michel, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, 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, Pater 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^re^ au Musée royal de l'armée et d'histoire militaire, avenue Den Doorn 3 bte 12, 1180 Bruxelles

Levie, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam, Nederland

Lierneux Pierre, Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Parc du Cinquantenaire 3, 1000 Bruxelles

Logie Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel

Loir Christophe, chercheur qualifié auprès du Fonds national de la Recherche Scientifique, maître d'enseignement à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Ernestine 20, 1050 Bruxelles

Marchetti Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes

Marien-Dugardin Anne-Marie, chef de section h^re^ 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, Aaigemstraat 112, 9000 Gent

MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, directeur h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles

MATTHYS André, inspecteur général h^re^ au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, avenue de la Réforme 68 bte 21, 1083 Bruxelles

MCKENDRICK Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom

MERCIER Philippe, professeur émérite 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

MORI Yoko, 3-16-3-501, Kaminoge, Setagaya-ku, Tokyo, 158-0093 Japan

MOUSSET Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Marché-aux-Poissons, L.2345 Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg

NYS Ludovic, maître de conférence à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain

PAVIOT Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris

PEETERS Natasja, assistent bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel

PÉRIER-D'IETEREN Catheline, professeur h^re^ 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 bte 17, 1170 Bruxelles

PIAVAUX Matthieu, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles

PIÉRARD Christiane, conservateur h^re^ de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons

RAEPSAET Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Houblonnières 8, 5000 Namur

RÉMON Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège

ROBERTS-JONES Philippe Baron, secrétaire perpétuel h^re^ de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROBERTS-JONES – POPELIER Françoise Baronne, chef de section h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROSENBERG Pierre, de l'Académie française, président directeur h^re^ du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris

SERCK-DEWAIDE Myriam, directeur général h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles

SMETS Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Rootstraat 51, 3080 Duisburg

SMOLDEREN Luc, ambassadeur h^re^ de S.M. le Roi des Belges, avenue de l'Observatoire 9 bte 12, 1180 Bruxelles

SOENEN Micheline, chef de travaux h^re^ aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 bte 3, 1160 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 Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo

THOBEN Peter, Oud-conservator van het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR Eindhoven, Nederland

TRIZNA Jazeps, chef de travaux h^re^ de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 bte 5, 1348 Louvain-la-Neuve

ULRIX-CLOSSET Marguerite, maître de conférences h^re^ 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 Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6, Česká republika

VANAUTGAERDEN Alexandre, conservateur de la Maison Érasme à Anderlecht, rue du Chapitre 31, 1070 Bruxelles

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, champ du Vert Chasseur, 84 1000 Bruxelles

VAN DEN BOSSCHE Benoît, 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, Keizerslaan 15, bus 6, 1000 Brussel

VAN DER STOCK Jan, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen

VAN DE VELDE Carl, em. hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 bus 1, 2060 Antwerpen

VAN LAERE Raf, Provincie Limburg, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt

VAN LENNEP Jacques, chef de département h^re^ 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 archéologie et histoire de l'art, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles

VANRIE André, chef de section h^re^ aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet

VAN SANTVOORT Linda, hoofddocent aan de Universiteit Gent, Vredelaan 69, 1982 Weerde

VANWIJNSBERGHE Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies

VERDIER Philippe, professeur h^re^ de l'Université de Montréal, Haversham Road, R.I. 02891- 4233 Westerly, USA

VERONEE-VERHAEGEN Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du XV^e^ siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, rue de Borzileux 5, 6900 Humain

WAELKENS Marc Ridder, 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 hre à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 bte 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 réglement 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 2013, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2013.

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 toekenning 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 medegedeeld.

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 2013 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2013 ingezonden te worden.

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

TABLE DES MATIERES - INHOUDSTAFEL

ACTES DU COLLOQUE – HANDELINGEN VAN HET COLLOQUIUM JOURNÉE DE RENCONTRE DE JEUNES HISTORIENS D'ART BELGES – CONTACTDAG VOOR JONGE BELGISCHE KUNSTHISTORICI 2 DÉCEMBRE – 2 DECEMBER 2006

(organisée par J. VANDER AUWERA – georganiseerd door J. VANDER AUWERA)

R. DE SMEDT, Avant-propos / Voorwoord 5

V. HENDERIKS, *La Crucifixion du Musée Marmottan de Paris, point de départ pour une révision du corpus des œuvres d'Albrecht Bouts* 7

L. MEGANCK, *Tussen traditie en vernieuwing – architectuur en stedenbouw te Gent in het interbellum* 25

E. BRUYNS, *L'encadrement des peintures dans les Pays-Bas du Sud au XVII^e siècle: l'apport des documents d'archives* 47

W. ADRIAENSSENS, *Philippe Wolfers, een kunstenaar met een neus voor zaken. Belgische art nouveau en art deco met internationale uitstraling* 57

I. FALQUE, *Le portrait dévotionnel dans la peinture des anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550: approche méthodologique pour une analyse du langage de l'image* 77

M. STERCKX, *Sculpturen door vrouwen in de publieke ruimte: de casus Brussel* . . . 99

C. BODIAUX, *Contribution de la typologie du costume à l'étude du Maître d'Hakendover et d'un groupe de retables sculptés vers 1400, conservés en Allemagne du Nord-Ouest* . 125

ARTICLES – BIJDRAGEN

E. ROOBAERT, *Het koopmansboek (1544-1562) van Joos van Grimbergen, textielhandelaar en legwerker († 1558), en de Hercules en Tobiaskamers uit zijn atelier* 129

G. SPIESSENS, *De Antwerpse kunstschilder Niclaes Adriaenssen Emanuelszoon (Antwerpen 1598-ibidem? na 1640)* 167

E. LAMAS DELGADO, *« Un autre Rubens »: l'influence du rubénisme dans la peinture courtisane espagnole à travers l'exemple de l'œuvre de Francisco Rizi (1614-1685)* . . 179

MISCELLANEA

D. DE VOS, *Een mysterieuze persoonsverwisseling: Jan van Touraine is niet Filips de Stoute* 197

COMPTES RENDUS – RECENSIES

I. CIULISOVÁ, *Slovak Art Collections: Paintings of the 16th Century Netherlandish Masters* (D. MARTENS) 201

B. D'Hainaut-Zveny, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages* (C. Dumortier) 201
P. Fuhring, B. Brejon de Lavergnée, M. Grivel, S. Lepape & V. Meyer (eds), *L'estampe au Grand Siècle. Etudes offertes à Maxime Préaud* (R. Van Laere) . . 203
É. Hamon, *Un chantier flamboyant et son rayonnement. Gisors et les églises du Vexin français* (Th. Coomans). 205
A. Luchs, *The Mermaids of Venice. Fantastic sea creatures in Venetian Renaissance Art* (L. Smolderen) 206
A. Van Loo et M.-C. Bruwier (dir.), *Héliopolis* (Th. Coomans) 206

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

Procès-verbaux – Verslagen 209
Liste des membres – Ledenlijst 219
Prix – Prijs Simone Bergmans 229
Table des Matières – Inhoudsopgave. 231

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — 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*. Indices 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.

CULTURA · WETTEREN

ISSN 0035-0077X