

RESTAUREREN VAN KUNSTWERKEN OP HOUTEN DRAGERS.

Restaureren ("herstellen") van kunstwerken is van alle tijden.

Een kunstwerk dat beschadigd werd en waar men waarde aan hechtte, werd terug "in goede staat" gebracht.

In de loop van de tijden is dat niet anders geweest voor schilderijen.

Het "Lam Gods", bijvoorbeeld, is in de loop van zijn bestaan ettelijke keren onder handen genomen.

Ik beperk me bij deze tekst vooral bij de schilderkunst op houten dragers bij de Vlaamse primitieven.

Reeds in 1550 haalde men Lanceloot Blondeel (uit Brugge) en Jan van Scorel (uit Utrecht) naar Gent om beschadigingen aan het meesterwerk van de gebroeders van Eyck te herstellen.

Later, in 1612, in 1663 en 1731 werden nog restauratiewerkzaamheden uitgevoerd aan het paneel. Ook andere bekende en minder bekende werken ondergingen hetzelfde lot, zodanig dat sommigen de vraag zijn gaan stellen

"hoe authentiek zijn onze Vlaamse Primitieven en andere werken ?".

De restaurators waren in dat geval gekende schilders, die het metier beheersten en vaak door hun werk ook naam maakten als restaurator. Zo vinden wij weer Lanceloot Blondeel terug bij de restauratie van het triptiek dat door Margaretha van Oostenrijk besteld was bij Barend van Orley en bestemd was voor de karthuiser-priorij in Brou (Bourg-en-Bresse), doch tenslotte in Brugge bleef (nu op het hoofdaltaar van de O.L.V. kerk).

Wat die restauraties inhielden en hoe ver men daarin ging is vaak niet geweten. Feit is dat deze restaurators zich wel lieten leiden door de bekommernis het werk zo goed mogelijk aan de toeschouwer te presenteren. En dit naar eigen inzicht en kunde. Wel is het zo dat dit alles geschiedde met de werkmiddelen en pigmenten die op dat ogenblik voorhanden waren. Maar in de eerste plaats bleven zij kunstenaars vooraleer zij restaurators waren. Zo is het geval bekend van een restaurator in de 19de eeuw die bij de restauratie van een Rubens een gordijn groen schilderde, omdat het oorspronkelijke rode gordijn niet met zijn persoonlijk esthetisch gevoel overeenstemde!

De "glorietijd" van de restauratie (of wat ervoor doorging) lag echter in de 19de eeuw, toen de oude kunst herontdekt werd en de lang vergeten werken terug van de zolder of uit de opslagruimten werden gehaald, soms deerlijk gehavend door de onaangepaste omstandigheden waarin ze verzeild waren.

Zonder enige terughoudendheid werd er afgekrast, gepuimd, verwijderd wat de restaurator niet aanstond en met zwier werden taferelen bijgeschilderd, naar de smaak van de tijd, niet mooi ogende gezichten kregen een hemelse glimlach en overschilderingen "naar de trant van" maakten de verkommerde werken alsof ze vers uit het atelier van de schilder kwamen.

De 19de eeuw was ook de tijd van de meest onzinnige kunstgrepen waarvoor over nu slechts met huiver en afkeer wordt gesproken: aan weerszijden beschilderde panelen werden in de dikte doormidden gezaagd, zodat men de twee zijden tegelijkertijd kon tentoonstellen. Een bekend voorbeeld hiervan zijn de zes zijpanelen van het "Lam Gods", die sinds 1827 in bezit waren gekomen van de koning van Pruisen en later aan de "Königliche Gemäldegalerie" van

Berlijn werden geschonken. Op het einde van de 19de eeuw werd besloten de nauwelijks één centimeter dikke panelen doormidden te zagen zodat men twaalf panelen tegelijkertijd kon tentoonstellen. Een huzarenstukje, ongetwijfeld, maar waardoor onherroepelijke schade aan het werk werd toegebracht. Maar omdat de planken zo dun waren werd dan aan de achterzijde een parketage aangebracht, wat opnieuw een onomkeerbare ingreep aan het werk betekende.

Bij parketage wordt een lattensysteem aan de achterkant van de houten drager aangebracht, waarbij een menigte schroeven in de houten drager worden geschroefd, om "het werken van het hout" te verhinderen. Soms gebeurde dit zelfs op kleine panelen, waar deze ingreep volkomen zinloos is, enkel maar om aan het werk een soort van zichtbaar authenticiteitsattest mee te geven.

Helemaal onzinnig was het transfer van de picturale laag op een andere drager, zoals dit geregeld werd toegepast in het "Louvre" te Parijs en in het Hermitage te Sint-Petersburg.

Even onachtzaam werd er omgesprongen met de omlijstingen van Vlaamse primitieven, die wezenlijk deel uitmaken van het schilderij (cf. bij voorbeeld de opschriften op de lijst). Wanneer deze lijst niet meer geschikt werd geacht, werd hij vervangen. Dit zijn overigens ingrepen die wij heden ten dage nog meemaken, waarbij galerijhouders een authentieke 19de of 20ste eeuwse lijst rond een schilderij vervangen door een meer "modieuze" moderne lijst.

Op die manier zitten heel wat verzamelaars en musea met schilderijen die verminkt zijn of dusdanig zijn bewerkt dat van het origineel maar weinig overblijft (cfr. de "Renders-Madonna in het museum van Doornik en de "Boodschap" en de "Geboorte" van Petrus Christus in het Groeninge Museum te Brugge).

Nochtans is de 19de eeuw ook de eeuw waarin men begint na te denken over de ingreep die restauratie genoemd wordt. Deze ommekeer in de geesten gebeurt wel in eerste instantie op het gebied van monumentenzorg.

Zo waarschuwde Gilbert Scott (1811-1878) voor het gevaar van "over restauratie". John Ruskin (1819-1900) ging veel verder en pleitte voor de "onaantastbaarheid van de monumenten". Restauratie vernietigt het mysterie van het gebouw. Zijn motto was dan ook "blijf ervan af".

In Frankrijk had A. Didron, een volgeling van Ruskin volgend adagium: "il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer que refaire, mieux refaire qu'embellir", terwijl Jean-Philippe Schmit in 1845 schreef "qu'en fait de restauration, le moins qu'on fera sera toujours mieux". Voordien had Victor Hugo in 1834 reeds volgende regel neergeschreven: "il y a deux manières de détruire un monument, par la restauration et par la démolition. La seconde manière qui est naïve doit être préférée à la première qui est absurde".

Ook al gaat het hier om monumentenzorg die ingaat tegen de maximalistische opvattingen van o.a. Viollet-le-duc, die bij restauraties als het ware monumenten herschiep, toch bewijzen deze uitspraken dat er op dat ogenblik iets wezenlijks in de geesten aan het veranderen was.

Toch bleef men in de schilderkunst lustig voortgaan op de oude weg, hoewel zich hier en daar kennelijk nieuwe geluiden aandienden.

Max Friedländer -grote naam in de kunstgeschiedenis- schrijft in zijn werk "vom Kunst und Kennerschaft" over de verschillende vormen van restauratie die in de Weimar-republiek (na 1918, in de jaren '20) gebruikelijk zijn. Hij somt er drie op: de fragmentarische, de documentaristen, de completerende. In verband met deze laatste vorm heeft hij vraagtekens "echt problematisch wordt het wanneer de restaurateur het ontbrekende wil completeren, dus lacunes opvult of afgesleten delen verlevendigt". Dit gaat dus in tegen de geplogenheden die ook nog die tijd gangbaar waren. Met andere woorden completerend restaureren is, volgens hem, uit den boze. Zo gaf O. Förster, museumdirecteur van het Wallraf-Richartz Museum te Keulen, opdracht om het "Dombild" van Stefan Lochner te restaureren met inachtneming van volgende principes: elke toevoeging, completering of andere herstelling van een vermoedelijke oertoestand dient vermeden, omdat dit als vervalsing kan beschouwd worden. Storende toevoegingen uit vroegere restauraties moeten verwijderd worden. Lacunes moeten over het algemeen als zodanig behouden blijven; één uitzondering: als hun witte krijtgrond vrijkomt, mag die een houtkleur krijgen".

Wie in Keulen het Wallraf-Richartz Museum bezoekt zal heel wat werken zien met opvallende bruin-grijze lacunes.

Alhoewel....., kunstliefhebbers en verzamelaars zijn zeker niet opgetogen wanneer zij, na restauratie een werk terugkrijgen waarin een aantal opvallende lege plekken in het oog springen. Moet men, zoals elders ook niet het onderscheid maken tussen fundamentalisten en anderen die eerder streven op een goed gedocumenteerde wijze de leesbaarheid en het esthetisch voorkomen van het werk met mekaar te verzoenen? Dit alles met inachtneming van het principe van de omkeerbaarheid.

Slechts vanaf de jaren 1960 zijn er ernstige globale pogingen geweest om het restaureren, samen met het beroep van restaurator, binnen een bepaalde context te brengen met min of meer duidelijke richtlijnen van wat kan en wat niet kan.

Deze structurele evaluatie, waarbij getracht wordt zoveel mogelijk binnen bepaalde richtlijnen en contouren te brengen is nog altijd bezig en in evolutie, zowel op internationaal als op nationaal niveau.

SCHILDERS OP HOUTEN DRAGERS IN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN IN DE VIJFTIENDE EEUW.

De schilder, zoals elke kunstenaar, is een kind van zijn tijd: hij vertolkt het behagen of het onbehagen dat leeft in de maatschappij. Hij schreeuwt zijn woede of zijn onrust uit of, daarentegen, glijdt in zijn werk mee op de tijdstroom van het ogenblik.

In de middeleeuwen was dat niet anders, omdat men stond voor een eendimensionale maatschappij - waar weliswaar geregeld protesten opdoken- waarbij alle gezag van bovenaf kwam en heel de sociale structuren eeuwenlang in hetzelfde stramien gevangen bleven. Het was ook een maatschappij met ontzaglijk grote rijkdom, verzameld in de hand van enkelen, met daarnaast een goeie middenklasse (vaak handelaars) die het op lokaal vlak voor het zeggen hadden en dan helemaal onderaan de klasse van de hardwerkende paupers die soms aangewezen waren op de "dischtafels" die in elke parochie wat (ontoereikend) soelaas brachten aan deze grote groepen die in en rond de steden probeerden te overleven.

Wie met schilderen probeerde zijn kost te verdienen was dan ook aangewezen op de rijke heersers en patriciërs voor wie het bezit van een schilderij in de eerste plaats een statussymbool was, waarmee men wilde pronken en anderen probeerde de loef af te steken.

De middeleeuwse schilders zijn dan ook -evenals andere kunstenaars- vaak bedrijvig geweest in opdracht van één of andere heer of instelling. Men maakte in het begin nog geen werk zonder voorafgaande opdracht. Een schilder -zoals ook de andere kunstenaars- had niet genoeg kapitaal voorhanden om zich het dure materiaal aan te schaffen waaruit een schilderij zou ontstaan. Pas later zouden kunstenaars in "'t Pand" in Brugge, en daarna ook in Antwerpen, hun, veelal kleiner werk, te koop aanbieden aan geïnteresseerde liefhebbers.

De 15de eeuw is in onze gewesten de eeuw van de Bourgondische heersers. Dezen zullen praktisch de hele eeuw door een prominente rol gaan spelen in de ontplooiing van het kunstgebeuren in onze gewesten.

Het begon al met de eerste heerser Philips de Stoute, die gehuwd was met Margaretha van Male "de rijkste erfdochter van het westen". Toen deze, na de dood van Lodewijk van Male, onze gewesten in bezit kreeg en onze gewesten rond 1389/1390 een bezoek bracht, bestelde hij in Dendermonde bij Jacob de Baerze twee gesculpteerde retabels, waarvan de zijluiken dienden beschilderd te worden door Melchior Broederlam uit Ieper. Goed om weten is dat het loon van Broederlam het dubbele bedroeg van het loon van de Baerze. Wat toch een idee geeft van het aanzien en de waardering voor een paneelschilder. Wie het "Palais des Ducs" van Dijon bezoekt ziet de twee beeldhouwde retabels, waarvan één met de luiken van Broederlam, opgesteld in de zaal waar men ook de monumentale graftombes van Philips de Stoute en zijn zoon Jan zonder Vrees heeft opgesteld. Het zijn precies deze twee die zich in Dijon omringen met een schare Vlaamse en Noord-Nederlandse kunstenaars. Vooral voor het Karthuizerklooster van Champmol (op een boogscheut van Dijon), waar de grafmonumenten oorspronkelijk stonden, trokken ze heel wat volk aan uit onze gewesten. De namen van de beeldhouwers die meewerken klinken, na al die eeuwen, nog altijd in onze oren door: de zuidvlaming Jan van Marville (+1389), Claus Sluter uit Haarlem (cfr de "pleuranten" van de tombes en de "Mozesput"), gestorven in 1406 en opgevolgd door zijn neef Claus van Werve (+1439). Zij brengen aan dit Bourgondische hof een nieuwe stijl mee, ontstaan in Italië, die men de "internationale stijl" is gaan noemen en die men situeert tussen 1380 en 1420. Bij deze stijlrichting horen ook de gebroeders van Limburg, bekend door hun miniaturen uit o.a. "Les très riches heures du duc de Berry".

Het is in deze context dat **Melchior Broederlam** werkt. Hij is overigens niet alleen. Ook andere schilders uit onze gewesten zijn in deze periode bedrijvig aan dat Bourgondische hof: Jan Beaumetz uit zuid-Vlaanderen, Jan Maelwel (een verwant van de gebroeders van Limburg) en Henri Bellechose uit Brabant. De kunst van Melchior Broederlam komt dan ook niet uit de lucht gevallen. Vooral de kunst die in die periode door de miniaturisten beoefend wordt zal tot voorbeeld strekken. Met deze nieuwigheid evenwel, dat de besloten kunst van de miniatuur wordt omgevormd tot een open kunst van het schilderwerk op paneel.

De twee panelen bij het retabel van de Baerze zijn de enige werken die overblijven van Broederlam. Volgens archiefstukken zou hij er tussen 1393 en 1399 aan gewerkt hebben. Op de luiken, die gestructureerd zijn volgens de volumes van het retabel, zijn vier Bijbelse tafereelen uitgebeeld. Van links naar rechts zien wij: de Boodschap aan de Maria door de engel Gabriël (de Annunciatie), de Ontmoeting van Maria en Elisabeth, de Opdracht in de tempel en de Vlucht naar Egypte.

In het eerste tafereel zit Maria (in het blauw – cfr. symboliek) in een opengewerkt architecturaal kader, terwijl de engel met banderol de boodschap brengt. Vooraan staat een kruik met een leliebloem. Bovenaan zendt God de Vader in een stralenbundel zijn zegen naar de Uitverkorene. Heel het tafereel ademt de Italiaanse invloed uit, zowel qua structuur als qua uitwerking. Dit tafereel vloeit door in de ontmoeting van Maria met Elisabeth. Maria steeds in het blauw, Elisabeth, de onvruchtbare, in rood en groen (cfr. symboliek) het geheel in een gefantaseerd bergachtig landschap. Het andere luik, vertelt de toeschouwer over de opdracht in de tempel, ook in een opengewerkt gebouw zodat men de handeling van buitenaf meemaakt. Dit tafereel vloeit dan door naar de vlucht naar Egypte, eveneens in een gefingeerd bergachtig landschap.

Het geheel is geschilderd in de elegante gekunstelde stijl die eigen is aan de "internationale stijl", die zijn oorsprong vindt in Italië. De verwijzingen naar Italië, en meer bepaald Giotto, zijn dan ook legio. Toch is het een baanbrekend werk, omdat het de kunst van het fresco achter zich laat en de tafereelen in een architecturale of landschapsachtergrond situeert, anders dan, bij voorbeeld, bij de Duitse schilders die overwegend gouden achtergronden gebruiken. Merkwaardig is ook de figuur van de heilige Jozef, die in de "vlucht naar Egypte" als gewone man wordt voorgesteld, zonder enig attribuut dat naar zijn heiligheid zou wijzen. Ook hier is Broederlam baanbrekend, door ook de "gewone mens" ten tonele te voeren. Het is het begin van een lange traditie in de Vlaamse schilderkunst. Het kleurrijke werk vormt dan ook een mooi contrast met het retabel van de Baerze waar het goud in domineert.

Uit archiefstukken is bekend dat Broederlam nog heel wat ander werk maakte. Zo schilderde hij de beeltenissen van Philips en zijn vrouw voor de gravenkapel in de O.L.V. kerk te Kortrijk. Maar van zijn werk is niets overgebleven. Meer nog, zoals dit het geval was voor veel Vlaamse "primitieven" geraakte Melchior Broederlam in de loop van de eeuwen volledig in de vergetelheid. Pas in de 19de eeuw werd hij herontdekt. Over de schildertechniek van Broederlam is evenmin iets gekend.

Geen enkele "**Vlaamse Primitief**" is van naam zo bekend als "**Jan van Eyck**". Men moet geen kunstkenner zijn om te weten dat hij de schilder is van "het Lam Gods", dat men in de Gentse Sint-Baafskathedraal kan gaan bewonderen. Nochtans zijn er in zijn leven een aantal onbekende factoren die men nog niet heeft kunnen ontdekken.

Wat we weten van Jan van Eyck (+ 1441) van voor 1422, berust voor een groot deel op gissingen of latere aanwijzingen waarvan de bronnen onduidelijk of zelfs onbetrouwbaar zijn. Zo vermeldt Karel van Mander, in navolging van anderen, dat Jan's broer Hubert geboren werd in 1366 en Jan een paar jaar later (in diverse 20ste eeuwse publicaties wordt 1385, 1395 en zelfs 1400 als mogelijk geboortjaar naar van Jan naar voren geschoven). Of deze Hubert al dan niet bestaan heeft is voor velen de vraag. Zoals het meestal gaat zijn er ook hier "believers" en "non-believers" die telkens met evenveel argumenten de ene of de andere thesis verdedigen. De van Eycks zouden afkomstig geweest zijn uit het Maasland in het toenmalige Prinsdom Luik. Of zij werkelijk geboren werden in Maaseik, heeft men tot nog toe niet kunnen aantonen. Ze hebben er wel hun standbeeld, maar dat is nog geen bewijs.

Wat wel vaststaat is dat Jan tussen 1422 en 1425 in dienst is bij Jan van Beieren, graaf van Holland, in den Haag. In 1425 wordt hij "kamerdinaar" (valet de chambre) -een eretitel- bij

Filips de Goede. Hij vestigt zich dan ook in Brugge, één van de residentiesteden van de hertog. In de jaren nadien maakt hij in opdracht van de hertog verschillende dienststreizen. Zo ook naar Portugal, waar hij in 1428/1429 van de Isabella van Portugal, de toekomstige bruid van Filips, twee portretten schildert, die door koeriers aan de hertog werden bezorgd. De hertog zal dan effectief in 1430 met deze Isabella, voor de derde keer, in het huwelijk treden en te dier gelegenheid de Orde van het Gulden Vlies oprichten. In 1431 koopt Jan een huis in Brugge, trouwt in 1432 met ene Margaretha (waarvan hij een realistisch portret schildert) en mag in 1434 een zoon verwelkomen. Voor 9 juli 1441 sterft Jan. Hij wordt eerst in het kerkhof naast de Sint-Donaaskerk begraven, later zal zijn graf naar de kerk zelf worden overgebracht.

Zijn bekendste werk is ongetwijfeld "de aanbidding van het Lam Gods" dat hij schilderde in opdracht van Judocus (Joos) Vijdt en diens echtgenote Elisabeth Borluut, die het schilderij aan de kerk schonken om het te plaatsen in de familiekapel. Algemeen wordt aangenomen dat het werk op 6 mei 1432 (cfr. inscriptie op het raam) naar de toenmalige Sint-Janskerk werd overgebracht (na de verwoesting van Sint-Baafsabdij op bevel van Keizer Karel, werd deze kerk omgedoopt tot Sint-Baafskerk).

Het schilderen van deze polyptiek zou een aantal jaren in beslag nemen vooraleer het kon overgedragen worden aan de opdrachtgever.

Dit betekent dan ook dat Jan aan het schilderij werkte terwijl hij in dienst was van de hertog.

Het werk is een samenstelling van vier centrale schilderijen (een onderste deel met de aanbidding van het Lam, met bovenaan een Deïsis (Christus met aan weerszijden ervan respectievelijk Maria en Sint Jan de Doper, elk in een afzonderlijk paneel). Naast dit centrale gedeelte zijn er telkens vier zijluiken die ook aan de achterkant grotendeels in grisaille zijn geschilderd, met uitzondering van de schenkerportretten. Het geheel is een evocatie van een aantal passussen uit de Apocalyps van Johannes. Hij brengt het in schitterend geschilderde taferelen (sommigen beweren dat een aantal van de panelen slechts in laatste instantie tot een geheel werden samengevoegd) gesteund op theologische, mystieke en zelfs esoterische grondslagen. Wanneer de luiken geopend zijn, toont het "de nieuwe hemel en de nieuwe aarde", zoals Johannes die had omschreven. Elk van de verschillende onderdelen is een nauwkeurige en grandioze weergave van het eigentijdse leven, getransponeerd naar de door de Apocalyps beschreven komende tijd, met kleuren die ver staan van de krijtachtige, fade producten uit Italië. Precies deze kleurenpracht heeft de roem van Van Eyck gevestigd, waarbij men hem zelfs alchemistische experimenten is gaan toedichten. Bovenaan aan de buitenkant van de zijluiken, Adam en Eva. Nooit voordien was een naakt zo realistisch geschilderd (in de 18de eeuw heeft men uit zedigheidsoverwegingen elk van hen een schapenvelletje aangepast dat er tot diep in de twintigste eeuw is blijven aanzitten). Zoals voor zoveel dingen was van Eyck ook hier een wegbereider. Aan de achterkant van de zijluiken staan in grisaille de Engel en de Boodschap aan Maria, bovenaan aangekondigd door Sybilles en profeten. Aan de onderkant staan, eveneens in grisaille de afbeelding van Sint-Jan de Evangelist en van Sint-Jan de Doper, met aan weerszijden de schenkers portretten (in kleur).

Elk van de onderdelen bespreken, in dit bestek, zou ons te ver leiden (daarom mondelinge bespreking). Over elk van de vele aspecten van deze polyptiek zijn talrijke analyses en monografieën verschenen, tot over de planten- en bloemenschildering toe, met de erbij horende herboristische en symbolistische benadering.

Het "Lam Gods" heeft in de loop van de tijden wel een bewogen bestaan gekend. Het is ontsnapt aan de vernielingen van de beeldenstorm in 1566 en aan de godsdiensttroebelen in 1578. Jozef II stoorde zich aan de naaktheid van Adam en Eva, waarna dezen, op bevel van de "keizer-koster" werden verwijderd en in de "archieftaal" van het kapittelhuis werden ondergebracht.

Onder "Napoleon" - de grootste kunstdief aller tijden- werden de vier middenpanelen naar het Louvre in Parijs gebracht (de zijpanelen waren, tot ergernis van de keizer, niet te vinden, daar ze samen met Adam en Eva in het kapittelhuis waren weggezet). Na de slag van Waterloo kwamen de middenpanelen terug in Gent in december 1815 (het grootste deel van de leeggeroofde kunstwerken uit onze contreien bleef echter verder de Franse musea opluisteren). Dit was echter niet het einde van de martelgang. Intussen had de vicaris-generaal van het bisdom reeds onderhandelingen aangeknoopt om de zijpanelen, "die enkel een historische waarde hadden, mede door de naam van de schilder" te verkopen. Adam en Eva bleven echter in Gent. Na heel wat wederwaardigheden kwamen de schilderijen uiteindelijk, na aankoop, bij de koning van Pruisen terecht, die deze uiteindelijk schonk aan het museum van Berlijn, waar op het einde van de 19de eeuw de zes één centimeter dikke panelen in de dikte werden doorgezaagd, waardoor men twaalf panelen tegelijkertijd kon tentoonstellen. Na wereldoorlog I keerden deze panelen, bij wijze van schadevergoeding in toepassing van het Verdrag van Versailles, terug naar Gent.

Het spectaculairste voorval met dit werk vond echter in 1934 plaats; in de nacht van 10 op 11 april, verdwenen de onderste zijluiken rechts met aan de voorkant de "rechtvaardige rechters" en aan de achterkant "Sint-Jan de Doper". Na heel wat tribulaties, geheimdoenerij en opeenstapeling van fouten in het onderzoek, werd het luik met Sint Jan, op aanwijzen van de dader (Arsène Goedertier, een wisselagent uit Wetteren) teruggevonden. Het luik van de rechtvaardige rechters is nog altijd niet terecht en houdt bij wijlen nog steeds de geesten bezig. Dit luik werd dan maar op basis van bestaande documentatie (onder meer een zestiende eeuwse kopie door Michel Coxcie) gekopieerd door Jef van der Veken, de meest spraakmakende -zowel in de goede als in de slechte zin- restaurator in dit land. Na nog wat omzwervingen, door toedoen van de Duitse bezetters in wereldoorlog II, werd het werk, na behandeling door dezelfde Jef van der Veken (zonder echte restauratie of reiniging), op 30 oktober 1945 terug in de Gentse kathedraal geplaatst.

Kijk vooral hoe hij overgangen schildert, op welke manier hij kleurnuances en schaduwpartijen bereikt; hoe hij de kleinste details met accuratesse op het paneel zet; kijk naar de verschillende uitdrukkingen van zijn personages, kijk.....!

De verdienste van Jan Van Eyck enkel beperken tot dat geniale "Lam Gods" zou hem onrecht aandoen. Hij was niet alleen een bedreven (en wellicht ook een gedreven) schilder. Hij was in vele opzichten een vernieuwer. Toen hij, bij voorbeeld, de portretten van Isabella van Portugal schilderde, deed hij dat niet naar de gewoonte van die tijd in profiel, maar daarentegen portretteerde hij haar in driekwart zicht, een schilderwijze die anderen later van hem zouden overnemen. Dit soort portretten leent zich beter om uitdrukking en karakter van de persoon tot uiting te brengen. Ook zou hij in die tijd een vrouwenbad (stoof) met naakte vrouwen geschilderd hebben (in de trant zoals wij die kennen uit sommige miniaturen) en een naakte vrouw bij een wasbekken. Taferelen die in die tijd -waar het naakt hoofdzakelijk gebonden was aan religieuze thema's- op zijn minst ongewoon waren.

Naast religieuze thema's, schilderde hij ook prachtige portretten, waarvan hij sommige personages in een omgevingskader plaatste. Denken wij, bij voorbeeld, maar aan "de Madonna met kanunnik Joris van der Paele" (Groeninghe museum, Brugge). Van het gelaat van de oude kanunnik werden wetenschappelijke studies gemaakt, waaruit sommigen hebben weten af te leiden aan welke kwalen deze wel leed. De kanunnik, in aanbidding voor een rijk uitgedoste Maria met speels kind, wordt begeleid door Sint-Joris, zijn patroonheilige, terwijl aan de overzijde de heilige Donatiaan (Joris van der Paele was verbonden aan het kapittel van de Sint-Donaaskerk op de Burg in Brugge), eveneens in vol ornaat waakzaam toekijkt. Het geheel speelt zich af in een rijkelijk interieur, waar elk detail zijn waarde heeft. Ook dit schilderij werd tijdens de Franse bezetting naar Parijs gevoerd, doch kon eveneens na de nederlaag van Napoleon te Waterloo gerecupereerd worden. Het was in die tijd zo vervuild dat men dacht dat het ging om een "aanbidding der wijzen".

Heel interessant en vernieuwend is het portret van kanselier Rolin (de "eerste minister" van Filips de Goede), die -dank zij zijn intriges en wellicht ook het fortuin van zijn vrouw Guigonne des Salins- als eenvoudige jurist het geschopt had tot het hoogste ambt in het rijk van Filips de Goede. Een harde man, zonder scrupules die zich evenwaardig voelt als Onze-Lieve-Vrouw. Kijk naar het harde gelaat, de priemende blik, die onbevreesd in de neergeslagen ogen van de Madonna en het zegenend kind kijkt. Kijk ook naar de vensterloze doorkijk, die door de kronkelende rivier de onbereikbare verten oproept, waarbij het tastbare landschap eindigt in de ongrijpbare verten van de lucht (Louvre, Parijs). In Autun staat nog altijd zijn patriciërswooning, nu omgevormd tot museum en het bekende "Hospice de Beaune" werd door hem en zijn vrouw gesticht, naar het voorbeeld van het Brugse Sint-Janshospitaal.

Intrigerend is ook het portret dat hij in 1439 schilderde van zijn vrouw Margaretha, en waarbij men duidelijk de samenhang van paneel en omlijsting kan opmerken. Op deze lijst bracht Jan van Eyck zelfs een aantal Latijnse inscripties, die alle interpretaties omtrent ontstaansdatum en auteur uitsluiten. Vertaald luiden zij: "mijn man Jan voltooide mij op 17 juni van het jaar 1439" en "mijn leeftijd bedroeg 33 jaar". Naast deze Latijnse teksten, is er nog de inscriptie in het Vlaams (Diets): "als ik kan". Van Eyck portretteert hier zijn vrouw in zondagse kledij met een hoornkapsel en hoofddoek met gepijpte plooitjes. Het is, voor een drie en dertigjarige niet een bepaald mooie vrouw, met de dunne lippen, de scherpe neus, de koude ogen die ons priemend aankijken. Het hoge voorhoofd, helemaal volgens de mode-canon van die tijd, vervolledigt het portret van een niet al te gemakkelijke vrouw of een vrouw door zorgen overdaan. Het is een prachtig voorbeeld van de vroege portretkunst uit die tijd. Het was overigens in die tijd reeds gekend en gewaardeerd. Dertien dagen reeds na het overlijden van Jan van Eyck bood Filips de Goede 300 pond aan voor "het portret van juffrouw Margaretha, weduwe van Jan van Eyck, schilder van de hertog". Gelukkig heeft het werk Brugge nooit verlaten.

Even krachtig is het portret van Boudewijn van Lannoy (Museum, Berlijn), ridder van het Gulden Vlies. Kijk naar dat harde doorgroefde gelaat, met puisten, dat samen met de handen, oplicht tegen de donkere achtergrond en kledij, waar enkel het goudbrokaat en de versierselen van het Gulden Vlies naar voren komen. Het is gedurfd, krachtig en vernieuwend -evenzeer als bij Margaretha- zonder toegeving aan het model. De kracht van het portret van Boudewijn van Lannoy, valt des te meer op wanneer men dit, bij voorbeeld, vergelijkt met het portret van Lodewijk van Gruuthuse (eveneens in het Groeninghe Museum te Brugge), toegeschreven aan de "meester der vorstenportretten". Deze staat ten halven lijve geschilderd tegen een veel te ruime egale rode achtergrond. Waar alles (hoofd, kledij, handen) bij Boudewijn van

Lannoy als het ware samengebald is in een summier oppervlak, wordt bij Lodewijk van Gruuthuse alles over een veel te grote ruimte verspreid, zodat niet één, maar een aantal concentratiepunten de aandacht vragen. Men zou zelfs geneigd zijn eerst naar de al te ruime rode achtergrond te kijken, vooraleer de blik te richten op de zwak neergezette figuur die helemaal niet overeenstemt met wat wij van Lodewijk van Gruuthuse zouden verwachten.

Merkwaardig is het onvoltooide werk van de heilige Barbara (KMSK Antwerpen), dat ons niet alleen een inzicht geeft op de manier waarop een schilderij tot stand komt, maar dat ook iconografisch zeer interessant is. In tegenstelling tot de gewoonte om deze heilige af te beelden met een toren in de hand, construeert Jan van Eyck hier een monumentale gotische toren achter de heilige die afgebeeld wordt met een rijkelijk plooienkleed, de martelaarspalmtak in de hand.

Uit deze enkele voorbeelden, met inbegrip van het "huwelijksportret van Giovanni Arnolfini en Giavanna Cenani", moge blijken hoe veelzijdig het genie van Jan van Eyck wel was. In totaal heeft hij ons een twintigtal werken nagelaten, die elk op zichzelf getuigen van zijn kunnen en van zijn innovatieve geest, waarbij het kleinste detail niet werd verwaarloosd: kijk naar de stad in de achtergrond tussen moeder en kind in het schilderij met kanselier Rolin. Zo ook, wie de bolle spiegel van voormeld huwelijksportret bekijkt, zal er niet alleen de afspiegeling van de kamer met personages zien, maar eveneens aan de linkse kant het openstaand raam met uitkijk op de open ruimte. Ook de toepassing van de symboliek, zowel de open als de gesloten, is één van de vele krachten van Van Eyck. Daarnaast mogen wij ook het "trompe l'oeil" niet vergeten, dat hij toepast bij zijn Adam, in het "Lam Gods". Hij kent als het ware het hele gamma van de schilderkunst waarop nog generaties na hem zullen teren. Daarom is het goed om bij elk werk van "Van Eyck" stil te staan en te zoeken naar de kern van de boodschap die hij ons achterlaat, verpakt in een schitterend kader.

Robert Campin (1375 ?- 1444) was een tijdgenoot van Jan van Eyck.. Hij was poorter van de stad Doornik, aldaar gehuwd met een zeven jaar oudere vrouw die hem geen kinderen schonk. Tijdens een "democratisch" bestuur van de stad, tussen 1423 en 1428, vervulde hij verschillende stadsambten, doch werd nadien voor zijn deelname aan dat bestuur veroordeeld tot een strafbedevaart naar St Gilles in de Provence. Enkele jaren later kreeg hij nog een verbanning van één jaar aangesmeerd na een veroordeling wegens overspel.

Het leven van deze schilder was derhalve geen weerspiegeling van de devote taferelen die hij op paneel neerzette. Lange tijd ging zijn werk schuil onder de benaming "Meester van Flémalle". Benaming die later door de sommigen naar het fabeltjesland werd verwezen, hoewel ook nog heden ten dage anderen zich de vraag stellen of de "Meester van Flémalle" wel echt de Robert Campin is en of wij niet naar iemand anders (of meerdere anderen) moeten zoeken. Goed om weten is dat de benaming "Meester van Flémalle" ontstaan is in 1843, toen bij een verkoop in Aken van drie panelen afkomstig uit een particuliere verzameling vermeld werd dat deze afkomstig waren uit de abdij van Flémalle (een abdij die nooit heeft bestaan). Doch het dispuut was geboren. Belangrijk in heel het dispuut is dat van Robert Campin geen enkel gedocumenteerd werk kan worden aangewezen! Van Robert Campin is wel bekend dat hij de eerste leermeester was van Rogier van der Weyden (die toen nog de le Pasture heette, maar die in de Vlaamse stad Brussel zijn naam vernederlandste, als teken van integratie).

Wat er ook van zij, onder de naam van Robert Campin worden nu een aantal werken gegroepeerd van een tijdgenoot van Jan van Eyck, die verwantschap vertoont met de jonge

Rogier van der Weyden. Wij volgen dan ook, ver van alle polemieken, de traditionele toeschrijving.

Eén van de werken dat aan deze meester wordt toegeschreven is de "Boodschap of Annunciatie aan Maria" (KMSK, Brussel). Het wordt gedateerd tussen 1415 en 1425. In een besloten kamer, zit een lezende Maria onderaan een zitbank, in blauw en rood gewaad, terwijl een witgeklede engel haar de wonderbare mededeling doet. Op tafel staan twee lelietakken in een pot, samen met een kaarsenhouders met een uitgedoofde kaars. Achter Maria is een monumentale schouw afgebeeld met twee wandkandelaars met daartussen een gekleurde houtsnede van Sint Kristoffel. Naast de schouw hangt een borstel tegen de wand. De geopende deur achter de engel en de half open luiken achteraan de kamer zijn donkere openingen, die geen licht doorlaten. De openingen in de ramen zijn immers met goudfolie bekleed. Bovenaan de vensters zijn glasramen aangebracht met afbeeldingen van profeten. Maria legt de hand op de borst ten teken van onderdanige aanvaarding van deze onverwachte mededeling. Waar het middeleeuwse interieur sober blijft (zoals dit ook in werkelijkheid was), valt de rijkdom van de kleding op. De engel in wit-blauwe kledij die in een sierlijk plooienspel naar beneden valt. Maria in een blauw onderkleed met een rijkelijk gedrapeerde rode mantel. Onderaan de mantel is een zoomboord, met een moeilijk leesbare inscriptie, waaruit toch een aantal woorden kunnen gereconstrueerd worden, zoals "salve regin(a) mis(ericordie); salve ad... (ge)me(n)t(es) (?)... dul(cis)..." waarschijnlijk gaat het hier om een deel uit het "Salve Regina", een lofzang op Maria. Wanneer de ontstaansdatum van het werk juist is ingeschat, zou dit de eerste maal zijn dat in een schilderij een decoratieve tekst is verwerkt in de kledij; vroeger zagen wij wel dergelijke teksten op banderollen.

De symboliek is nadrukkelijk aanwezig. De besloten kamer met de aanwezige voorwerpen wordt traditioneel geïnterpreteerd als een metafoor op de deugdzaamheid van Maria. De vaas met lelies verwijst naar haar maagdelijkheid; de gouden openingen van de vensters alluderen op een van de vele epitheta uit de "litanie van Maria" als "Venster des Hemels". de uitgedoofde kaars zou wijzen op het uitgedoofde aardse licht dat vervangen wordt door Gods licht op het ogenblik van de ontvangenis. Ook Sint Kristoffel is niet toevallig aanwezig. Kristoffel (Christophoros: hij die Christus draagt) verwijst naar Maria die door de Incarnatie ook Christus draagt. De gesculpteerde leeuwen op de leuning van de zitbank zouden mogelijk op Salomon's (de wijze) troon kunnen duiden: Maria als "Sedes Sapientiae" ("zetel der Wijsheid", de wijsheid zijnde Christus). De glas- in-lood-profeten met banderol fungeren als de herauten van de komst van de Messias.

Over de originaliteit van dit werk is heel wat te doen: geschilderd door de meester zelf of door een leerling uit het atelier, kopie van een ander werk of daarentegen voorbeeld voor vele andere? Zeker is het dat van dit werk verschillende versies circuleren van schilders met noodnamen, waarvan (bij voorbeeld op basis van de ondertekening) al dan niet de originaliteit wordt naar voren geschoven.

Verwant met dit werk is in ieder geval het zogenaamde "Mérode triptiek" (genaamd naar de familie van de prinses de Mérode, die het enkele decennia terug nog in bezit hadden -nu Metropolitan Museum of Art, New-York). Welk van beide werken (dit of het voorgaande) "origineel is, wordt hier in het midden gelaten. Het middenpaneel van dit drieluik vertoont in alle geval veel verwantschap met het voorgaande, alhoewel toch belangrijke verschillen op te merken zijn. Maria is volledig in het rood gekleed, enkel een driedubbele gouden bies omzoomt haar mantel (geen opschrift); een blauwe doek ligt op de bank; uitgedoofde (doch nog rokende) kaars en pot met lelie zijn op de tafel aanwezig. De engel Gabriël vertoont geen

grote verschillen met voorgaande. Wat hier wel opvalt is het interieur. De deur links is vervangen door twee ronde vensters hoog in de wand, terwijl achteraan in een nis een aquamanile hangt met witte blauwgebiesde handdoek met daarnaast één (niet twee) half geopend venster met doorkijk op een wolkenlucht. Wat hierbij het meest opvalt is de houding van Maria, die hier schijnbaar gewoon doorgaat met haar lectuur. Volgens sommigen zou dit wijzen op een meer "spirituele" houding dan bij het Brussels werk, waar men zou kunnen spreken van een meer "corporele" houding. De ronde vensters, de ongebruikte handdoek, met "mariale" kleuren, zouden kunnen wijzen op volmaaktheid en zuiverheid, terwijl de wolkenlucht zou kunnen duiden op de hemelse boodschap.

Interessant in deze triptiek is het rechter zijpaneel (het linker stelt de schenkers voor die door een op een kier staande deur de wonderbare gebeurtenis gade slagen)), waar een schrijnwerker (Sint-Jozef) in zijn atelier aan het werken is. Men herkent er o.a. een houten kapblok met bijl, een boor, een hamer, een schalmmes, een plat schaafijzer en ... een muizenval evenals een zwaard helemaal vooraan. Aan elk van de voorwerpen zou een symbolische betekenis kunnen gegeven worden. Toch intrigeert die muizenval meer dan de andere voorwerpen. Wellicht kan deze geïnterpreteerd worden als de val waarin de Duivel wordt gelokt en gevangen gehouden door de komst van Christus. Het zwaard zou eventueel kunnen duiden op het zwaard waarmee Petrus het oor van Malchus heeft afgehakt. Maar dit alles leert ons hoe karig het instrumentarium was van een schrijnwerker uit die tijd, die het toch gedaan kreeg planken van nauwelijks vier millimeter dik fijn geschaafd tot stand te brengen. Het smalle atelier (een deur met aan weerszijden twee smalle vensters) geeft uit op een besneeuwd pleintje (in maart -Maria Boodschap valt op 25 maart- kan het nog sneeuwen) met stadszicht en lopende mensen.

Een ander werk dat toegeschreven is aan deze meester (het weze nu Robert Campin of de fictieve Meester van Flémalle) is de "Geboorte van Christus" (Palais des Ducs, Dijon), gedateerd rond 1420. Het gebeuren speelt zich af voor een houten hut, met Maria, geknield in wit gewaad, Sint Jozef met brandende kaars (hier is God aanwezig) en op de grond het naakte kind in stralenkrans. Achteraan, kijkend door een luik, de verwonderde blikken van drie herders, waarvan één met doedelzak. Bovenaan één plus drie engelen en uiterst rechts op de voorgrond twee rijk uitgedoste vrouwen. Engelen en vrouwen hebben banderollen in de hand. Bij de drie engelen bovenaan is o.a. te lezen "gloria in excelsis Deo...". De inscriptie op de banderollen "tange puerum et sanaberis (raak het kind aan en jij zal genezen) zou er kunnen op wijzen dat één van de vrouwen wonderbaarlijk genas door aanraking van het kind. Het gaat wellicht om vroedvrouwen die Jozef (volgens een apocrief evangelie) om bijstand had gevraagd. In de stal ligt de os met achter hem de ezel, waarvan juist het oog duidelijk zichtbaar is (ook deze beelden komen uit een apocrief evangelie). Dit zou verwijzen naar een uitspraak van Jesaja "de os kent zijn eigenaar, de ezel zijn krib". Rechts achter de (vroed)vrouwen en bovenaan is een landschap zichtbaar, met kronkelend beekje en weg, die verdwijnen in een bergachtig landschap bovenaan.

Alles getuigt van een realistische en zelfs anekdotische benadering van het onderwerp. De theatrale houding van de gezichten, de minutieuze schildering van de minste details in het landschap. Van de werken die aan de meester zijn toegewezen zijn slechts weinige die dergelijk uitgewerkt landschap vertonen. Veel werken bij deze meester zijn geschilderd tegen een goudkleurige (al dan niet bewerkte) achtergrond. Een methode veel toegepast werd door "Duitse primitieven" en die men ook nog bij bepaalde werken van Rogier van der Weyden zal tegenkomen.

Anderzijds getuigt een grisaille als "de drie-eenheid" (Städliches Kunstinstitut, Frankfurt) van de grote technische kunde van de schilder, waarbij hij de "trompe l'oeil" techniek volkomen beheerst.

De betwistingen omtrent het bestaan van de "Meester van Flémalle" en de toewijzing van werk aan deze meester of zijn school, de vragen omtrent de oorspronkelijkheid van een werk (in de middeleeuwen werd duchtig gekopieerd zowel in het atelier zelf als daarbuiten), moeten ons leren hoe moeilijk het is bepaalde oordelen te vellen omtrent toewijzing en herkomst van werken uit die tijd. Al deze discussies, die nog steeds voortgaan, hebben vaak tot gevolg dat men eigenlijk het essentiële uit het oog verliest: de boodschap van de kunstenaar en de wijze waarop hij zijn boodschap tot ons brengt als esthetisch product uit een bepaalde tijd en met een bepaalde tijdsgeest.

Laat ons daarom genieten van de schoonheid van de werken, waardoor ook onze geest wordt verruimd. Genieten wij daarom bij deze en andere werken van de manier waarop problemen worden opgelost, met welke kracht de taferelen worden neergezet, hoe prachtig de stoffering van kledij wordt weergegeven, hoe geniaal, bij voorbeeld, brokaat door sommigen wordt geschilderd.

Rogier van der Weyden (1399 ? - 1464), werd geboren in Doornik als Rogier de le Pasture. Zijn vader zou daar beeldhouwer geweest zijn. Er wordt ook verondersteld dat hij leerling zou geweest zijn van Robert Campin. Vermoedelijk huwde hij in 1426 de dochter van een Brussels schoenmaker en hij zou zich met zijn gezin in 1432 definitief vestigen te Brussel, waar hij in 1436 tot "stadsschilder" werd benoemd. Hij zou van Eyck gekend hebben in diens Haagse periode. In ieder geval weten wij dat hij in 1449/1450 een bedevaart naar Rome onderneemt ter gelegenheid van het Heilig Jaar. Tijdens zijn verblijf in Italië schildert hij in Florence een "Neerlegging van Christus". Hij moet daar wel een zekere naambekendheid gehad hebben aangezien Francesco Sforza in 1460 aan Philips de Goede de toelating vraagt om een "jong doch getalenteerd schilder" als leerling naar van der Weyden te mogen sturen. Op die manier zou hij invloed hebben uitgeoefend op Giovanni Bellini en op de schildersschool van Ferrara. Ook de Rijnlandse en Noord-Franse (cfr. Bellegambe)schilderkunst zou hij beïnvloed hebben. Zijn ateliertekeningen zouden ook op de beeldhouwkunst invloed hebben gehad.

Aan hem worden een veertigtal werken toegeschreven. Eén van de bekendste is ongetwijfeld het "Laatste oordeel", dat geschilderd werd tussen 1442 en 1451 in opdracht van Nicolas Rolin en nu in het "Hôtel Dieu" te Beaune hangt. Men heeft daar nu voor dit veelluik een ganse zaal voorbehouden zodat men het werk in de stilte van het half-duister kan gaan bewonderen. Spijtig genoeg heeft men in de 19de eeuw, evenzeer als dit het geval is geweest bij "het Lam Gods", de panelen in de dikte doorgezaagd (een fatale ingreep die niet meer kan hersteld worden) om de bezoekers toe te laten tegelijkertijd voor- en achterzijde te bewonderen.

Het middenpaneel stelt Christus in Majesteit voor zittend op de hemelse regenboog, met onder hem vier bazuin blazende engelen die de heilige Michaël omringen die de uit de aarde opgestane overledenen naar goed en kwaad afweegt. Links en rechts hiervan zijn telkens drie panelen aangebracht met links, op een gouden wolk zittend de Moeder Gods met daarachter (over twee panelen gespreid) zes apostelen en telkens een paus, bisschop, koning en geestelijke als vertegenwoordiger van de gehele gemeenschap. In het onderste register van die

twee panelen zien wij de opstanding uit de doden van naakte lichamen. Het laatste paneel toont dan de intrede van de naakte gelukzaligen in "het nieuwe Jerusalem" dat voorgesteld wordt als een lichtend gotisch bouwwerk. Rechts van het centrale paneel zien wij hetzelfde schema, met Johannes de Doper, met zes andere apostelen en drie vrouwelijke heiligen (Magdalena, Catharina, Barbara?) In het onderste register wordt dan de opstanding van de verdoemden afgebeeld, die met angstige en vertrokken uitdrukkingen de weg naar het hellevuur ondernemen dat op het derde paneel is afgebeeld. Helemaal bovenaan zijn er twee kleine paneeltjes met telkens twee engelen die de passiewerktuigen vasthouden. De achterzijde stelt de schenkers voor, kanselier Rolin en Guigonne des Salins, die ook de stichters zijn van dit "hôpital Dieu", naar het voorbeeld van het Brugse Sint-Janshospitaal.

Wat bij die grootse compositie opvalt is het vele gebruik van goud. Anders dan bij van Eyck wordt spaarzaam met een landschap gewerkt, dat hier dan nog gewoon beperkt is tot enkele glooiende heuvelruggen. De personages zijn, hoewel prachtig geschilderd, als het ware decalco's op deze gouden achtergrond; er is ook nauwelijks samenhang in het geheel. De naakte gelukzaligen en verdoemden zijn allen jonge mensen; geen enkele ouderling of kind is te bespeuren (volgens sommige theologische geschriften hebben zij allen op de dag van de Opstanding de leeftijd van drie en dertig jaar). Het geheel is wat men "zeer braaf" kan noemen, met stereotiepe houdingen en gebaren. Wie naar details begint te kijken bespeurt anderzijds hoe glad en fijn al deze personages geschilderd zijn, waarbij elk van hen reeds een aparte studie waard is. Het is interessant dit werk te vergelijken met een analoog thema dat zowat een halve eeuw later is geschilderd door Hans Memling.

Een werk dat veel reminiscenties oproept met dat van Robert Campin is de "Boodschap (Annuntiatio) aan Maria" (Musée du Louvre, Parijs). Dit werk bevat immers heel wat elementen die wij ook bij die andere meester terugvinden. De engel (hoewel hier rijkelijk bekleed met een brokaten mantel) en Maria roepen instictief herinneringen op aan dat andere werk. Het rode bed (met achterin een opgehangen ovaal met zegenende Christus, of is het God de Vader?) aan de rechter kant opgesteld doet anderzijds denken aan de rode ledikant van het huwelijk van de Arnolfini's. Schouw, bankstel, lelies in vaas, aquamanile (zij het van een ander type) met waterbekken zijn aanwezig, evenals het half openstaand venster dat, zoals in het de Mérode-tryptiek, uitgeeft op een uitdeinend landschap. De uitgedoofde kaars is er ook. Het is natuurlijk een algemene symboliek die men terugvindt in een heel stel werken met hetzelfde thema. Het is iets dat de middeleeuwse schilders gemeen hebben: er wordt veel ontleend door de een van de andere. Daarom is het ook zo moeilijk om werken, waarvan geen archiefstukken voorhanden zijn -en dit geldt voor de meeste- de bindingen met een bepaalde meester of de herkomst ervan te achterhalen. Zo komt het ook dat bepaalde toewijzingen geregeld worden gewijzigd, hetzij dank zij archivalische vondsten, hetzij door vergelijkende stijlkenmerken.

In het linker zijluik van het zgn. "Columba-retabel" uit 1460 (Alte Pinakothek, München) is eveneens een "boodschap" geschilderd, waarbij het rode hemelbed een prominente plaats in het paneeltje inneemt. Dit drieluik heeft als centraal paneel de "Aanbidding der wijzen", terwijl het rechter zijluik de "Opdracht in de tempel" voorstelt. Wie deze "Aanbidding" vergelijkt met de "Geboorte" van Robert Campin, bemerkt dadelijk de vooruitgang die de schilderkunst in deze tijdspanne heeft gemaakt. De personages "leven" meer (ook al is het statische element nog niet helemaal verdwenen) waarbij tevens de rijkelijke kostumering opvalt. Of deze personages al dan niet geportretteerde personen zijn kan moeilijk uitgemaakt worden. Sommigen zien in elk van de drie "koningen" een verwijzing naar de verschillende levensfasen van de mens (jeugd, volwassenheid, ouderdom). Noteer dat in deze periode nog

steeds geen "zwarte" koning aanwezig is, die zien wij voor het eerst opduiken bij Jeroen Bosch. Het thema van de Aanbidding der wijzen zal in de volgende eeuwen ontelbaar worden herhaald om bij Rubens als het ware zijn hoogtepunt te kennen. Ook de "Opdracht in de tempel" of de "Besnijdenis" met de oude Simeon die wonderbare daden van dat kind voorspelt, brengt het in vele opzichten van het werk van Melchior Broederlam in herinnering.

Dit werk was wellicht het laatste van "Van der Weyden" en toont dan ook zijn rijp vermogen om verschillende thema's schilderkunstig uit te werken.

Niet zo lang geleden werd een paneel dat jarenlang doorging als een origineel werk van "Van der Weyden", toegewezen aan het "atelier van Rogier van der Weyden". Het gaat om het zogenaamde "Sforza triptiek" (KMSK, Brussel). het middenluik stelt de kruisiging voor met onderaan de schenkers. Het rechterluik stelt Johannes de Doper voor, evenals de heiligen Catharina en Barbara Het linkerluik "de Geboorte" met onderaan de heilige Franciscus. Al de onderwerpen spelen zich af in een goed uitgewerkt landschappelijk decorum. Maar eens te meer vallen de theatrale houdingen op van de personages. De (van verdriet) verkrampte Moeder en de handenwringende Johannes. Het zijn houdingen en figuren die wij nog veel bij de Brabantse houtsnijders van de vijftiende en begin zestiende eeuw gaan terugvinden. Hieruit blijkt dan weer hoezeer Rogier van der Weyden of zijn omgeving -werkend vanuit een groot cultureel centrum- invloed heeft gehad op disciplines verwant met de schilderkunst.

Wat in deze triptiek vooral opvalt zijn de grisailles van de achterkant die respectievelijk de heilige Hieronymus en de heilige Joris voorstellen, die geplaatst zijn in een wervelend rotsachtig decor, dat helemaal verschilt met de statische voorstelling aan de voorzijde. Het is overigens leerrijk om de verschillende thesissen te lezen die in de loop van de laatste honderd jaar zijn naar voren geschoven met betrekking tot de toewijzing van dit werk aan deze of gene schilder.

Bij het werk van Rogier van der Weyden mag men ook niet voorbij gaan aan het schilderij "Sint-Lucas tekent de heilige Maagd" (Alte Pinakothek, München) omwille van de vele aanknopingspunten die dat werk vertoont met "kanselier Rolin in aanbidding van de heilige Maagd". Ook hier een quasi-gelijke dispositie van interieur en personages, hoewel de Maagd hier links en niet rechts zit. Ook hier die doorkijk met dubbele pilaar en balkon met twee personages. Ook hier de kronkelende waterloop naar het einder toe. Meester Rogier moet dat werk ongetwijfeld gezien hebben. Ook hier is het personage aan de rechterzijde (in dit geval de heilige Lucas) bekleed met een rode tuniek met blauwe onderkleding. De rijkelijke brokaten kledij van kanselier Rolin is vervangen door een even rijkelijke goud gezoomde blauwe mantel van Maria, waaronder een geplooid brokaten onderkleed te bespeuren valt. De zogende Maria is dan weer nieuw en zal als prototype een groot succes kennen in de daaropvolgende tijd.

Van Rogier van der Weyden kennen wij ook enkele "kruisafnemingen" of "grafleggingen", vaak tegen een gouden of egale achtergrond, die soms herinneringen oproepen aan Robert Campin, doch hier veel rijker gestoffeerd dan bij Campin. De textuur van het brokaat en het plooienspel van de gewaden, met al de kleurnuances die dit meebrengen stijgen hier ver bovenuit. Het is te verwachten dat bij dergelijke thema's de voor van der Weyden zo typische verkrampte gezichten en uitdrukkingen goed tot hun recht komen. Maar het is prachtig geschilderd tot in het kleinste detail, kijk naar handen en voeten van de personages. Het is zeker geen kleine kunst. Cfr "kruisafneming" (Prado, Madrid).

Naast deze grote ensembles kennen wij ook een aantal portretten van Rogier van der Weyden. Zo schilderde hij portretten van Philips de Goede of van Philips de Croy (één van de machtigen).

Het is niet bij deze bekenden dat hij vernieuwend is, wel in het portret van een "onbekende man" (Courtauld Institute, Londen). Hoewel het een redelijk jong werk is (circa 1435) stelt hij de man voor met een boek in de hand, opkijkend naar de toeschouwer. Memling zal later bijna systematisch portretten schilderen waarbij de geportretteerde een of ander attribuut in de hand houdt. In dit geval wijst het niet alleen op de kennis van de man (lezen was voorbehouden voor een beperkt aantal) maar ook op zijn rijkdom met het boek (dat was al een fortuin waard) en gouden ring met camee (was het een Italiaan?). Eén van de mooiste portretten is evenwel de "Maria -Magdalena" uit het "Braque-tryptiek (Louvre, Parijs). Niet alleen omwille van de fijne trekken waarmee de vrouw is weergegeven, maar ook omwille van de rijke stoffering die op prachtige wijze is neergezet. Kijk hier vooral naar de wijze hoe het brokaat is geschilderd en hoe overgangen van donker naar bleek tot stand zijn gekomen.

Petrus Christus is iets jonger dan Rogier van der Weyden. Hij zou afkomstig zijn uit het dorpje Baarle tussen Drongen en Deinze. Hij duikt voor het eerst op in 1444 wanneer hij op 7 juli ingeschreven wordt in het "poortersboek" van Brugge waarbij als beroep "schilder" vermeld wordt. Van Petrus Christus werd ooit verteld dat hij (de enige) leerling van Jan van Eyck zou geweest zijn. Men kan eraan twijfelen daar meester Jan stierf in 1441 en Petrus Christus pas drie jaar later in de poortersboeken wordt ingeschreven. Hijzelf zou gestorven zijn in 1475 of 1476.

Van hem zijn slechts een zestal gesigeneerde werken bekend, gedateerd tussen 1446 en 1457. Een aantal andere werken (15 à 20) werden, met het nodige voorbehoud, door deskundigen herkend als zijnde van zijn hand.

Het moet niet gemakkelijk geweest zijn voor een jonge schilder, die komt na de grote Jan van Eyck, om erkenning te verwerven in Brugge. Toch heeft hij, naast traditionele thema's, nieuwe originele thema's ontwikkeld en schilderkunstig eigen accenten weten te leggen.

Eén van die nieuwe thema's is het schilderij dat "Sint-Elooi" voorstelt (MMA, New-York). Met dit werk boort hij een burgerlijk thema aan dat in latere jaren nog veel navolging zal vinden. Het gaat eigenlijk om het interieur van een goudsmid, waar een rijkelijk uitgedost koppel zijn keuze komt doen. De goudsmid, de heilige Elooi, is niet bekleed met de nimbus die men traditioneel bij heiligen zou kunnen verwachten. De edelsmid houdt een edelmetaalweeg schaalte in de hand, voor hem staat en gewichtendoosje, waaruit enkele gewichten zijn uitgepakt (dergelijke doosjes werden voornamelijk in Nürenberg gefabriceerd, ook voor de export met aangepaste plaatselijke gewichtseenheden). Helemaal rechts onder op de toon-of werkbank staat een bolle spiegel die ons een uitzicht geeft op de overkant van de straat of het plein met twee voorbijgangers. Het interieur achteraan, met opengeschoven gordijn, geeft ons een inkijk op de tentoongestelde koopwaar. Opvallend aanwezig is een jonge vrouw in brokaten bovenkleed met daarachter een man die kennelijk de beurs klaar houdt om aan de wensen van de vrouw tegemoet te komen. Ook al is het vertrekpunt een religieus tafereel (waarschijnlijk werd het besteld door het ambacht der goud- en zilversmeden) toch is er geen enkele verwijzing naar een religieus kader te bespeuren. Eventueel zou men nog de bolle spiegel als symbool van de ijdelheid kunnen beschouwen, doch het blijkt eerder als "spionnetje" te fungeren, waarbij de voorbijgangers, misschien zijn het de ouders of schoonouders - vrouw met valk in de hand- van de jonge lui, die een oogje in het zeil houden (in de middeleeuwen wordt nooit iets echt toevallig geschilderd).

Dit werk uit 1449 getuigt van volkomen beheersing van het schildersvak, waarbij moeilijk verwantschap met of beïnvloeding door een ander kunstenaar te bekennen valt. Aan details ontbreekt het overigens niet. Vooraan op de toonbank liggen een aantal gouden en zilveren munten.. Bemerkt met welke zorg en accuratesse deze geschilderd zijn. Numismaten herkennen zonder twijfel deze muntstukken.

Een ander werk uit die tijd (1450) is een "Bewening" (KMSK, Brussel). Anders dan een gelijkaardig tafereel bij van der Weyden speelt dit werk zich af in een weids landschap dat opgebouwd is uit vele lagen glacis die in elkaar vloeien. Petrus Christus verlaat ook de overdreven retoriek van diezelfde meester. De personages, geven eerder blijk van een gedempte emotie, zonder te vervallen in al te overdreven gebaren of uitdrukkingen. Met hun rijkelijke kleding met overvloedig plooienspel, staan zij in schril contrast met de dode Christus. Wat bij de personages opvalt is het gebruik van steeds dezelfde modellen: bij de mannen vinden wij zo de "sint Eloi" van het vorig schilderij terug. Het is echter niet ongewoon in die tijd; de zingende en musicerende engelen in het "Lam Gods" waren allen één en hetzelfde model.

Bij de gedateerde werken van Petrus Christus hoort ook nog een "Maria met kind in interieur" uit 1460 (Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City). Hoewel het een traditioneel thema is, bewijst Petrus Christus hier dat hij de wetten van het perspectief volkomen beheerst, daar waar zijn voorgangers eerder met wat kunstgrepen de diepte van een interieur wisten op te roepen.

In het Groeninge-museum te Brugge hangt een klein werkje "Schenkster met de H. Elisabeth", dat in de jaren '60 van vorige eeuw verworven werd. Het is wellicht het linkerluik van een kleine triptiek, waarvan de andere panelen verloren gegaan zijn of dat als dusdanig nog niet werd herkend. Het stelt waarschijnlijk Isabella van Portugal voor, de derde (officiële) vrouw van Philips de Goede. Zij is geflankeerd door de heilige Elisabeth van Portugal. Isabella -als zij het is- is getooid met een bovenkleed in brocaat, een met bont afgezet décolleté en met rond de hals een dubbele gouden halsketting. Het tafereel speelt zich af in een kale kamer, waar de zitbank het enige meubilair is. Volgens sommigen zou dit wijzen op de periode dat Isabella, de trouweloosheid van haar echtgenoot beu (Philips de Schone had 17 officiële bastaarden; op een tornooi in Brugge werd één van hen "Bastaard van Bourgondië" als eregast uitgenodigd!), zich had teruggetrokken in een klooster in Noord-Frankrijk "waar zij leefde als een non, zonder een non te zijn". Een aantal elementen pleiten er werkelijk voor dat het hier om Isabella van Portugal gaat. De heilige Isabella (of Elisabeth) van Portugal is een 14de eeuwse heilige die aanroepen wordt door vrouwen wier echtgenoot ontrouw was, ... en men kent het lot van de echtgenote van Philips de Schone.

Het Groeninge-museum te Brugge had in haar vroeger uitgestalde verzameling nog twee werken van Petrus Christus, een "Boodschap (Annunciatie)" en een "Geboorte". Beide werken zouden dateren uit 1452.. Na grondig laboratoriumonderzoek bleek dat twee-derde van de "Annunciatie" in de twintigste eeuw was herschilderd en dat ook bij de "Geboorte" grote zones werden overschilderd of geretoucheerd. Wel zijn op de "Annunciatie" voldoende sporen overgebleven van een signatuur van Petrus Christus wat ons toelaat beide werken oorspronkelijk aan deze meester toe te schrijven.

De grote vraag hierbij is: is dat nog werk van deze meester? Wat het oorspronkelijke werk betreft, zou men grif bevestigend kunnen antwoorden. Om te beginnen is een deel van de oorspronkelijke signatuur te bekennen. Ook het dendrochronologisch onderzoek van de

drager waarbij blijkt dat het hout (eik) afkomstig is uit het Baltische deel van Polen met de recentste jaarring voor de "Annunciatie" uit 1425 en voor de "Geboorte" uit 1429, laat ons toe te bevestigen dat het werk uit de 15de eeuw stamt. Beide panelen werden overigens uit dezelfde boom vervaardigd. Maar verder? Er werd enorm veel opgevuld en bijgeschilderd, wat er was werd soms gemakkelijk halve afgepuimd en bijgewerkt. Dat alles met de bedoeling om een zo egaal mogelijk oppervlak te bekomen. Het craquelé werd nagebootst en met de pen ingekrast en wat meer is de enkele resten van de signatuur van Petrus Christus "(P)E(TR)V(S)...X... FECIT 1452", werden zonder meer door de "restaurator" op de "Annunciatie" handig bijgewerkt. Op de "Geboorte" werd de signatuur gewoon volledig aangebracht: "PETRUS XRI ME FECIT" met daarachter het jaartal "1454" (waarom de vervalser hier een andere datum zet dan deze aangeduid in het eerste werk, is zeer de vraag).

Wij staan hier derhalve voor een vervalsing, waarbij de zeer bedreven vervalser kennelijk de bedoeling had twee zeer beschadigde werken voor originele te verkopen. Dergelijke werken kunnen dan ook maar in een museum tentoongesteld worden wanneer deze volledig gedocumenteerd zijn, zoniet, spijtig genoeg, moet men die in de reserves bewaren in afwachting dat zij nog eens bovengehaald worden voor een tentoonstelling gewijd aan vervalste kunst. Men kan zich hierbij nog vragen stellen over de juridische verantwoordelijkheid van de verkoper van dergelijk werk, die zelf wellicht zal aanvoeren dat de koper meer dan voldoende kennis had om vals van echt te onderscheiden. Toch kan men zich vragen stellen over de wijze waarop de internationale kunsthandel (de werken werden verworven bij een kunsthandelaar in Madrid) te werk gaat.

Petrus Christus is ook de auteur van een portret van een "jong meisje" dat uitmunt door zowel schilderkundige uitwerking als door psychologisch doorzicht. Het meisje in drie-kwart pose geschilderd en met hoedje en kinband getooid, staart de toeschouwer met vragende blik en samengeperste lippen aan, waarbij misschien ook een zekere arrogantie, als verdedigingsmiddel, te bespeuren valt. Het drievoudige gouden halssnoer, de met wit bont afgezoomde "houppelande", met diep décolleté dat door een "cotte" met gouden speld wordt verborgen wijzen op de hoge status van de geportretteerde (wie zou zich anders een schilderij kunnen veroorloven?). Het is frappant werk dat, in zijn eenvoud, getuigt van een volledige beheersing van het vak.

Petrus Christus is voor velen een niet zo bekend schilder. In Brugge gaat hij geprangd tussen Jan van Eyck en Hans Memling. Nochtans mag zijn persoonlijkheid niet onderschat worden. Enkele werken zijn baanbrekend voor hun tijd en zijn beheersing van het perspectief is nieuw. Bovendien was hij de eerste die in het portret de figuur in en omgevingskader plaatste, een werkwijze die later veel toegepast werd door Hans Memling. Men kan hem dan ook zien als een belangrijke schakel tussen Jan van Eyck en Hans Memling, die de traditie van de Brugse schilderkunst (en zijn rijke opdrachtgevers) verder zet..

Zoals het voor velen geldt uit die tijd is er van **Dirk (Dieric) Bouts** zijn vroege jaren niet veel bekend en moet men eerder gissen dan dat men over vaststaande bewijzen beschikt. Hij zou afkomstig zijn uit Haarlem en zijn geboortedatum wordt gesitueerd tussen 1410 en 1420. Mogelijk werkte hij zekere tijd in het atelier van Rogier van der Weyden in Brussel en waarschijnlijk zou het blokboek "Speculum Humanae Salvationis" van zijn hand zijn. Dat betekent dat hij ook de kunst van de houtgravure zou beheerst hebben.

Vast staat dat hij ten laatste in 1448 trouwde met Katharina van der Brugghen, uit een rijke Leuvense familie. Ook zijn zonen Dirk en Albert zouden schilder worden. In 1457 wordt hij

in de stadsarchieven vermeld al "Dyeris Bouts, schildere" en later nog als "Theodorum Bouts, pictor ymaginum". Pas in 1468 wordt hij stadsschilder van Leuven. Hij sterft er op 6 mei 1475.

Wie naar een werk als "de Graflegging" (Kathedraal van Granada) kijkt kan, ondanks de verwantschap die men hem toedicht met Rogier van der Weyden, niet van de indruk ontkomen dat dit ver staat van de meester uit Brussel. De personages rond de dode Christus staan berustend en sereen rond dat dode lichaam, dat niet vertrokken is van de doorstane pijn. Deze Christus doet overigens denken aan de voorstelling bij Petrus Christus. Het uitdeinende landschap in ingehouden koloriet helpt mee deze serene sfeer te onderhouden. Noteer hierbij dat het gaat om een temperaschilderij op linnen (ca. 1450).

Dezelfde sereniteit -bijna onverschilligheid- ontwaart men bij het aanschouwen van het drieluik de "Marteldood van de heilige Erasmus" (Sint-Pieterskerk, Leuven). In het middenluik trekken twee beulen aan een lier de ingewanden uit de heilige uit (dit komt uit een vervormde interpretatie van een afbeelding van de heilige waarbij deze voorgesteld wordt met een windas met daarnaast een tros touwen...). De opdrachtgevers staan hierbij onbewogen toe te kijken. Tussen de middelste figuur, in rijkelijk gewaad, en de drie anderen schijnt geen enkel contact te heersen, noch met blikken, noch anderszins. De heilige Erasmus zelf is al even onberoerd met wat er met hem gebeurt en kijkt eerder belangstellend naar het resultaat van de operatie. Het geheel speelt zich af in een groenig glooiend landschap dat enkel links en rechts geflankeerd wordt door hogere bruine bergen. In de achtergrond deint dat landschap dan uit in een blauw-groene einder. Dit landschap wordt overigens doorgetrokken naar de twee zijluiken, met links de heilige Hiëronymus en rechts de heilige Bernardus van Clairvaux. Beiden even statisch als de overige personages.

In dezelfde kerk (Sint-Pieterskerk te Leuven) hangt het zeer bekende drieluik van het "Laatste Avondmaal" uit 1468. Het middenpaneel stelt het Laatste Avondmaal voor dat doorgaat in een besloten ruimte. Rond de karig gedekte tafel (met lege grote tinnen schotel, bevlekt met het bloed van het paaslam) zit Christus, omringd door zijn twaalf apostelen. In een sereen gebaar zegent hij de Hostie boven de kelk. Achter Hem staat een goed geklede wachtende figuur, ook aan de rechterkant naast een kabinet staat iemand te wachten terwijl vanuit een doorgeefluik eveneens twee, eenvoudiger geklede, figuren het tafereel gade slaan. Sommigen hebben in één van die figuren Dirk Bouts menen te herkennen. Onderzoek heeft echter uitgewezen dat het gaat om de meesters van de broederschap van het Heilig Sacrament die het contract voor het werk hebben ondertekend. Hun namen zijn overigens bekend: Erasmus van Baussele, Laureys van Wynge, Reynier Stoep en bakker Stas Roelofs. Elk van de apostelen is zich blijkbaar bewust van de ernst van het ogenblik. Zij voelen zich wel betrokken bij wat er zich afspeelt; twee wisselen van gedachten maar de anderen zijn karig in hun gebaren of zitten gewoon, de handen gevouwen, te wachten. Alleen Judas wacht gespannen op het ogenblik dat hij kan vertrekken. Sommigen hebben in heel die houding van de personages de geest van Thomas à Kempis (cfr. de "Navolging van Christus") menen te ontwaren of zelfs een franciscaanse geest: "laat uw emoties niet de vrije teugel, beheers u". Voor de uitwerking van het tafereel heeft Dirk Bouts zonder twijfel kunnen beroep doen op theologen van de Leuvense Alma Mater.

Wat in het werk, evenals in het drieluik van de heilige Erasmus, opvalt is de grote symmetrie die aangehouden wordt. Dirk Bouts bewijst hierbij dat hij de theorie van het perspectief met één vluchtpunt volkomen beheerst. Zoals hoger aangetoond heeft ook Petrus Christus deze theorie in de praktijk gebracht. Toch staat Bouts (die in vroeger werk geen blijk gaf deze

theorie te kennen) een stap verder dan Petrus Christus. Wellicht kon hij zijn kennis opdoen bij de professoren van de Leuvense Universiteit. Er kan terloops op gewezen worden dat van onze 15de eeuwse schilders, naast deze twee voornoemden enkel Hugo van der Goes en Dirk's zoon Albrecht Bouts het mathematische lineaire perspectief met één vluchtpunt onder de knieën hadden..

Het drieluik wordt geflankeerd door tweemaal twee schilderijen die uit het Oude Testament verhalen uitbeelden die worden beschouwd als voorlopers van de eucharistie. Links, van boven naar onder, "de ontmoeting van Abraham met de hogepriester Malchisedek" en "het manna in de woestijn". Rechts, van boven naar onder "de profeet Elias in de woestijn gevoed door een engel" en "het Paaslam bij de Joden". Het gaat hier om "typologische" voorstellingen waarbij gebeurtenissen uit het Oud-Testament aangezien worden als voorlopers van gebeurtenissen uit het Nieuw-Testament en waarbij profetische uitspraken getoetst worden met voorvallen uit de Evangelien.

Nieuw is hier de onderverdeling in twee delen van elk van de luiken. Meestal beslaan de voorstellingen van de luiken het hele paneel en worden deze niet apart onderverdeeld zoals dit hier het geval is.

Van dit drieluik bestaat in Brugge (Groot seminarie) een repliek, zij het in vereenvoudigde vorm. Dit drieluik is waarschijnlijk afkomstig uit de vroegere Duinenabdij. Het middenpaneel stelt eveneens het "Laatste Avondmaal" voor. Het zijpaneel links, "het Paaslam bij de Joden" en het zijluik rechts "de profeet Elias gevoed door een engel in de woestijn". Hoewel er zeker analogieën bestaan met het Leuvense werk vallen anderzijds een aantal opmerkelijke verschillen aan te wijzen. In de eerste plaats de vorm van de gezichten: deze hebben niet meer de karakteristieke lange uitgetrokken gezichten die wij bij Bouts aantreffen. Ook de uitdrukkingen zijn anders, terwijl wij hier niet de hiëratische strakke houdingen terugvinden die zo kenmerkend voor Dirk Bouts zijn. In de zoektocht om toch de maker van dit werk te identificeren werd gezocht in de omgeving van Rogier van der Weyden. Daarom wordt door sommigen dit werk toegeschreven aan de in Brabant werkende "Meester van de Catharinalegende", elders ook nog genoemd "de Meester der grote oren" (karakteristiek voor deze meester zijn de grote en hooggeplaatste oren bij zijn personages). Anderen schrijven dan weer dit werk toe aan Pieter, de zoon van Rogier van der Weyden, die niemand anders zou geweest zijn dan deze "meester van de Catharinalegende". Wat wel vaststaat is dat deze meester wel kennis had van het werk van Dirk Bouts. Daarom werd het in 1958 ook opgenomen in de overzichtstentoonstelling gewijd aan deze Leuvense schilder.

Een andere, 16de eeuwse, repliek van het middenpaneel is van de hand van Albrecht Bouts (KMSK, Brussel).

In de Middeleeuwen, en ook nog daarna, werden door de stadsmagistratuur vaak schilderijen besteld die bestemd waren voor de schepenenbank (de plaatselijke rechtbank). Het waren werken die op één of andere manier de schepenen moesten aanzetten op een rechtvaardige manier recht te spreken. Vaak was dat dan een "Laatste Oordeel" of ook nog een onderwerp genomen uit één of andere legende die de wijsheid, het doorzicht of de rechtvaardigheid van een of ander personage bij de rechtspraak moest illustreren.

De twee "gerechtigheidsstaferelen van keizer Otto" (KMSK Brussel) behoren tot dit genre. Dirk Bouts haalde zijn stof hiervoor in de 12de eeuwse kroniek van Godfried van Viterbo. Het verhaal hier gaat dat de vrouw van keizer Otto III, valselijk een graaf van overspel met

haar beschuldigde. Otto liet dan ook, als naar gewoonte, de graaf onthoofden. De echtgenote van de graaf hield echter zijn onschuld staande en vroeg, om dit te bewijzen, de vuurproef te ondergaan. Deze proef doorstond zij schitterend, waardoor de leugenachtige echtgenote van de keizer ontmaskerd werd en dan ook, naar goede gewoonte, op de brandstapel terecht kwam. In beide werken (die de stad Leuven sinds geruime tijd teruggeeft, omdat deze op onrechtmatige wijze in het bezit van het Brussels museum zouden zijn terechtgekomen; in Leuven hangen nu 19de eeuwse copieën van deze werken) vinden wij dezelfde karakteristieke terug die wij reeds in de vorige werken van Dirk Bouts tegengekomen zijn: de langgerekte personages, die ontdaan zijn van emoties, de buitengewone stoffelijke weergave en de schitterende manier waarop de vele kleurnuances (vooral in de verdures) worden neergezet. Bemerken waardig is ook dat de omlijsting bovenaan omkranst is door een gotisch maaswerk.

In het Sint-Salvator kerkmuseum te Brugge hangt nog een werk toegescheven aan Dirk Bouts waarvan in ieder geval het midden luik van zijn hand zou zijn. Het stelt de "Marteling van de heilige Hyppolytus", voor waarbij de heilige door vier bereden paarden uit mekaar wordt gereten (hyppolythus = uitgerokken door paarden). Hier ook treft men diezelfde karakteristieke wazige groenpartijen aan, die onwillekeurig doen denken aan uitvloeiende aquarelkleuren. Dit is het laatste werk van Dirk Bouts. Minstens één van de zijluiken (dat met de schenkers) werd geschilderd door Hugo van der Goes, terwijl ook in het middenpaneel sommige figuren van een andere hand schijnen te zijn.

Dirk Bouts heeft op eigen wijze een sereen gevoel laten doorklinken in de schilderkunst. Hij is zijn eigen weg gegaan, ver van de hofkunst die te Brussel en te Brugge bedreven werd. Hij is ook diegene die in zijn latere jaren het mathematisch lineair perspectief met één vluchtpunt systematisch heeft toegepast. Daar waar hij in zijn vroege werken blijkt geeft geen kennis te hebben van deze wetenschappelijke theorie. Ter illustratie kan verwezen worden naar het "Maria-retabel" (Prado, Madrid) dat waarschijnlijk ontstaan is rond 1445 en als oudste werk van Bouts wordt beschouwd. Hier is geen sprake van een lineair perspectief, meer nog hier blijkt hij bovendien schatplichtig te zijn, zowel aan Rogier van der Weyden als Petrus Christus door het gebruik van de poortstructuur in de tafereeltjes.

Door zijn eigen zelfstandige karakteristieken en ook door zijn wetenschappelijke benadering van het uitgebeelde verdient hij een aparte plaats in de rij van de grote vijftiende eeuwse schilders.

In dezelfde verstilte geest als Dirk Bouts schildert ook **Geertgen tot Sint-Jan** (ca. 1470 - ca. 1497) lekebroeder in het klooster van Sint-Jansheren te Haarlem., die ook bewegingloze, verinnerlijkte figuren schildert, zij het met een andere zeggingskracht en uitwerking.

SCHILDERKUNST IN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN in de 15de en 16de eeuw

Inleiding

Context

Eigenlijk begint de schilderkunst van de 15de eeuw reeds op het einde van de 14de eeuw. De grote opbloei in de Bourgondische Nederlanden, die samengevat wordt onder de globale benaming "Vlaamse Primitieven" is niet uit het niets ontstaan. Er was weliswaar de Italiaanse

schilderkunst uit het treicento (jaren 1300) en vroeger. Maar de contacten en de invloeden en de uitwisselingen op kunstgebied tussen beide cultuurcentra (mede in de hand gewerkt door de belangrijke rol die Brugge zou gaan spelen vanaf de 13de eeuw) waren op dat moment slechts sporadisch, zodat men moeilijk over een echte wisselwerking kan spreken. Ze kenden mekaar wel. Zo dichtte Dante Allighieri in een passus uit het "Inferno" van zijn "Divina Commedia": "Quale i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia, temendo 'l fiotto che in ver lor s'avventa, fanno lo schermo, perchè 'l mar si fuggia". De dertiende eeuwse Dante kende dus niet alleen Brugge (en Wissant -nu aan de Franse Noordzeekust) maar ook de dijken waarmee de Vlamingen uit die tijd de zee probeerden te temmen en zo polders creëerden. Doch de handel overheerste zonder twijfel het cultureel gebeuren.

Men mag gerust stellen dat de kunst die hier op het einde van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw ontstond een originele kunst was, niet alleen technisch hoogstaand, doch die ook op veel gebieden artistiek vernieuwend was.

De wortels van deze kunst kan men gerust situeren in de miniatuurkunst die op het einde van de veertiende eeuw een belangrijke stap voorwaarts zet op het elan van wat men later is gaan noemen de in Italië ontstane "internationale kunst" (tussen 1380 en 1420). De "Très riches heures du duc de Berry" en andere werken van de gebroeders Paul, Jan en Herman van Limburg (allen gestorven in 1416) afkomstig uit Nijmegen, bespelen een aantal thema's die wij ook terugvinden bij de Vlaamse primitieven. Ook van Jan van Eyck is bekend dat hij een tijd als miniaturist zou gewerkt hebben.

Het mecenaat van de Bourgondiërs in de Nederlanden samen met de weelde van de rijke burgerij en de handel dynastieën uit die tijd hebben gemaakt dat deze kunst tot een hoge bloei is kunnen komen.

Eigenlijk kwamen de Vlaamse Primitieven van overal: Jan van Eyck kwam uit Limburg, Rogier van de Weyden uit Doornik (oorspronkelijk heette hij "de le Pasture", maar hijzelf vernederlandste zijn naam toen hij stadsschilder werd in Brussel), Dirk Bouts kwam uit Haarlem, Petrus Christus uit Baarle, Hans Memling uit Selingenstadt, en ga zo maar door... Maar allen werden verenigd onder eenzelfde noemer omdat zij een aantal kenmerken gemeen hadden waarop later wordt teruggekomen.

Het ambacht

Binnen het middeleeuws maatschappelijk stramien waren deze schilders verenigd in eenzelfde "ambacht" (een groepering van een aantal personen die hetzelfde beroep uitoefenen met welomschreven voorrechten en verplichtingen). Een ambacht mag niet verward worden met een "gilde" (met militair of met recreatief doel) of met een "nering" (vrije beroepen, die geen monopolie nastreefden) of met een broederschap (met religieus doel). Elke stad had dergelijke ambachten. De schilders waren ondergebracht in het ambacht van de beeldenmakers waarin wij ook de zadelmakers, cleerscrivers (schilders op doek) en spiegelmakers terugvinden. Naargelang de schilders aan aanzien (en rijkdom) wonnen gaan ze zich stilaan verenigen in het Sint-Lucas ambacht of -gilde dat hun professioneel leven in grote mate zal beheersen.

Om het beroep van schilder uit te oefenen moest men eerst lid zijn van dergelijk ambacht. Er waren wel uitzonderingen. Jan van Eyck was geen lid omdat hij het statuut had van Hofschilder. Hetzelfde gold voor Rogier vander Weyden die stadsschilder was in Brussel

Om lid te worden van een ambacht moest men ook "poorter" zijn van de stad. Men moest ook vooraf een leertijd hebben doorlopen van een aantal jaren, waarbij men begon als leerling. Dit betekende dat men manusje-van-alles was. De eerste opleiding bestond dan ook uit potten afwassen, borstels reinigen en pigmenten fijn wrijven. Vaak was het ook vereist dat de leerjongen inwoonde bij de meester. Het was niet noodzakelijk dat men heel zijn leertijd bij dezelfde meester bleef. Om diverse redenen kon men veranderen. zo is het bekend dat Rubens bij drie schilders (achtereenvolgens bij Thobias Verhaeght, Adam Van Noort en Otto Venius) in de leer ging.

De tijd die men als leerjongen doorbracht met vuile karweitjes was geen verloren tijd: men leerde de basisprincipes van het ambacht, men leerde pigmenten en bindmiddelen van mekaar onderscheiden, maar vooral, men zag hoe de meester werkte, hoe deze bepaalde composities schilderkunstig onder de knie kreeg en men leerde ook de klanten kennen die op atelierbezoek kwamen. Dezen die een ware roeping hadden voor het vak (er werd bij het aanvaarden van de soms zeer jeugdige leerjongen, geen "ingangsexamen" afgenomen) konden zo geleidelijk groeien naar het meesterschap. De meester van zijn kant had de plicht om de leerjongen in te wijden in alle knepen van het vak, zodat de leerling tot een volwaardig schilder kon uitgroeien.

Om het meesterschap te bekomen moesten de leerlingen niet alleen een "meesterproef" afleggen waarbij zijn hun bekwaamheid toonden maar ook moesten zij nog een som geld op tafel leggen om te kunnen toetreden tot het ambacht. Deze laatste voorwaarde was voor velen een onoverkomelijke hinderpaal, zodat zij noodgedwongen "gezel" moesten blijven. Er dient hier aan toegevoegd dat zonen van meesters in dit geval geprivilegieerd waren doordat zij een kleiner bedrag als toetredingsgeld moesten afdragen.

Na het afleggen van de eed, waarbij men trouw zwoer aan de reglementen van het ambacht was men definitief opgenomen in het ambacht.

Vrouwen konden niet toetreden tot een ambacht. Soms werd uitzondering gemaakt voor de weduwe van een overleden meester om de zaken van het atelier verder te beredderen.

Het meesterschap was dus verbonden aan één stad. Dit betekende in de praktijk dat de schilder door zowel het poorterschap als het lidmaatschap van het ambacht als het ware geblokkeerd zat in die stad. Toch waren er in het begin van de 16de eeuw, bij de verminderde bedrijvigheid in Brugge en de opkomst van Antwerpen, gevallen bekend van schilders uit Brugge die contacten hadden met Antwerpen.

Het ambacht, zoals alle ambachten in de middeleeuwen, bleef bestaan tot het einde van de 18de eeuw. Toen maakte eerst Jozef II en dan de Franse revolutionaire bezetters een definitief einde aan deze instellingen, als zijnde ondemocratisch. De ambachten waren sterk gestructureerd met aan het hoofd een deken, bijgestaan door gezworenen of vindere, die instaan voor het goede reilen en zeilen van het ambacht en die moesten oordelen over geschillen binnen het ambacht

Voor de deelgenoten aan het ambacht waren er strenge regels in voege, waaraan zij zich moesten onderwerpen. De ambachten kwamen, vanaf een bepaald moment ook tussen om de kwaliteit van het paneel te keuren.

Uit de registers van het ambacht kunnen heel wat interessante gegevens worden gehaald in verband met de levensloop van schilders.

Tenslotte nog dit: waarom het "Sint-Lucas" ambacht?

Dit heeft te maken met de legende dat de evangelist Lucas het portret van Maria zou geschilderd hebben. Vandaar ook heel wat schilderijen met dit onderwerp. Zo bij voorbeeld door Rogier van der Weyden (in de Alte Pinacothek te München) of korter bij ons door Lanceloot Blondeel in de Sint-Jacobskerk te Brugge.

Sint Lucas is overigens nog steeds de patroonheilige van de schilders.

Thema's

De 15de eeuwse schilderkunst in Vlaanderen was in de eerste plaats religieus en sloot dan ook volledig aan bij de leefwereld van de middeleeuwse mens. De schilders waren overigens afhankelijk van hun opdrachtgevers die bij de bestelling het thema bepaalden van het schilderij.

Voor de uitwerking van dat thema liet de schilder zich bijstaan door kerkgeleerden, theologen en exegeten, die het thema ontwikkelden. Werken zoals het "Lam Gods" of "het laatste Oordeel" zouden nooit deze allure gekregen hebben zonder "geleerde" hulp van buitenaf.

De opdrachtgevers kunnen in vier grote groepen onderverdeeld worden: in de eerste plaats komen de heersers van wie vaak de impulsen uitgingen, gevolgd door de kerkelijke instellingen; door de burgerlijke instellingen en tenslotte door de particuliere (rijke) cliënteel.

De voorstellingen hebben in de eerste plaats met het *Evangelie* te maken. Grote thema's zijn o.a.: de boodschap aan Maria, de geboorte van Christus, de aanbidding der koningen, het laatste avondmaal, de kruisiging, de graflegging, de Hemelvaart, het Laatste Oordeel

Niet alleen thema's uit de vier canonieke evangelies komen aan bod, ook uit de apocriefe evangelies wordt duchtig geput: de os en de ezel bij de kribbe is er één van (Nicodemus Evangelie - 4de-5de eeuw), de heilige Sippe of de stamboom van Maria (Pseudo Matteus evangelie - 6de eeuw), de geboorte van Maria (uit het pseudo Matteus Evangelie - 6de eeuw), de dood van Maria (Liber de Assumptione B.M.V.), de Hemelvaart van Maria (Liber de Assumptione B.M.V.)

Naast hierboven vermelde thema's over Maria (waarvan de cultus is overgewaaid uit het Oost-Romeinse rijk) zijn er nog een aantal andere populaire thema's:

De sacra conversatione: Maria in gesprek met een aantal (vrouwelijke) heiligen, de zeven vreugden of de zeven smarten van Maria, Maria als schildersmodel voor de heilige Lucas. Ook verhalen uit het Oude testament evenals commentaren op de Evangelies of visioenen van heiligen helpen mee het gamma uit te breiden. Interessant in dit verband is de zogenaamde Lentulusbrief, die voor het eerst vermeld wordt door Anselmus van Canterbury (+ 1109). In deze "brief" beschrijft de voorganger van Pilatus, Publius Lentulus het voorkomen van Christus. De beschrijving uit deze tekst zal gedurende eeuwen het uitzicht en het gezicht van Christus bepalen.

Ook geschriften -typologische literatuur- die de overeenkomst tussen het Oude en het Nieuwe Testament aantonen zijn populair. Denken wij hier bij voorbeeld maar aan de zijluiken van

"het Laatste Avondmaal" van Dirk Bouts in Leuven (Sint-Pieterskerk) of hetzelfde thema door een navolger in het Groot Seminarie in Brugge. Ook uit de Legenda Aurea van Petrus Comestor wordt druk geput.

Voornoemde thema's worden niet zomaar lukraak gekozen. Ze dienen tot lering en memento van de kijker om deze naar een godvruchtig en geordend leven te leiden.

Naast de thema's die verband houden met de Evangelies, zijn schilderijen gewijd aan heiligen bijzonder populair.

In de eerste plaats komen de apostelen. Meestal worden die afgebeeld in samenhang met de kerk waarvan zij de patroonheilige zijn. Ook martelaren, als voorbeeld van de standvastigheid in het geloof komen veel voor naast belijders (bv. Antonius de kluizenaar, Benedictus), kerkleraars en heilige vrouwen, al dan niet in samenhang met aan hen toegeschreven mirakelen.

Talrijke heiligen zijn fictief. Vaak door verkeerde lezing van teksten: zo kennen wij S(int) Expedit (van een grafschrift dat volledig vermeldde: Miles Expeditus), de heilige Wilgefortis, in sommige streken een zeer populaire vrouwelijke baardheilige (komt van Virgo Fortis). Ander heiligen komen voort van gepersonifieerde voorwerpen: Veronica (vera icon), Longinus (lansdrager) of nog van gepersonifieerde begrippen: Sofia (wijsheid), Anastasia (verrijzenis), Irene (vrede), Caritas (goddelijke liefde). Om het bij deze enkele voorbeelden te houden.

De keuze van de heilige heeft niet alleen te maken met het patroniem van een kerk of het aanzetten tot een godvruchtig leven. Wanneer particulieren een opdracht voor een schilderij geven, geven zij de voorkeur aan de heilige die verband houdt met hun naam. Dat kan zowel de geslachtsnaam als de doopnaam zijn. Voor het herkennen van een heiligenvoorstelling is het belangrijk dat men de attributen van de verschillende heiligen kan onderkennen. Een werk dat veel ervaring en zelfstudie vereist.

Naast godsdienstige voorstellingen (verbonden aan Evangelies of aan heiligenlevens) is er nog een belangrijke branche waarin onze Vlaamse primitieven uitblinken en dat is het portret. Reeds vroeg, in het begin van de 15de eeuw zien wij dat de groten der (toenmalige) aarde een of meerdere "gelijkende" portretten beginnen te bestellen. Die zijn niet alleen bestemd voor eigen gebruik. Vaak zijn het diplomatieke geschenken, bij voorbeeld bij wijze van bezegeling van een bondgenootschap. Ook gebeurt het dat een schilder op pad wordt gestuurd om een afbeelding te maken van de diplomatiek gearrangeerde bruid van één of andere heerser, zodat deze zich enig idee kan maken van wat hem te wachten staat. Zo is het gekend dat Jan van Eyck door Filips de Goede op pad werd gestuurd om een paar portretten te maken van de Infante van Portugal.

Naast de eigenlijke portretten, niet in profiel zoals bij de Italianen, maar zijdelings gekeerd of rechthoekig naar de toeschouwer kijkend, al dan niet met een omgevende achtergrond, moeten ook de schenkersportretten tot dit genre gerekend worden.

Bij de overgang van de vijftiende naar de zestiende eeuw, zien wij boeiende fenomenen plaats grijpen. De gewone religieuze thema's blijven grotendeels behouden, zoals de voorstellingen van Maria met kind, al dan niet zingend, al dan niet in een huiselijk kader geplaatst, maar nieuwe en vernieuwende tendensen zien het licht. Er zijn vooreerst Jeroen Bosch en zijn medestanders en navolgers met hun fatasmagorieën, weliswaar in een 15de eeuwse

vormentaaal maar in een totaal nieuw denkpatroon. Maar daarnaast dringen stilaan de denkbeelden van de renaissance langzaam maar zeker door. In een klein triptiekje van Hans Memling (dat weliswaar in de 19de eeuw in de dikte is doormidden gezaagd, zodat voor- en achterkant samen zes schilderijtjes vormen) zien wij voor het eerst voorstellingen die ons niet zo vertrouwelijk voorkomen. Hoewel het in wezen een religieus schilderij is die de ijdelheid (één van de zeven hoofdzonden) voorstelt met op de achterkant van het paneeltje een Christus in majesteit, is de uitwerking van het thema gans nieuw. De naakte vrouw wordt hier zonder schroom en zonder enige terughoudendheid voorgesteld, heel anders dan deze die wij bij de andere 15de eeuwse kunstenaars hier en daar zien opduiken. De erotiek is hier zonder meer duidelijk aanwezig. Ook de voorstelling van de duivel, de dood en het doodshoofd in een nis, duidt op een nieuwe tijdsgeest (het is ook de tijd van de "dodendansen" die in Frankrijk zijn ontstaan in de vroege 15de eeuw) die wij in de volgende decennia nog als thema nog meermaals zullen herhaald zien.

De eerste decennia van de 16de eeuw zijn een typische overgangstijd: de oude thema's worden nog druk beoefend, zowel in Brugge als in Antwerpen (maniëristen): de "aanbidding der wijzen" blijft een favoriet thema, terwijl ook "de rust op de vlucht naar Egypte" bij de toppers behoort.

Daarnaast zien wij nieuwe thema's opduiken die niet ontleend zijn aan Oud- of Nieuw Testament. Voor zijn gerechtigheidsstaferelen "Oordeel van Cambyses", grijpt Gerard David (de "laatste Vlaamse Primitief") terug naar een "heidense" legende, ook al blijft de vormentaaal (afgezien van enkele renaissance-elementen) behoudend en traditioneel.

Ook de verwijzingen naar de broosheid van het leven, de "vanitas", met vaak een sceptische ondertoon, blijft in deze jaren een rol spelen

Een hele ommekeer kwam er wanneer de grote immer aanzwellende trek naar het zuiden, naar de Italiaanse laars, begon. De thema's uit de Grieks-romeinse oudheid werden grif overgenomen, goden en godinnen bevolkten nu het paneel, de liefde werd bezongen in de naakte ongesluisde lichamen van venussen, nimfen, saters en halfgoden. De schilders maakten zich heel de wereld eigen van de nieuwe cultuur die ze in het zuiden leerden kennen. Bij de eersten hiervan waren Gossaert van Mabuse en Barend van Orley die, naast traditionele thema's, een aantal werkjes maakten die deze nieuwe geest uitademden. Ook al was de laatste wellicht nooit over de Alpen getrokken.

In tegenstelling tot deze romaniserende renaissancisten (ook Vermeer begon op die manier), ontwikkelde Pieter Brueghel maatschappelijke thema's, vaak met moraliseerde ondertoon. Het was alsof heel zijn tocht naar het Italiaanse schiereiland, buiten zijn reminiscenties aan de majestueuze bergmassieven, geen enkele invloed op hem hadden gehad. De invloed van Brueghel zal overigens nog lang nawerken.

In de 16de eeuw zien wij dan ook stilaan het landschap een volwaardige plaats gaan bekleden als onderwerp voor een schilderij. Tot nog toe was het landschap een decorum dat meehielp de voorgestelde personages in de ruimte te situeren. Meer en meer vormt het landschap nu een op zichzelf staand onderwerp, waarin eventueel personages als decorum voorkomen. De ontwikkeling van dit genre wordt toegeschreven aan Jerom Patinier, daarna gevolgd door Henry Bles. In de 17de eeuw zal dit genre tot volle ontplooiing komen, waarbij ook het "zeelandschap" zal ontwikkeld worden.

Nieuw in de (tweede helft van de) 16de eeuw is de ontwikkeling van het bloemenstuk, vaak met verwijzing naar de nodige symboliek. Ook dit genre zal tot volle ontplooiing gebracht worden in de 17de eeuw. Hieruit zal dan weer het stilleven voortvloeien.

Van hun reizen in de Italiaanse laars brachten de "Fiamminghi" heel wat schetsen mee van landschappen, ruïnes en monumenten. Deze laatste zullen dan weer tot een zelfstandig genre uitgroeien, waarbij in de 17de eeuw de oude en de jonge Peter Neeffs in het Zuiden en Saenredam in het Noorden de voortreffelijke vertegenwoordigers van zijn.

Alles samen kan men zeggen dat in de 16de eeuw, met aanzet op het einde van de 15de eeuw, de grondslag is gelegd voor de verdere evolutie die gedurende vele daaropvolgende eeuwen de thema's in de schilderkunst heeft bepaald.

Symboliek

Wie een schilderij uit de 15de en 16de eeuw bekijkt, ziet een schilderkunstig gegeven, een voorstelling, doch achter die voorstelling zitten soms heel wat boodschappen die enkel voor de ingewijde bij nader toezien duidelijk zijn. Zowel in de ene als in de andere eeuw staan schilderijen bol van zowel verborgen (gesloten) als open (gemakkelijk te begrijpen) symboliek.

Best bekend is de bloemensymboliek: de witte roos als symbool van de zuiverheid, de rode roos als symbool van het martelaarschap. Het viooltje verwijst naar de nederigheid, de lelie naar de zuiverheid (in Italië houdt de engel de lelie in de hand, in Vlaanderen staat de lelie in een vaas). De doornstruik wijst naar het kwaad en de ondeugd. De droge boom, meest in combinatie met de groene boom, duidt op zonde of dood doch kan ook verwijzen naar het Oude Testament. De palmboom verwijst daarentegen naar het leven, de onsterfelijkheid of de overwinning. De appel -algemeen gekend- duidt op zonde en kwaad (appel is in het Latijn: malum!).

Ook kleuren spelen een rol. Men gaat niet zomaar een kleur zetten omdat het goed uitkomt. Alles wordt overdacht vooraleer een kleur wordt neergezet. Goud -het edelste van alle toen bekende metalen- verwijst naar het heilige, de glorie; wit is dan weer symbool van de zuiverheid of de eeuwigheid. Rood betekent niet alleen goddelijke liefde, maar kan ook op het martelaarschap duiden. Paars is dan weer de (goddelijke) majesteit. Groen, zoals we allen weten, de lente of de hoop. Minder bekend is dat blauw, zowel wijst op de menselijkheid als op de maagdelijkheid. Zwart is dan weer een teken van wanhoop, kwaad of (zoals nu nog altijd in West-Europa) rouw. Tenslotte duidt geel op valsheid, nijd, afgunst, verraad (Judas wordt vaak in het geel afgebeeld)

Ook dieren spelen een rol. Zowel het lam, de duif als het hert, de pelikaan (ook symbool van eucharistie) of de eenhoorn kunnen naar Christus verwijzen. De bij en ook nog de zwaan kunnen symbool staan voor zuiverheid, het lam en ook de tortel voor onschuld. De hond kan in het ene geval verwijzen naar moed, in het ander geval naar onkuisheid. De duivel torst heel wat symbolen met zich: de kat, de vleermuis, de pad, de krokodil, de aap, de griffioen (lichaam van leeuw, kop en vleugels van adelaar), de aspis (slangachtig wezen), de draak of ook nog de basilisk (hanenkop en slangenstaart), om er maar enkele te noemen.

Sommige dieren hebben kunnen zowel een positieve als een negatieve betekenis hebben. Bij voorbeeld, de eenhoorn (de naam komt eigenlijk voort uit een verkeerde vertaling van het

Hebreeuws "buffel", waarvan men in het Grieks monokeros -eenhoorn- maakte) kan zowel het symbool voor Christus als verlosser zijn als dat van de dienaar van Satan.

Naast deze symbolen die algemeen gekend waren dient men ook rekening te houden met symbolen die niet zo voor de hand liggen. Wanneer Maria bij de Boodschap van de engel in een besloten hofje (hortus conclusus) zit, verwijst dit naar de zuiverheid. Daarom moeten wij bij het aanschouwen van een schilderij ons niet alleen bezighouden met de esthetische en technische kenmerken ervan, maar moeten wij ons ook de vraag stellen, "wat zit daarachter"?

Een voorbeeld kan dat duidelijk maken. Iedereen kent schilderij van het huwelijk van Giovanni Arnolfini met Giovanna Cenami van Jan van Eyck (nu in de National Gallery te Londen). De man neemt met de linkerhand de hand van de vrouw vast (en niet met de rechter): dit zou kunnen betekenen dat het hier om een huwelijk gaat tussen partijen van ongelijke stand, waarbij de vrouw afstand doet van bepaalde aanspraken bij erfopvolging of inzake de opvoeding van de kinderen. Het dikke buikje van de vrouw betekent niet dat zij zwanger is, maar het verwijst naar de vruchtbaarheid. Het is overigens het gangbare silhouet van de jonge vrouw uit die tijd. Het schoeisel (trippen) dat naast de man staat kan wijzen op de eerbied voor het huwelijks sacrament, zoals ook de brandende kaars in de lichter (de bruidskaars) kan wijzen op de aanwezigheid van Christus (ook bij eedaflegging werd een kaars aangestoken). Aan de muur hangen kristallen kralen (ora), wie de bollen van elk van hen optelt kent meteen de leeftijd van bruid en bruidegom (16 kralen voor de vrouw, 30 voor de man). Aan de andere kant van de spiegel hangt een bezem (et labora). De spiegel zelf, met op de lijst tien episodes uit het lijden van Christus, moet ons tot introspectie aanzetten. Op de rugleuning van het bed -het "heilig" huwelijksbed- is de beeltenis van de heilige Margaretha gesculpteerd. De H. Margaretha werd aanroepen voor een goede bevalling (daarom ook het succes van "Margaretha" als vrouwen naam). Het rijk versierde bed heeft een rood baldakijn: liefde. Tenslotte is er nog de hond, deze is niet alleen een symbool van trouw, maar is tevens een statussymbool: men moest al rijk zijn om een hond te kunnen houden die tot niets diende!

Terloops -althoewel hier niet ter zake- kan nog gewezen worden op de inscriptie boven de spiegel "Johannes de Eyck fuit hic" (Jan van Eyck was hier).

Was hij misschien ook de getuige van dit huwelijk en niet alleen de schilder?

Over zowel de open als de verborgen symboliek van de middeleeuwse schilderijen zijn boekdelen vol geschreven en toch worden soms nog nieuwe interpretaties naar voren geschoven. Doch ook in de 16de eeuw is de symboliek in sommige genres niet ver af.

Op het einde van de 15de eeuw en in de vroege 16de eeuw heeft men reeds het "memento mori" idee, waarbij aandacht wordt gegeven aan het aardse lot. Soms gaat men dat zelfs in rebussen uitdrukken (cfr. achterzijde van schilderij van Jan Provoost) Men verwijst naar het vergankelijke van het aardse bezit (er worden in die periode veel goudstukken geteld in de schilderkunst).

Ook de bloemenschilders die later komen en de schilders van stillevens maken duchtig gebruik van symbolen die verwijzen naar de vergankelijkheid van het leven, met afgevallen blaadjes, verwelkte bloemen of kevers en wormen die de voorbijgaande schoonheid ondermijnen.

Diepte en ruimtelijkheid

De theorie van het perspectief waarbij men ervan uitgaat dat alle zichtbare voorwerpen vanuit het oog van de waarnemer op één punt samenlopen, werd rond 1413 ontwikkeld door Brunelleschi toen hij constructietekeningen wilde maken van de voornaamste gebouwen van Florence. Nadien werd deze theorie wetenschappelijk vastgelegd door Alberti.

De meesten van onze Vlaamse schilders uit de 15de eeuw (in Italië is dat het quattrocento) kenden deze theorieën niet. Toch wisten zij op hun manier diepte en ruimtelijkheid in het schilderij te brengen.

Eén van die manieren was het aanbrengen van doorkijken. Een voorbeeld daarvan is het werk "de Madonna en kanselier Rolin", waar door het aanbrengen van verschillende op elkaar volgende plannen en doorkijken een groot gevoel van ruimtelijkheid ontstaat. Mede door de slingerbeweging van de rivier wordt dit gevoel van ruimtelijkheid nog vergroot. Het is een werk uit 1436. Theoretisch zou Jan van Eyck de publicatie van Alberti kunnen gekend hebben, maar het is weinig waarschijnlijk. Toch zou men bijna van een perspectivistische ervaring kunnen spreken. Dat het procedé geslaagd was moge blijken uit het feit dat Rogier van der Weyden dezelfde truck gebruikt bij zijn schilderij "de H. Lukas schildert de H. Maagd". In het centrale paneel van het "Laatste avondmaal" van Dirk Bouts daarentegen kan men spreken van een perspectivistisch schilderij, want alle lijnen uit de vier hoeken van het paneel lopen samen op de handen van de zegenende Christus.

Ook in andere werken van diezelfde schilders mist men alle referenties naar een perspectief. Bij "de Madonna en kanunnik Joris van der Paele" is hiervan niets te bekennen. Wel is er een streven naar symmetrie die op die manier een harmonie in het werk brengt. Anderzijds is hier ook een gevoel van ruimtelijkheid gebracht door het aanbrengen van de schuin lopende bevoering en colonnades in de achtergrond. Ook in "de Boodschap aan Maria" van Rogier van der Weyden is er helemaal geen sprake van perspectief. Hier zou men zelfs kunnen opperen -met alle eerbied voor het genie van de schilder- dat hij hier de bal volkomen mis heeft geslagen: het is alsof de schilder niet in het midden voor het paneel is gezeten, doch dat hij zich aan de uiterste linkerkant ervan heeft geposteerd.

De vraag is: hoeft het wel? Bij alle geciteerde werken kan men niet spreken van een gebrek aan harmonie of zelfs van een gebrek aan diepte. Deze diepte wordt overigens niet alleen gebracht door doorkijken. Ook schaduwpartijen en kleurnuances helpen daar voor een groot deel aan mee. Kijk maar eens naar de luchten en de kleur van de zich uitdijende horizonten. Geen mens die eraan twijfelt dat deze zich verder en verder van de toeschouwer verwijderen.

Soms ook maakt de schilder gebruik van andere hulpmiddelen om zijn boodschap over te brengen: het voormelde "laatste Avondmaal" van Dirk Bouts is daar een voorbeeld van. De toeschouwer kijkt als het ware op een tafereel dat zich voor een deel beneden en voor een ander boven zijn ogen ontrolt. Het is een merkwaardige vondst die niets te maken heeft met een gebrek aan vakmanschap of aan een gebrek in het beheersen van de schilderkundige toonladder. Bouts was schilder genoeg om deze problemen op te lossen, maar hij koos voor een andere, originele benadering.

In de 16de eeuw, onder invloed van de Italiaanse renaissance, gaat men ook hier meer en meer bij de constructie van een schilderij rekening houden met de theorieën van het perspectief.

Heiligen iconografie

In vijftiende en ook nog in zestiende eeuwse schilderijen worden heel wat heiligen ten tonele gevoerd. Het is dan ook normaal dat wij deze leren herkennen en hun verband met het voorgestelde leren begrijpen.

Naast de bijzondere karakteristieken en attributen die aan een heilige zijn toegewezen, zijn er ook nog algemene die ons al een hele stap vooruit helpen, zoals:

- boek of schriftrol: apostelen, evangelisten, kerkleraars, ordestichters;
- duif: geïnspireerde mensen;
- palmtak: martelaren;
- kromstaf: bisschoppen, abten, abdissen;
- kroon: vorsten;
- tiara: pausen;
- kerkmodel: stichters van steden, dorpen, kerken, kloosters;
- schild of vaandel: militaire heiligen.
- apostelen zijn steeds blootsvoets.

Ook kledij kan bepalend zijn, zoals ordekleidij, kleur van de gewaden (rood, paars, purper), ridderkleidij.

Vanaf de 12de eeuw worden individuele karakteristieken en attributen aan heiligen toegewezen. Hiervan wordt door de schilders grif gebruik van gemaakt bij het voorstellen van de heiligen. Deze attributen houden verband met verhalen en legenden omtrent deze heilige. Hierna volgen, alfabetisch, een aantal heiligen die bij ons het meest voorkomen in de schilderkunst:

Adrianus: militair, 4de E.; voorgesteld als Romeins soldaat, soms met leeuw (moed), aambeeld, raaf of afgehakte hand; patroonheilige van smeden; aanroepen tegen pest en plotse dood

Agatha van Catania: martelares, 3de E.; voorgesteld met marteltuigen (tang, mes, schaar, fakkel) en afgesneden borsten op schaal (haar borsten werden afgesneden); beschermster van klokkenluiders en bakkers(cfr borsten), ook glasblazers en juweliers.

Agnes van Rome: maagd, begin 4de E., voorgesteld met lam (cfr latijn: agnus) in armen, soms met brandstapel en zwaard aan voeten, in hand of door keel, ook martelaarskroon; patrones van maagden, kinderen en hoveniers.

Ambrosius van Milaan: westers kerkvader, +339; voorgesteld met bijenkorf (in verband met legende), ook met gesel, toren, boek, kerk, staf; patroonheilige van inkers, huisvrouwen en veiligheidspersoneel (komt op hetzelfde neer).

Anastasia van Sirmium: martelares, 3de E.; voorgesteld tegen zuil of op brandstapel, met martelaarspalm, zalfpot, afgesneden borsten en schaar; aanroepen tegen borst- en hoofdpijn; patrones van wevers.

Andreas: apostel, 1ste E.; oudere broer van Petrus, voorgesteld blootsvoets (apostel) en met X-kruis (werktuig van marteldood); patroonheilige van vissers, visverkopers, slagers, touwslagers; aanroepen bij keelpijn, jicht, echtelijke onvruchtbaarheid.

Anna: moeder van Maria, gehuwd met Joachim, huwde daarna nog tweemaal; voorgesteld met Maria als meisje aan haar zij of samen met Maria en Jezus (Anna ten drieën), soms ook met haar verwanten (heilige sippe); patrones van weduwen, kleermakers en huisvrouwen; aanroepen tegen moeilijke bevalling, borst-, buik- en hoofdpijn, ook tegen pest, zweren, huiduitslag en kiespijn.

Anselmus van Canterbury: kerkleeraar, 11de E.; voorgesteld met boek, schrijftablet, ganzenveer; soms in zwart kloosterkleed, ook met Maria en Jezus naast zich (schreef over de onbevleete Ontvangenis); patroon van pluimveehouders.

Antonius Abt: kluzenaar, 3de E.; voorgesteld met lange pij, soms met kap op hoofd, met T-vormige staf waaraan klokje bengelt, boek en rozenkrans en varken (verwijst naar de zondigheid, cfr ook de "verzoeking" door de duivel, soms vlammen aan zijn voeten (cfr sint Antoniusvuur); patroon van armen, zieken, herders, hoveniers, varkenshoeders; pestheilige.

Apollonia van Alexandrië: martelares, 3de E.; voorgesteld in koninklijk gewaad met kroon en scepter, met tang en tand erin, martelaarspalm soms met boek of schaal (waarop tanden liggen); patrones van de tandartsen; aanroepen tegen tandpijn, neus- en hoofdkwalen.

Audomarus van Terwaan (Omeer): abt, 7de E.; voorgesteld als bisschop, met boek en bron aan zijn voeten ("bronheilige") of bloementak (symbool van geloof) soms ook naakt met lendendoek zich wentelend in doornstruiken; aanroepen tegen blindheid en oogziekten

Augustinus van Hippo: Kerkleeraar, 4de/5de E.; voornaamste attribuut is vlammend hart (liefde tot God en evennaaste), soms met kind met lepel of schelp in de hand (mysterie H. Drievuldigheid), soms met duif (heilige Geest) of adelaar; patroonheilige van boekbinders en -handelaars en drukkers.

Barbara van Nicomedië: martelares, 4de E.; voornaamste attribuut toren (in hand of naast zich) met hostie, martelaarskroon op hoofd, martelaarspalm en zwaard; samen met Catharina en Margaretha: de "drie santinnen"; patrones van ingenieurs, smeden, brandweerlieden, mijnwerkers, klokkengieters, architecten, timmerlieden en "alle gevaarlijke beroepen".

Basilus de Grote: kerkleeraar, 4de E.; voorgesteld met boek, ganzenveer, schriftrol, bisschopsmijter, duif (H. Geest), soms brood uitdelend aan bedelaar.

Benedictus van Nursia: kerkleeraar, cfr. "regel van de H. Benedictus", 5de/6de E.; voorgesteld in zwart habijt en leren riem met staf, bebaard gezicht met vinger op de mond (zwijgplicht), soms knots of duivel naast zich; patroonheilige van schoolkinderen, leraars en kopersmeden; aanroepen tegen koorts, vergiftiging, pest en ontstekingen.

Bernardus van Clairvaux: hervormer monnikenorde, 11de E., riep op tot 2de kruistocht; voorgesteld met witte monnikspij met zwart scapulier, regelboek, schriftrol, mijter of drie mijters op boek, rozenkrans, kerkmodel; soms de "lactatio door de Maagd" (cfr. Visioen); patroonheilige van veehoeders, kaarsenmakers, imkers; aanroepen tegen onweer, bezetenheid, jicht, reuma en ziekten van hoornvee.

Bertinus van Poperinge: abt van Sithiu (Sint-Omaars) 7de E.; voorgesteld met zwarte monnikspij, abtsstaf en schip

Blasius van Sebaste: martelaar, noodhelper, 4de E.; afgebeeld met wolkam (marteltuig), ook nog met toorts of twee kaarsen, soms met vee of een varken en wolf (een wolf moest het enige varken geroofd bij een weduwe op bevel van Blasius terugbrengen) aan zijn voeten; patroonheilige van artsen, wolhandelaars, kaarsenmakers; aanroepen bij keel- en blaas(!)ziekten

Bruno van Keulen: stichter van de Karthuizers, 11de E.; voorgesteld in kloosterhabijt, soms met boek in de hand en vinger op de mond (zwijgplicht), bisschopsmijter en staf aan zijn voeten (weigerde bisschop te worden) of ster (of zeven sterren) op borst. Aanroepen tegen pest.

Caecilia van Rome: martelares, 3de E.; voorgesteld in rijke gewaden, sluier en bloemenkrans met als attributen orgel of andere muziekinstrumenten, een zwaard, lelietak, martelaarspalm, zwaard of ketel (als folterinstrument); patrones van de muzikanten.

Catharina van Alexandrië: martelares, 4de E.; één van de 14 noodhelpers; voorgesteld in rijkelijk gewaad (was koningsdochter) met kroon op het hoofd, aan haar voeten (gebroken) rad met scherpe punten, zwaard (werd onthoofd) en martelaarspalm, ook lam en open boek (had als 15-jarige alle werken van Plato gelezen); patrones van filosofen, theologen, advocaten, wagenmakers, pottenbakkers; o.a. aanroepen door moeders die geen melk krijgen, kringvormige huidziekten (katharinawiel).

Christophoros Kristoffel: noodhelper, legendarisch persoon; voorgesteld als grote, krachtige man, die door het water schrijdt, vaak staf in de hand, met Christus-kind op schouder, soms met wereldbol in hand (Christo-phoros = drager van Christus); patroonheilige van reizigers, lossers, lastdragers, tuinders, fruithandelaars; aanroepen tegen hagel, onweer, droogte, oogziekten, pest, ongevallen en onvoorziene dood.

Clara van Assisi: stichteres van Clarissen, 13de E.; voorgesteld met grijze of bruine pij met goldeltouw met drie knopen en met monstrans in de hand, ook nog met brandende lamp en eenhoorn; o.a. patrones van de blinden, glasblazers en -schilders, radio- en TV personeel; aanroepen tegen koorts, oogziekten en voor mooi weer (men draagt eieren naar de clarissen).

Cornelius: paus, 3de E.; voorgesteld met kruisstaf en tiara maar vooral met een hoorn (Latijn: cor) in de hand; patroon van hoornvee en veeboeren; aanroepen tot voorkomen van plotse dood, epilepsie, stuipen, oorpijn en kinkhoest.

Cosmas en Damianus: geneesheren, 3de E.; voorgesteld in toga en dragen geneeskundige instrumenten (zalfpot, schaar, ontleedmes, vizel, urineglas,...) soms boek, palmtak, zwaard, stenen en pijlen wijzen op marteldood; patroonheiligen van chirurgen en geneesheren, tandartsen, apothekers en kappers (waren vroeger chirurgijns). Aanroepen tegen koorts, pest, zweren.

Cyrillus en Methodius: apostelen van de Slaven, 9de E.; altijd samen afgebeeld, Cyrillus als monnik met kap, boek en kruisstaf, Methodius als bisschop vaak zonder mijter met

schrifrol, kerk of een schilderij waarop het "laatste oordeel" is afgebeeld; patroons van Slavische volkeren.

David: koning uit het Oud-Testament, wsch. 10de E voor Christus); voorgesteld als gekroonde koning met harp; schutspatroon der musici, dichters en zangers (vaak afgebeeld op orgelkasten).

Dismas: fictieve naam, de zogeheten "goede moordenaar" aan het kruis naast Christus. De "slechte moordenaar" wordt Gestas genoemd.

Donatianus van Reims: bisschop, 4de E.; voorgesteld met rad en vijf brandende kaarsen en kruis staf, soms zwaard en lans; aanroepen tegen blikseminslag, overstromingen, droogte en hagelbuien; schutspatroon van de drukkers. De Sint-Donaaskerk op de Burg in Brugge (verwoest tijdens de Franse bezetting) werd naar hem genoemd.

Dorothea van Caesarea: martelares, 4de E.; voorgesteld met mand met rozen (legende), ook met zwaard en fakkel (haar borsten werden geschroeid, doch genazen wonderbaarlijk), soms met martelaarskroon, lelie of rozentak. zij is de patrones van de bloemenverkopers, fruithandelaars, tuinders, vroedvrouwen en bierbrouwers; aanroepen tegen brand, storm en plotse dood.

Eligius van Noyon: goudsmid en muntmeester van koning Dagobert, bisschop, 7de E. vaak voorgesteld als bisschop, smid of goudsmid, met aambeeld, gekroonde hamer, tang, hoefijzer of beer (die hem diende); patroon van hoefsmiden, numismatici, slotenmakers, artsen.

Elisabeth van Thüringen (of van Hongarijë): weldoenster, 13de E.; voorgesteld met drie kronen, één op hoofd, twee op hand of op boek (kronen voor boetedoening, zuiverheid, goede voorbeeld) eventueel met rozen in mantel, een stuk brood, een beurs of een korf met broden; patrones van bakkers, weduwen en wezen, bedelaars, ziekenhuispersoneel; aanroepen bij eczeem en tandpijn.

Erasmus van Formia: één van de veertien noodhelpers, 4de E.; voorgesteld met bootje, windas en ankertouw, ook nog met een ketel (marteling), pinnen onder nagels of raaf (werd door deze van voedsel voorzien toen hij zich verborg); patroon van de schippers; aanroepen tegen buikklachten, ingewandsziekten. Het sint-elmusvuur wordt naar hem genoemd.

Franciscus van Assisi: stichter van de orde der Franciscanen, "il poverello", 12de/13de E; gekleed in bruine of grijze pij, blootsvoets in sandalen, drukt een kruis tegen de borst, op rug van handen en voeten zijn "stigmata" te zien, naast zijn voeten een boek met doodshoofd, soms met vogels of met een wolf aan zijn zij; patroon van armen, blinden, gevangenen, wevers, kleermakers; aanroepen tegen hoofdpijn en pest.

Gabriël: aartsengel, verkondiger van de Boodschap aan Maria of aan Zacharias; talrijke attributen: zegepalm, wereldbol, olijftak, duif, brandende lantaarn, soms met banderol met spreuk; schutspatroon van postbeambten, filatelisten, TV-,radio- en telefonied medewerkers.

Georgius van Cappadocië (Sint-Joris): één van de veertien noodhelpers, martelaar, 4de E.; voorgesteld als ridder (meestal te paard) met maliënkolder en helm, terwijl hij met een lans de draak doodt (die de stad Silene in Libië terroriseerde), soms ook met palm, zwaard en vaandel. Schutspatroon van ridders, soldaten, paardenfokkers en scouts; aanroepen tegen slangenbeten, pest, syfilis, jicht en oogziekten.

Gertrudis van Nijvel (Geertrui): abdis, 7de E.; wordt voorgesteld in zwart habijt met witte sluier, aan haar voeten muizen die langs haar staf of kleded omhoog kruipen (muis: symbool van duivel), soms met kerkmodel, waterput of spinrokken; patrones van zieken, bedelaars, pelgrims en ziekenhuizen; aanroepen tegen mollen-,muizen en rattenplagen, reisgevaaren , eczeem, oog- en zenuwziekten.

Godelieve van Gistel: martelares, 11de Eeuw; voorgesteld met een wurgdoek om de hals of in de hand, soms met waterput (werd er dood ingegooid); patrones van kleermakers en naaisters; aanroepen bij keelpijn, koorts, oogziekten, bij echtelijke ruzie en door mannen met boze schoonmoeders.

Gregorius de Grote: één van de vier westerse kerkleraars, paus, 6de/7de Eeuw; gekleed als paus, met ganzenveer, open boek, duif (Heilige Geest) op schouder, engel met handorgel (cfr Gregoriaanse muziek), kerkmodel of kelk met bloedhostie (cfr afbeeldingen van de zgn. "Gregoriusmis"); schutspatroon van musici en koorzangers, geleerden, leraars en steenhouwers; aanroepen tegen jicht, pest en plotselinge dood.

Gudula van Brussel (Goedele): weldoenster en boetelinge, 7de /8ste E.; voorgesteld met lamp of lantaarn in de hand en boek in de andere; zeldzaam wanneer zij haar handschoen aan een zonnestraal ophangt, ook met wijwatervat en -kwast.

Helena: keizerin, 3de/4de E.; aan haar wordt het vinden van het kruis en de kruisnagels van Christus toegeschreven; afgebeeld als vorstin met kruis naast of bij haar, ook met drie nagels of een hamer (marteltuigen van het kruis) of een kerkmodel; patrones van timmerlieden en schatgravers; ze helpt bij het ontdekken van gestolen of verloren voorwerpen.

Hiëronymus van Bethlehem (Jeroen): één van de vier westerse kerkvaders, 4de/5de E.; vaak afgebeeld als oude, halfnaakte kluizenaar bij een grot met steen, gesel, doodshoofd en bijbel, een zandloper en een leeuw (waarvan hij een doorn uit de poot haalde), ook verleidingscènes met naakte vrouw(en), soms als kardinaal met leeuw en boek (hij vertaalde de bijbel in het Grieks); patroonheilige van studenten, theologen, vertalers, leraren en bibliothecarissen.

Hilarius van Poitiers: bisschop, 4de E.; voorgesteld als bisschop, aan zijn voeten slangen of een draak (= Arianisme dat hij bestreed); patroonheilige van minder begaafde kinderen; aanroepen tegen slangen, reuma en veeziekten.

Hildegardis van Bingen: abdis en mystica, 12de E.; afgebeeld als kloosterzuster met modelkerk in de hand, abdisstaf, drie stralende torens (= kloosters), boek en ganzenveer, vlammen boven haar hoofd of op de borst, ook terwijl zij aalmoezen uitdeelt of een boodschapper een brief meegeeft; aanroepen voor goede raad.

Hyppolitus: martelaar, 3de E.; werd gevierendeeld, waarbij aan elk van zijn ledematen een paard werd gebonden; als dusdanig ook voorgesteld met enkel lendendoek, soms als Romeins soldaat met ketens of sleutels in de hand (was gevangenisbewaker) of ook als ruiter te paard (hyppolitus: uitgerokken door paarden)

Isabella (Elisabeth) van Portugal: belijdster, 13de/14de E.(niet te verwarren met Isabella van Portugal, echtgenote van Filips de Goede, 15de E); draagt meestal een kroon op het hoofd en twee kronen in de hand of drie kronen in de hand(cfr Elisabeth van Thüringen), ook nog

kruik (veranderde water in wijn) of roos; patrones van vrouwen wier mannen ontrouw zijn; ook aanroepen bij oorlogsdreiging.

Isidorus van Sevilla: bisschop, 6de E.; voorgesteld als bisschop met bijenkorf (welsprekendheid), boek, pen, ganzenveer of zwaard of aalmoezen uitdelend.

Jacobus de Meerdere: apostel, oudere broer van Johannes, visser, 1ste E.; stierf als eerste apostel de marteldood in 44 in Jerusalem; meestal afgebeeld als bedevaartganger met staf, kallebas, reistas, hoed en schelp; patroonheilige van pelgrims, drogisten, molenaars en schippers.

Jacobus de Mindere: apostel, "broer" van Jezus, 1ste E.; zoals alle apostelen blootsvoets, met knots (werd doodgeknuppeld) in Jerusalem in 62. Patroon van winkeliers, volders en pasteibakkers.

Joachim: eerste echtgenoot van Anna, vader van Maria; afgebeeld met Maria aan zijn zijde of op zijn schoot, terwijl hij haar een appel geeft; attributen: herdersstaf, mandje met duiven, soms boek met daarop twee duiven (offerde als arme man twee duiven in de tempel); patroonheilige van echtelieden, linnenhandelaars, schrijnwerkers en meubelmakers.

Job: figuur uit het Oude Testament; blijft standvastig in godsgeloof, ondanks beproevingen; afgebeeld halfnaakt, vol zweren op mestvaalt, soms schaars gekleed op krukken, terwijl huis in brand staat, met potscherven (om zweren af te krabben) of ratel (melaatsheid); aanroepen bij melaatsheid, huidziekten, besmettelijke ziekten en armoede.

Judocus van Ponthieu (Joost): kluizenaar, pelgrim en priester, 7de E.; afgebeeld als pelgrim met reisstaf en sint-jacobsschelp, soms met schip of kroon op boek of aan zijn voeten, ook met bron en rozenkrans, ook waarbij hij een stuk brood aan bedelaar geeft; schutspatroon van pelgrims, blinden, bakkers en schippers; aanroepen tegen pest, brand, onweer en koorts.

Johannes: apostel, broer van Jacobus de Meerdere, 1ste E.; voorgesteld (meestal) met kelk, ook met slang en draak; als evangelist heeft hij als symbool een adelaar, soms zittend al schrijvend in boek op Pathmos; patroonheilige van boekbinders, scheikundigen (dronk gif zonder schade), boekhandelaars, schrijvers en theologen; aanroepen tegen voetkwalen en brandwonden.

Johannes Chrysostomos van Constantinopel: kerkleeraar, 4de E.; voorgesteld als filosoof, met bijenkorf (welsprekendheid), kelk, schriftrol, inktpot, monstrans, engel of duif (goddelijke inspiratie); schutspatroon van de inkers; aanroepen tegen epilepsie en door de laatste-jaars leerlingen ("Chrysostomos"-viering!)

Johannes de Doper: zoon van Elisabeth en Zacharias; doopt Jezus, 1ste E.; voorgesteld als profeet in kameelharen kleed of met schapenvacht, met lammetje naast zich of op boek of op schouders, ook met afgehouden hoofd op schotel (cfr Salomé); patroonheilige van leerlooiers, bontwerkers, kleermakers, gevangenen en ter dood veroordeelden; aanroepen tegen koorts, schreiende kinderen (vroeger in Leuven: "Janneke de grijzer"), kinderziekten en epilepsie.

Jozef: voedstervader van Jezus, 1ste Eeuw; voorgesteld als oudere man en timmerman, met timmergereedschap, ook met Jezus naast hem, soms met lelie tak of twee duiven (cfr. opdracht in de tempel); patroonheilige van timmerlieden, ambachtslieden in het algemeen

(Jozefwerkman), reizigers en begrafenisondernemers; aanroepen bij woningnood, verleiding en moeilijke situaties en voor goede dood.

Judas Thaddeus: apostel, 1ste E.; blootsvoets, zoals alle apostelen, voorgesteld met knots, lans of pijlen (marteltuigen), soms (in latere eeuwen) met medaille met afbeelding van Christus, ook met schip, roeiriem, stenen of winkelhaak; aanroepen bij moeilijke zaken.

Justinus de Filosoof: martelaar, 2de E.; voorgesteld met schriftrol of boek, ook met zwaard (werd onthoofd) of in gesprek met oude man (die hem aanraade de Bijbel te lezen); beschermheilige van filosofen.

Laurentius van Rome: martelaar, 3de E.; voorgesteld met rooster (waarop hij werd verbrand), eventueel vergezeld van martelaarspalm, schriftrol, wierookvat of kelk met goudstukken en beurs; schutspatroon van beroepen die met vuur of roosters te maken hebben, o.a. brandweerlui, ook van bibliothecarissen en geschied- en heemkundige kringen; aanroepen bij brandwonden, puisten, pest, kiespijn, rugpijn en ischias.

Leo de Grote: kerkleraar, paus, 5de E.; afgebeeld in pauselijk gewaad met engel met vlammend zwaard, soms met draak (Attila) aan zijn voeten of brood gevend aan armen.

Longinus: martelaar, fictieve naam, 1ste E.; zou volgens de legende Christus met lans hebben doorboord (Grieks: lonchè = lans); voorgesteld als Romeins soldaat met zwaard en lans, aan zijn voeten een vernield afgodsbeeld (weigerde te offeren aan de Romeinse goden) of draak, ook te paard bij kruisigingtaferelen; patroon van smeden; aanroepen bij oogziekten en voor snel stollen van bloed bij ernstige wonden.

Lucas: evangelist, 1ste E.; stierf marteldood rond het jaar 70; heeft als evangelist een stier als symbool, wordt ook afgebeeld als bebaarde man, met schriftrol, pen of ganzenveer; ook afgebeeld met schildergerei (zou Maria geschilderd hebben), ook met geneeskundige instrumenten (was geneesheer); patroonheilige van schilders (cfr. Sint-Lucasgelden en -scholen) van geneesheren, ook van notarissen, griffiers en deurwaarders.

Lucia van Syracuse: martelares, 3de/4de E.; afgebeeld met beide ogen op schaalte (ogen werden uitgerukt), met zwaard in hals of door haar hand, andere attributen een os (twintig ossen konden haar niet voorttrekken toen ze als straf naar een bordeel moest), brandstapel, ketel of zwaard (marteltuigen); patroonheilige van blinden, boeren, elektriciens, opticiens en portiers; aanroepen bij oogziekten, ook bij nekpijn of bloedingen.

Lodewijk IX van Frankrijk: koning, 13de E.; in koningsgewaad, met doornenkroon in de hand of op kussen (zou de doornenkroon van Christus hebben meegebracht uit Constantinopel) en/of met drie spijkers (van het kruis); schutspatroon van o.a. metselaars, hoefsmeden, wevers, pelgrims; aanroepen bij blindheid, oorziekten (cfr. l'ouïe = het gehoor!) en tegen pest

Marcus: evangelist, schreef eerste evangelie rond 60/64, 1ste E.; als evangelist afgebeeld met gevleugelde leeuw, soms met schriftrol, boek, pen, ganzenveer, inktpot of gezeten aan een schrijftafel, ook met knots en touw (marteltuigen); patroonheilige van opticiens, glasschilders, klerken, secretaressen en notarissen, bouwvakkers en metselaars; aanroepen tegen schurft, plotse dood, bliksem en onweer.

Margaretha van Antiochië: martelares, één van de noodhelpers, 4de E.; voorgesteld met (geketende) draak aan haar voeten, ook nog met martelaarspalm, duif (die haar troostte tijdens gevangenschap), bos margrietten of lelie tak of parelsnoer (margarita = parel); zeer populaire heilige in M.E.; patrones van vroedvrouwen, verpleegsters, nierpatiënten; aanroepen bij barenswееën, zwangerschap ("ontsnapte uit buik van draak"), onvruchtbaarheid, borstkwalen.

Maria: moeder van Jezus, 1ste E.; voorstellingen in allerlei taferelen die verband houden met verhalen uit het evangelie evenals uit verschillen apocriefe evangeliën en verhalen (cfr. ook onder symbolen).

Maria Aegyptica (Maria uit Egypte, de boetvaardige): boetelinge, 4de E.; enige kledij haar lange haar, eventueel een ruwe tuniek vastgebonden met touw of wingerd; attributen: o.a. drie broden, kruisbeeld, doodshoofd, een gesel en een leeuw; vaak verward met Maria-Magdalena; patrones van boetelingen, zigeuners en prostituees (was dat zelf ook); aanroepen tegen koorts.

Maria Magdalena: volgeling van Jezus, 1ste E.; voorgesteld met zalfpot (ging naar het graf met zalfpot), wordt ook halfnaakt als boetelinge voorgesteld met lang haar dat lichaam bedekt (cfr. Maria Aegyptica); patrones van boetelingen, dolende vrouwen, drogisten (cfr zalfpot), hoveniers, kuipers, loodgieters; aanroepen tegen pest, wratten, zweren, insectenplagen.

Martha van Bethanië: zuster van Lazarus, 1ste E.; voorgesteld in eenvoudig gewaad, met wijwatervat of -kwast in de hand, of ook kruisbeeld, boek, schip of zalfpot, vaak met draak aan haar voeten; patrones van huis- en wasvrouwen, koks, herbergiers (omwille van haar gastvrijheid) en hotelhouders; aanroepen tegen pest en bloedingen.

Martinus van Tours: soldaat, bisschop, 4de E.; voorgesteld als soldaat op paard terwijl hij de helft van zijn mantel aan een bedelaar geeft, ook als bisschop die aalmoezen aan bedelaar schenkt; patroonheilige o.a. van soldaten, ruiters, smeden, wevers, kleermakers en bedelaars, schutsheilige voor paarden en vee; aanroepen tegen bedwateren, alcoholisme, pokken e.a.

Mattheus: apostel en evangelist, was vroeger tollenaar, 1ste E.; als evangelist afgebeeld met schriftrol en engel of gevleugelde mens, als apostel, steeds blootsvoets, met marteltuigen (lans, bijl of zwaard), als tollenaar met beurs, weegschaal, geldstukken en telraam; in schilderijen vaak: "de roeping van Mattheus door Christus"; patroonheilige van o.a. financiële beampten en boekhouders.

Maurus van Subiaco: kloosterling, abt, 6de Eeuw; vaak samen met Benedictus en Placidus afgebeeld; voorgesteld in zwart habijt, met kruisbeeld waarmee hij lamme zegent, ook met drie lelies, een zwaard of met de duivel, soms staande op het water met pij in de lucht; patroonheilige van kleermakers, schoen- en kaarsenmakers, kolenbranders en kopersmeden; aanroepen tegen halsgezwollen, heesheid, verkoudheid, jicht, reuma en verlamming.

Medardus van Noyon: bisschop, 6de E.; voorgesteld als bisschop, met één of drie duiven (legende), met één of twee paarden, soms met fakkel in de hand of vergezeld van blinde bedelaar of met adelaar die hem met zijn vleugels tegen regen beschut; patroon van boeren, bierbrouwers en gevangenen; o.a. aanroepen tegen geestesziekten, bedwateren en voor vruchtbaarheid der velden (cfr regen).

Michaël: uit Openbaring van Johannes; voorgesteld met duivel of draak onder hem, vaak gekleed als soldaat of ridder in wapenrusting, houdt schild, vlammend zwaard of lans vast, soms met bazuin of weegschaal; bij iconen te paard met bazuin; schutspatroon van ijkers, gewichtenmakers, soldaten, politie ; aanroepen tegen bliksem en onweer.

Nikolaas van Myra: bisschop, 3de /4de E.; voorstellingen houden verband met talrijke legenden: met kuip met drie kinderen, geld gooiend door raam, met drie beurzen of gouden bollen aan zijn voeten, met boek waarop drie broodjes of appels; patroonheilige van o.a. bakkers, schippers, kooplieden, slagers en vooral van kinderen.

Norbertus van Magdeburg: stichter van Norbertijnen, 12de E.; voorgesteld in witte ordekleedij of als bisschop met man (Tanchelm die hij in Antwerpen bestreed) of duivel aan zijn voeten die hij met zijn staf in bedwang houdt; ook met engeltje aan zijn zij die zijn mijter vasthoudt; soms met monstrans, kelk (met spin erin) of met Maria die hem de orderegels dicteert; schutspatroon van vroedvrouwen; aanroepen voor voorspoedige bevalling.

Paulus: geloofsverkondiger, martelaar, 1ste E.; vooral voorgesteld met zwaard (onthoofd), blootvoets (zoals apostelen), met boek in de hand, schrifrol of pen (cfr. brieven), ook vallend van zijn paard op weg naar Damascus; patroonheilige van theologen, wevers, touwslagers, wapensmeden, mandenmakers en doven; aanroepen tegen slangenbeten, hagel en onweer.

Petrus: apostel, eerste paus, 1ste E.; voorgesteld blootvoets met één, twee of drie sleutels, soms met boek, schrifrol, schip of vis in de hand, ook met omgekeerd kruis of ketenen naast zich of met haan die kraait; patroonheilige van o.a. gevangenisbewaarders, sloten- en horlogemakers, vissers en schippers, smeden en metselaars; aanroepen tegen koorts, kinkhoest, onvruchtbaarheid en diefstal.

Philippus: apostel, 1ste E.; een apocrief evangelie wordt aan hem toegeschreven; blootvoets voorgesteld met T-vormig of gewoon kruis, soms met mand met brood en vis, ook met steen (gestenigd aan kruis), schrifrol of boek, soms met slang of draak aan zijn voeten; patroonheilige o.a. van bakkers, kruideniers, marskramers, hoedenmakers en lakenvolders.

Quintinus van St Quentin: martelaar, 3de E.; voorgesteld als jonge man, in toga of als Romeins soldaat, met spijkers in beide schouders geslagen, ook nog met martelaarspalm, boek of braadspies, soms met ketens aan handen en voeten. patroonheilige van artsen, slotenmakers en lastdragers; aanroepen tegen o.a. stuipen, kinkhoest, maagkwalen, waterzucht en reuma.

Rafaël: aartsengel, reisgezel van Tobias (O.T); voorgesteld als pelgrim, soms blootvoets met pelgrimsstaf en kalebas, meest in gezelschap van een hond en een jongen (Tobias) vaak met vis in de hand; schutspatroon van reizigers, spoorwegpersoneel, verpleegsters en apothekers.

Remigius van Reims: "apostel van de Franken", 5de/6de Eeuw ; afgebeeld als bisschop met duif die oliepul aanbrengt, ook met olieflesje of zalfpot in hand of boek met olieflesje, soms wordt dit aangereikt door engeltje; aangeroepen tegen pest, koorts, nek- en keelpijn slangen en moedeloosheid.

Robertus van Molesme: stichter benedictijnenabdij, 11de/12de E.; afgebeeld in monnikspij (zwart of wit-zwart) met één of meerdere kerk of kloostermodellen in hand, abtsstaf, regelboek, soms schaal met aardbeien (legende) of mijter aan de voeten.

Rochus van Montpellier: bedelende pelgrim, 14de E.; voorgesteld met pelgrimskledij (sint-jacobsschelp op mantel of hoed), pelgrimsstaf, kalebas en reistas, één been is ontbloot met open wonde waarnaar hij wijst (verzorgde pestlijders en kreeg zelf deze ziekte), naast hem een hond met stuk brood in mond; patroonheilige van de gevangenen (zat zelf in kerker), artsen, apothekers, chirurgen, meubelmakers, hospitaal, doodgravers; aanroepen tegen pest en schurft.

Scholastica: zuster van Benedictus, 6de E.; in zwart habijt, met duif op haar schouder, boven haar of op handen; de stervende Scholastica wordt meestal door engelen ondersteund, ook nog met boek en lelie; aanroepen tegen onweer en regen.

Sebastianus van Rome: noodhelper, martelaar, 3de E.; voorgesteld met lendendoek, gebonden aan zuil of boom met pijlen in lichaam, ook boog en knots komen voor; hij is patroonheilige van boogschutters en -gilden, soldaten, jagers en oorlogsinvaliden; aanroepen tegen o.a. lepra, zweren, keelpijn, koorts, stomheid en waanzin..

Simon de Zeloot: apostel, martelaar, 1ste E.; afgebeeld in apostelkledij (cfr o.a. blote voeten) met zaag in hand (men zaagde hem in tweeën), bijkomend ook met schip, anker, roeispaan, enkele vissen, een lans, een knots, zwaard of bijl; patroonheilige van ververs, leerlooiers, houthakkers en wevers; aanroepen tegen "vrouwen die de baas spelen (!)".

Stephanus: eerste martelaar, 1ste E (gestorven 35 na C.); voorgesteld met stenen in hand, op lichaam op hoofd of aan zijn voeten; patroonheilige van steenhouwers, metselaars, kuipers, stalknechten en allerlei beroepen die stenen verwerken; aanroepen tegen hoofd- en blaaspijn, steenpuisten en nierstenen.

Susanna van Rome: martelares, 4de E.; voorgesteld met zwaard (werd onthoofd) en martelaarspalm, soms met kroon aan voeten (weigerde met zoon van keizer te trouwen); aanroepen tegen regen, ongeluk en laster (niet verwarren met "kuis Suzanna" uit O.T.)

Tarcitius: jonge martelaar, 3de E.; voorgesteld gestenigd liggend op de grond, zijn borst -met hostie- beschermend, soms ook met knuppel of stok in de hand; patroonheilige van misdienaars en arbeiders.

Thomas: apostel, 1ste E.; predikte in Indië, ook apocrief evangelie wordt aan hem toegeschreven; ; voorgesteld met hand voelend in Christus' wonde ("ongelovige Thomas"), ook afgebeeld met zwaard, kelk, gebouwtje of winkelhaak (was timmerman); patroonheilige van timmerlui, steenkappers en andere bouwberoepen evenals van theologen; aanroepen tegen blindheid, ongelovigheid en rugpijn.

Urbanus I: paus, 3de Eeuw; voorgesteld als paus met druiventros, wijnkuip, wijnrank of kelk met druif; patroonheilige van de wijnbouwers; aanroepen tegen dronkenschap, jicht, bliksem, regen en vorst;

Ursula: martelares; voorgesteld met gezellinnen onder haar mantel; de legende van de 11.000 maagden berust op een verkeerde lezing van de tekst " XI M(artires) V(irgines)"; onder haar mantel ziet men overigens nooit meer dan tien gezellinnen; houdt meestal één of meerdere pijlen bij zich soms steken die door hals of borst, soms met schip naast haar; patrones van de leraressen; aanroepen tegen brand, oorlog en kinderziekten.

Veronica van Jerusalem: legendarische heilige uit apocrief evangelie, wordt in verband gebracht met vrouw die hoofd van Christus met doek afveegde; Veronica = Vera Icon.

Nota: bij de opsomming van voorgaande heiligen werd zoveel mogelijk rekening gehouden met deze heiligen die in de 15de en 16de eeuw groot aanzien genoten en dan ook vaak werden afgebeeld op schilderijen en in beelden. Naast de verwijzingen naar de attributen en voorstellingen werd ook gewag gemaakt van het patroonschap en de verering van die heiligen. Deze gegevens kunnen van pas komen bij het herkennen van een heilige in samenhang met de attributen.

SCHILDERIJEN OP HOUTEN DRAGER

OPBOUW

De drager

Inleiding

Aan de hand van de drager kan, bij eerste onderzoek van het werk, redelijkerwijze vastgesteld worden of wij met een werk uit de oude Nederlanden te doen hebben ofwel, of wij eerder naar een andere herkomst moeten uitkijken. Grosso-modo kan men stellen dat de schilders de houtsoorten gebruikten die plaatselijk voorhanden waren en in eerste instantie deze houtsoorten die ook voor de meubelverwerking gebruikt werden.

Voor Vlaanderen was dat meestal eik; deze eik kwam niet noodzakelijk uit de lokale productie. Er werd veel eik ingevoerd uit de Baltische staten. Deze was van betere kwaliteit dan de inlandse. Door het koudere klimaat in die streken was de groei van deze bomen langzamer, zodat de opbouw ook steviger was.

Om planken te maken werd de boomstam radiaal gesplitst, zodat men wigvormige planken verkreeg, die men dan bewerkte tot het beoogde formaat. Deze planken werden dan gedurende geruime tijd gedroogd, teneinde te voorkomen dat zij na bewerking nog verder zouden krimpen: "de kleinzoon gebruikt het hout dat door zijn grootvader werd gehakt".

Sommige auteurs geven aan dat de Vlaamse schilders altijd eik gebruikten. Zeker is dat voor panelen in de 15de en 16de in Vlaanderen praktisch altijd eik gebruikt werd. Andere houtsoorten zijn eerder zeldzaam. Vlaamse schilders die elders of in opdracht van vreemde broodheren werkten, gebruikten ook de in die streken voorkomende houtsoorten (vb. Juan de Flandes, die in Spanje werkte, gebruikte linde, den, notelaar; Justus van Gent, die aan het hof van Urbino werkte, gebruikte ook populier).

Maar ook Franse, Noord-Duitse en Portugese schilders gebruikten in ruime mate eik. Bij de Franse schilders zien we dat dezen ook populier, notelaar en den gebruikten. De Zuid-Duitse schilders gebruikten ook linde en naaldhout. De Italianen overwegend populier; deze laatste houtsoort werd ook in ruime mate door Spaanse schilders gebruikt, naast naaldhout.

Bij het zien van de achterkant van een werk kan men nog niet met absolute zekerheid verklaren dat het om een Vlaams, Duits, Frans,werk gaat. Zoals voor elke stap die gezet wordt, dient men hier ook met omzichtigheid te werk te gaan en kan men stellen dat, enerzijds omwille van de schilder Kunstige stijlkenmerken en anderzijds omwille van de gebruikte houtsoort, het op het eerste gezicht gaat om een werk dat kan gesitueerd worden in deze of gene regio.

In dat verband kan nog vermeld worden dat in de 17de eeuw ook mahoniehout werd ingevoerd. Zo zijn de "Emmaüsgangers" van Rembrandt uitgevoerd op mahonie.

Datering

Niet alle "Vlaamse" schilderijen op hout, die bepaalde stijlkenmerken vertonen, zijn daarom uit de 15de, 16de of 17de eeuw. In de 19de eeuw heeft men met zwier tafereeltjes "gekonterfeit" die verwijzen naar populaire schilders uit de vorige eeuwen, doch die na (grondig) onderzoek ontmaskerd worden als pastiches of werkelijk replieken van deze meesters.

Eén van de hulpmiddelen hiertoe is de "dendrochronologie". Deze wetenschap is ontwikkeld in de 19de eeuw, doch voornamelijk in de 20ste eeuw verder onderbouwd. Zij steunt op het natuurlijke fenomeen van de groei van een boom die bepaald wordt door streek én klimaat. Harde of korte winters, regenrijke of droge lentes of zomers maken dat de jaarringen van jaar tot jaar er anders gaan uitzien.

Momenteel slaan deze referentietabellen enkel op eikenhout, beperkt tot Noordwest Europa. Voor andere houtsoorten als populier of den bestaan nog geen dergelijke vergelijkbare tabellen. Bij de interpretatie van deze jaarringen dient daarbij nog rekening gehouden te worden met het tijdsverloop tussen het kappen van de boom en de uiteindelijke verwerking van het hout tot paneel, geschikt als drager van het kunstwerk. Hoger werd al vermeld dat "de kleinzoon het hout verwerkte dat zijn grootvader had omgehakt of aangekocht". Dat is een adagium dat met de nodige ruimte dient te worden geïnterpreteerd. Men moet er echter rekening mee houden dat er minstens een aantal jaren verlopen zijn vooraleer de gekapte boom tot paneel werd verwerkt.

Op die wijze is het een hulpwetenschap geworden die ons eventueel kan helpen bij de datering van een werk. Dit kan van pas komen, bij voorbeeld, bij authenticiteit onderzoek van een schilderij. Wanneer uit de jaarringen blijkt dat het paneel van een schilderij, toegeschreven aan één of andere meester, van latere datum is dan het oeuvre van de meester waaraan het wordt toegeschreven, dient, vanzelfsprekend, de toeschrijving aan deze meester geschrapt. Bij heel wat werk uit de 15de en 16de eeuw diende de toeschrijving herzien te worden omdat het hout van het paneel gekapt werd na het overlijden van de kunstenaar.

Anderzijds is een paneel "uit de periode", op zichzelf nog geen bewijs van authenticiteit. Vervalsers kunnen versleten of gedegradeerde panelen of paneeltjes uit een bepaalde periode gebruiken om een werk "in de trant van..." te schilderen. En vaak lukt het ook. In periodes waar men nog niet over de nodige instrumenten en middelen beschikte om een werk grondig te onderzoeken werd door musea en kunstliefhebbers heel wat kunst aangeschaft die gewoon vals was, ook al had het er alle schijn van dat het om authentiek werk ging. Zo eiste de gekende restaurator Jef Van der Veken het vaderschap op van een "mystiek huwelijk van de

heilige Katharina" dat in 1927 in Londen tentoongesteld werd op "Flemish and Belgian art 1300-1900".

Omdat de organisatoren die blamage niet wilden ondergaan, wilden zij geen geloof hechten aan de beweringen van Van der Veken. Prompt toonde hij dan een foto van de dochter van zijn tuinman die model had gestaan voor de personages.

Jef Van der Veken was zeker niet de eerste de beste en had naam verworven met zijn "wetenschappelijke" aanpak van restauraties. Later zou hij onder andere "de madonna met kanunnik Van der Paele" voor het Groeninge-museum te Brugge restaureren; hij was het ook die een copie maakte van "de rechtvaardige rechters" van het "Lam Gods" waarvan het authentieke paneel gestolen werd in 1934 en dat nog altijd niet terecht is. Hij gebruikte hiervoor als drager een paneel uit een twee eeuwen oude eiken kast, die hij zorgvuldig voorbereide, terwijl hij zijn verven op basis van eieren (tempera) vervaardigde. Voor het tafereel baseerde hij zich zowel op een kopie van het "Lam Gods" die in de 16de eeuw door Michel Coxcie werd geschilderd voor Filips II, als op oude foto's van het origineel. Hij deed het zo goed dat sommigen betwistten dat het om een kopie ging en beweerden dat het eigenlijk om het oorspronkelijke werk ging: zelfs de craquelures waren perfect nageschilderd. Het is deze kopie die de bezoeker in de Sint-Baafskathedraal in Gent dan ook te zien krijgt bij het aanschouwen van het "Lam Gods".

Niet alleen Van der Veken heeft zo heel wat dubieuze werken voortgebracht. Bekend zijn ook de twee paneeltjes ondertekend door Petrus Christus "de "Boodschap" en de "Geboorte" die het Groeninge museum indertijd heeft aangekocht en die eigenlijk geniale nabootsingen zijn, waarbij de paneeltjes nauwelijks restanten vertonen van het oorspronkelijk door Petrus Christus geschilderd werk

Uit dit alles moge blijken dat een paneel "uit de tijd" nog geen garantie voor authenticiteit is.

Een ander aspect waarbij dendrochronologie een rol kan spelen is het zoeken naar de samenhang van panelen die deel uitmaken van een veelluik. Voor de verschillende panelen van een veelluik werd normalerwijs hout uit dezelfde voorraad verwerkt, zodat men ook kan uitvinden wat bij wat hoort. Tot dergelijke conclusie komt men vaak bij -soms omstreden-overzichts tentoonstellingen, waarbij meer en meer het wetenschappelijk luik van dergelijke manifestaties een rol speelt. Dit geldt niet alleen voor veelluiken. Ook de verwantschap van sommige werken kan op basis van deze dendrochronologie aangetoond worden. Zo kan, naast stijlelementen, ook de paneelstructuur van werken meehelpen om "noodnamen", voornamelijk van 15de eeuwse- kunstenaars, te linken aan een gekende naam, atelier of regio.

Evenzeer kan dit meehelpen de chronologie van bepaalde werken van een kunstenaar of een atelier te bepalen. Maar ook dat is niet absoluut: deze kon zich ook wenden tot meerdere ambachtsmannen, waarvan de ene al ouder hout in voorraad had dan de andere.

Alles samen blijft deze dendrochronologie een -zij het interessante- hulpwetenschap, die enkel kan aangewend worden in samenwerking met andere elementen, om bepaalde wetenschappelijke conclusies te kunnen trekken.

Voor de huidige stand van zaken kan men beroep doen op het computerprogramma CATRAS "computer aided tree ring analysis system".

Het paneel

Een belangrijke uitvinding die het ontstaan van de panelen mogelijk maakte was de mechanische zaag in de eerste helft van de veertiende eeuw. Uit dezelfde tijd dateert de profielschaaf, die toeliet houten planken glad te schaven. Zij werkten de ontplooiing van de (gotische) meubelkunst in de hand en maakten een raamconstructie mogelijk (met pen en gat verbinding), waarbij panelen los in een raamwerk zitten. Deze panelen waren niet altijd echt dik: 7 à 8 millimeter, sommige zelfs dunner tot zowat 4 millimeter. Grotere formaten konden wel dikker zijn om in de stevigheid te voorzien. Doch zoals hoger vermeld waren de panelen van het "Lam Gods" nauwelijks meer dan één centimeter. Het was de "scrinewerker" die hiervoor zorgde. Zoals alles in de middeleeuwen was alles streng gereguleerd: een scrinewerker (schrijnwerker) mocht de schaaft hanteren en mocht werken met lijm. Dit was verboden voor de timmerman die zich met nagelvaste constructies en groot kerkmeubilair mocht bezig houden.

De paneelmakers voor de schilders waren dan ook in eerste instantie de meubelmakers, die het paneel in mekaar staken zoals ze dat deden bij het maken van een kast. Slechts later is er specialisatie gekomen.

De schilderijen van de Vlaamse primitieven en ook later tot zowat 1520, werden dan ook gemaakt op een raamconstructie, waarbij planken en raam één geheel vormen. Vaak is het raam een verlengstuk van het schilderij: men brengt er vaak gegevens op aan, die aansluiten bij het eigenlijke werk. Het is dan ook onvergeeflijk wanneer men, om een of andere reden, het oorspronkelijke raam vervangt door een nieuw. Ook hier geldt de regel: beter bewaren dan te vernieuwen.

De voorzijde van het paneel was zorgvuldig afgewerkt en glad gemaakt; soms bemerkt men in scheerlicht nog de schaaflijnen.

De planken zelf zitten met afgeschuinde kant in een sleuf van het raam verwerkt. De randen afgeschuind, zoals bij de meubelconstructie. Het komt ook voor dat omlijsting en paneel uit eenzelfde plank zijn geconstrueerd (vb. Jan van Eyck, Man met de tulband). In dat geval gaat het steeds om kleinere paneeltjes.

Bij de bestelling werden kwaliteitseisen gesteld: zo moest het paneel in onze contreien niet alleen van eik zijn, het hout moest ook van goede kwaliteit zijn, zonder knopen en zonder spint. Spint is het zachte hout dat tussen de bast en het kernhout ligt. Spint is sterk onderhevig aan vermolming, waardoor het zijn stevigheid verliest en door zijn zachte structuur voelen houtwormen er zich dan ook gemakkelijk thuis. Toch heeft men vastgesteld dat het Johannes de Doper paneel van het Lam Gods, een drie à vier centimeter brede strook spint bevatte over de ganse hoogte (NB Het Johannes de Doper paneel was samen met de "Rechtvaardige rechters" in 1934 ontvreemd, doch door de dief korte tijd daarop terug bezorgd, als bewijs dat hij deze "rechtvaardige rechters" in bezit had, waarvoor hij dan een losgeld vroeg).

Toen het ambacht van de paneelmakers georganiseerd was, werden, ten bewijze van de deugdelijkheid van het paneel, merktekens in het paneel geslagen Door het Antwerpse Sint-Lucas ambacht zou reeds in 1470 bepaald zijn dat naast de Antwerpse kwaliteitsmerken (twee handjes op het blote hout en de burcht op het afgewerkte stuk) ook het merkteken van de paneelmaker moest worden ingeklopt (of ingebrand).

Men kent een aantal van deze merken, doch veel ervan zijn verdwenen door latere, veelal 19de eeuwse, ingrepen zoals het doorzagen van het paneel (cfr. hierboven bij panelen van het "Lam Gods", het afschaven van het paneel of het aanbrengen van een parkettering.

Daarnaast komen ook hier en daar -zeldzaam- gutsmerken voor, zoals wij die kennen bij beeldsnijders. Zelf zijn wij dergelijk gutsmerk op een klein 16de eeuws paneeltje tegengekomen.

De vergaring van de planken

De manier waarop de planken van een paneel werden vergaard, zal wellicht ook zijn oorsprong vinden bij het schrijnwerkers ambacht. Voor de panelen heeft men verschillende werkwijzen kunnen vaststellen.

Veel voorkomend is de gladde voeg waarbij de twee planken worden samen gehecht met houten deuvels (een pin wordt in een vooraf geboord gat geslagen) op geregelde afstand. Wanneer de planken dunner worden wordt het praktisch onmogelijk om dergelijke deuvels aan te brengen. Op een Utrechts altaarstuk werden metalen pennen gevonden. Men kan zich hierover wel vragen stellen: metaal reageert anders dan hout op de omgevingsfactoren (microklimaat, schommelingen in temperatuur en vochtigheidsgraad), bovendien moet men hierbij ook rekening houden met mogelijkheid van roestvorming.

Bij het mooie werk van Van der Goes "de dood van Maria" in het Groeninge museum te Brugge worden de planken aan mekaar gehouden door een vlak houtje dat ingewerkt is in sleuven die in de platte kant van de planken zijn aangebracht. Dit, waarschijnlijk nog eerst gelijmd systeem wordt dan ook nog verzekerd door deuvels. Deze zijn zeer goed zichtbaar doorheen de doorschijnende picturale laag.

Ook zwaluwstaartverbinding (16de eeuw) komt voor, naast een v-vormige tand en groef verbinding.

Voor de verlijming van de planken werd gebruik gemaakt van huid- en beenderlijm zoals gebruikelijk in het schrijnwerker ambacht, doch ook vislijm werd aangewend.

Voor panelen meer breed dan hoog werden de planken horizontaal geschikt; voor de panelen meer hoog dan breed was dat dan verticaal.

Zoals hoger vermeld waren in onze gewesten tot zowat 1520 paneel en omlijsting structureel met mekaar verbonden. Dit heeft tot gevolg dat panelen van de Vlaamse primitieven en ook van de zogenaamde (Antwerpse) maniëristen, die uit het oorspronkelijke raam zijn genomen, altijd een onbeschilderde boord vertonen. Later gemaakte pastiches kunnen onder meer daardoor ontmaskerd worden, wanneer de vervalser bij het schilderen ook de boord beschilderde. Andere vervalzers, evenwel, hielden wel rekening met dit gegeven, zodat bij dergelijke vervalsingen dit element wegvalt om de vervalsing aan te tonen.

Deze panelen waren niet noodzakelijk rechthoekig. Reeds bij Melchior Broederlam (werkzaam tussen 1381 en 1410 - zie hoger) vertonen de twee retabelluiken, die pasten bij een houtgesneden retabel van Jacob De Baerze, schuine hoeken aan de geopende buitenzijde en een verhoogd rechthoekig stuk aan de geopende buitenzijde (scharnierkant). De bovenste

buitenluiken van het "Lam Gods" (zingende en musicerende engelen; Adam en Eva) hebben respectievelijk een hele en een halve boog. In de gerechtigheids taferelen van Dirk Bouts werd bovenaan het schilderij (doch binnen het raam) maaswerk aangebracht. De Antwerpse maniëristen en ook Quinten Metsys maken veel gebruik van gebogen structuren in het raamwerk van hun paneel.

Soms zijn nog sporen van scharnieren te zien wat erop duidt dat het werk deel heeft gemaakt van een polyptiek. Er kan voor de volledigheid nog vermeld worden dat schilderijen vaak waren voorzien van gordijntjes die het werk moesten beschermen tegen overdadig licht. De gesloten luiken van een veelluik hadden overigens hetzelfde doel; daarom waren de luiken in gesloten toestand meestal gemarmerd of voorzien van een grisaille, minder vaak vinden wij op deze gesloten luiken gekleurde voorstellingen.

Niet alleen bij veelluiken werd de achterkant van het werk beschilderd. Ook gewone panelen, waarvan de achterkant tegen de muur hing, werden op die kant vaak van een plamuurlaag of een beschildering voorzien, meestal gemarmerd (cfr portret van Magaretha, de vrouw van Jan van Eyck). Dit had een praktisch doel. Ervaring leert dat een beschilderde en onbeschilderde zijde van een plank op een andere manier reageren op temperatuur- en vochtwisselingen. Aangezien de huizen in de middeleeuwen veel vochtiger waren dan de onze -met alle gevolgen van dien- was de beschildering aan beide zijden geen overbodige luxe om schadevorming aan de beschilderde zijde te voorkomen. Bovendien wordt een beschilderde zijde van hout minder vaak aangevallen door houtworm omdat die niet zo gemakkelijk door de harde (geverniste) picturale laag kan doordringen.

Grosso-modo mogen wij zeggen dat de panelen van onze schilders in de Oude-Nederlanden van goede kwaliteit zijn en van vakmanschap getuigen.

Na zowat 1520 verdwijnt de gewoonte om de panelen in een raam samen te voegen. De panelen worden daardoor soms dikker gemaakt en al dan niet op de achterzijde van extra klampen voorzien. Ook stroken lijnwaad werden ter versteviging op de rugzijde geplakt (een praktijk die meestal in de 17de eeuw voorkomt). Het raamwerk (parkettering) dat wij vaak op dergelijke panelen aantreffen is meestal uit de 19de en zelfs 20ste eeuw.

Voegen van de planken werden achteraan eventueel geëgaliseerd met koehaar, weefsel of (plantaardige) vezels (cfr de Madonna van kanunnik Van der Paele), soms zelfs stukjes perkament (een praktijk die veel voorkomt in Italië). Bij sommige werken van Juan de Flandes waren dat hennepvezels.

De grondering

Met deze grondering wilde men ook het oppervlak spiegelglad maken en alle oneffenheden wegwerken, zoals, bij voorbeeld, de schaafsporen, waarvan hierboven sprake. Dat bekomen van een spiegelglad oppervlak was ook het doel bij het gronderen van schilderdoek, waarbij men elke referentie naar het weefsel wilde uitsluiten en het oppervlak even glad wilde doen voorkomen als bij een paneel.

Tenslotte is de lichtreflectie een belangrijke factor, zeker bij de Vlaamse primitieven die werkten met opeenvolgende lagen glasis. Deze lichtreflectie kan nog verhoogd worden door over het ganse oppervlak een loodwit imprimatura (cfr. basiscursus) aan te brengen. Later kan deze witte imprimatura vervangen worden door een andere (licht)gekleurde laag. De grijze

imprimatura (loodwit en krijt, gemengd met beenderzwart) bij Rubens' "kruisafneming" en andere grote werken van deze meester is gekend. Doch deze werkwijze komt al veel vroeger voor. Zo vonden wij een grijze imprimatura op een klein paneeltje uit het midden van de 16de eeuw. Deze gekeurde halfdekkende imprimatura's (doodverven) liet men dan meespelen om, bij voorbeeld, meer nuances te bekomen. Rubens was daarin zeker een meester.

Algemeen wordt aangenomen dat bij de Vlaamse primitieven de plamuurlaag (krijt gebonden met dierlijke lijm) in één of meerdere lagen werd uitgestreken waarbij telkens werd gepuimd om een zo effen mogelijk oppervlak te bekomen.

De aanlegtekening

Jef Van der Veken onderscheidt negen etappes in de totstandkoming van een schilderwerk uit de periode van de Vlaamse primitieven. Naast de voorbereidende werken komt de aanlegtekening. Het paneeltje met voorstelling van de heilige Barbara, dat bewaard wordt in het Koninklijk Museum van Schone Kunsten te Antwerpen (KMSKA), is een praktische en prachtige illustratie van de manier waarop de Vlaamse primitieven te werk gingen. Ook uit de auteurs, leren wij heel wat van de manier waarop onze primitieven en de latere generaties te werk gingen. Doch met de moderne onderzoeksmethodes (o.a. radiografie, infrarood fotografie en de hieruit voortvloeiend reflectografie) heeft men beter toegang tot de wijze waarop de aanlegtekening in de praktijk tot stand is gekomen.

Een van de methodes is het inkrassen van de tekening met een metalen stift of met een zilverstift. Het hiervoren aangehaalde "Sint-Barbara" paneel van Jan van Eyck is er een voorbeeld van. Dit gebeurde ook bij tekeningen op geprepareerd papier.

De penseeltekening met een half doorschijnende waterhoudende donkerkleurige verf (in moderne termen zou men kunnen spreken van een lavis) is meer courant. Ook zwart krijt wordt gebruikt.

De ponstekening, op basis van een even groot model als het schilderij komt ook nogal voor. In dit geval wordt een tekening vooraf volledig uitgewerkt. Op de contouren van de figuren en voorwerpen van het schilderij worden gaatjes gemaakt; men legt dan de tekening op het paneel en met een pigment wrijft men deze contouren op de witte grondlaag, die dan in stippellijn het skelet van het werk weergeeft. Deze methode werd onder meer aangewend door "de meester van de Lucia-legende" of "de meester van 1480". Zo heeft men ook, afgezien van stijlkritische elementen, de verwantschap van bepaalde werken kunnen aantonen.

Op die manier kon men eenzelfde thema op een gemakkelijke manier verscheidene keren herhalen. De voorbeelden hiervan zijn legio. Het gebeurde overigens ook dat bepaalde onderwerpen van de ene schilder aan de andere werden doorverkocht of zelfs ontleend, zoals wij leren uit een rechtsgeding uit 1520 ingespannen door Gerard David tegen zijn oud-leerling Ambrosius Benson, waarbij deze laatste verklaarde dat hij bepaalde ontwerpen hetzij ontleend had aan Adriaen Isenbrandt, hetzij mits betaling afgekocht had van Aelbrecht Cornelis.

Ook de tekening in kwadraadrooster komt voor. In dit geval wordt vooraf een nauwkeurige tekening op schaal gemaakt voorzien van een quadrillage. Hetzelfde rooster wordt dan op het paneel overgebracht waarbij dan elk van de roosters op gelijkvormige manier als de tekening wordt ingevuld.

Op sommige werken ziet men dat de aanlegtekening soms wordt hernomen, andere keren ziet men dat in laatste instantie bepaalde delen van het schilderij zijn gewijzigd of zelfs weggelaten.

Soms kan men met het blote oog de aanlegtekening zien, wanneer deze zich doorheen de verf (een verouderingsverschijnsel) begint af te tekenen. Onder andere is dit het geval met het werk "het laatste Oordeel" van Pieter Pourbus uit het Brugse Groeninge museum.

In de loop van de 16de eeuw gaat meer en meer de aanlegtekening verdwijnen en vervangen worden door een spontane compositie, waarbij enkel nog grote volumes de aanzet van een werk weergeven. Deze evolutie gaat zich verder doorzetten in de zeventiende eeuw, waarbij eens te meer Rubens zich de grootmeester van deze werkwijze zal tonen.

Dit wil echter niet zeggen dat er geen voorstudies meer zouden gemaakt worden. Zeker in de 16de eeuw gaat men bij voorbeeld eerst een thema uitwerken in een brunaille of een grisaille, vaak om deze te tonen aan de opdrachtgevers. Bij Rubens zijn de olieverschetsen daar een voorbeeld van. Toevallig hebben wij daar nog een voorbeeld van gevonden in het Museum van Dijon (Palais des Ducs de Bourgogne), een werk afkomstig uit de Sint-Gummarus kerk van Lier, doch dat, zoals zoveel van onze kunstwerken, geroofd werd door Napoleon die er de Franse musea mee heeft gestoffeerd.

Wanneer de tekening klaar was kwam er een eerste laag op; in hetzelfde proces van 1520, waarvan hierboven sprake, heeft men het over "doodverve", een eerste monochrome aanzet van de picturale laag.

De picturale laag

Zoals wij weten uit de basis cursus bestaat een verflaag uit pigment en uit bindmiddel. De principes hiervan werden in deze basis cursus voldoende uiteen gezet, zodat hier niet wordt op teruggekomen.

Wat dat in de praktijk betekent voor de Vlaamse primitieven en hun opvolgers die verder op paneel schilderden is een ander probleem.

Het bindmiddel

Zoals men weet worden de Vlaamse primitieven en meer bepaald Jan van Eyck bestempeld als de uitvinders van de olieverftechniek, in tegenstelling tot de Italianen die het in hun schilderijen hielden bij waterverf of tempera, die na afwerking werd verzekerd door een beschermende olielaag.

Maar klopt dit verhaal wel?

Bij Theophilus (een monnik die waarschijnlijk leefde in de belangrijke abdij van Reichenau en die rond 1120 een driedelig werk schreef over verschillende kunstvormen) lezen wij in de hoofdstukken 24 en 25 van het eerste boek dat pigmenten kunnen gemengd worden met lijnzaadolie (zonder er water bij te voegen); deze mengeling kan dan over een laag waterverf gebracht worden. Wel voegt hij eraan toe dat deze mengeling enkel kan aangebracht worden op voorwerpen die in de zon kunnen gedroogd worden, terwijl hij

opmerkt dat dit droogproces heel wat tijd in beslag neemt en men geen nieuwe laag kan aanbrengen vooraleer de vorige volledig droog is. Wel reikt hij een middel aan om het droogproces te versnellen, door de pigmenten te mengen met geprepareerde gom uit de kerselaar. Volgens hem kunnen alle pigmenten hiermee gemengd worden met uitzondering van "minium, cerusium en karmijn" (*allemaal roodachtige kleuren*), ook voor "spaans groen" gaat dit, volgens hem, niet.

Van in de vroege 12de eeuw kende men dus de manier om olieverf te bereiden. er was echter wel één groot probleem: de droogtijd. Om laag na laag te zetten, zoals dat in die tijd de gewoonte was, had men eindeloos geduld nodig. daarom gaf men dan ook de voorkeur aan de temperatechniek.

Het lag dan ook voor de hand dat door schilders ijverig gezocht werd naar een middel om de delicate waterverf- of temperatechniek te kunnen vervangen, waarbij ook de omslachtigheid van de olieverftechniek zo mogelijk zou verdwijnen.

Hoe deze noodzakelijke stap echt in zijn werk ging, weten wij niet. Gewoon omdat geen eigentijdse geschriften of formules tot nog toe werden ontdekt. Zoals met vele dingen zullen er gedurende lange tijd heel wat "probeersels" geweest zijn om dan met vallen en opstaan toch tot een min of meer bruikbare techniek te komen. Cennino Cennini, een tijdgenoot van Jan van Eyck, beweert dat de olieverftechniek -op muur of op paneel- in gebruik is bij de "Duitsers". Werd met "Duitsers" ook de Nederlanden bedoeld? Mogelijk, maar men kan eraan twifelen aangezien de dichter Dante, zo lang voordien, reeds het woord "Fiamminghi" gebruikte bij een passus uit de Divina Commedia.

Vasari, weer een Italiaan, die rond 1550 een werk schreef over " De levens van de meest beroemde schilders, beeldhouwers en architecten" verhaalt dat "Jan van Brugge, een schilder die in die streken hoog in aanzien stond vanwege zijn grote praktijkkennis in zijn vak, begonnen was met het uitproberen van verschillende verfsoorten.....Tenslotte vond hij dat van de talrijke oliën die hij had uitgeprobeerd, de olie van lijnzaad en noten drogender was dan deze van andere oliesoorten. Deze oliën gekookt met andere mengsels, leverden hem het "vernis" op waarnaar hij en alle andere schilders ter wereld zo lang gezocht hadden.....een verfmengsel dat, eenmaal gedroogd, niet alleen water afstootte maar ook de verf zodanig verlevendigde dat zij glans afstraalde zonder vernis".

Eigenlijk leert deze tekst, door zijn algemeenheid, ons niets. Theophilus sprak reeds over notenolie terwijl het gebruik van gekookte oliën met toevoeging van hars reeds vermeld werd door Cennini. Veel andere auteurs (bij ons bij voorbeeld Carel van Mander) hebben de tekst van Vasari overgenomen, zonder toevoeging van andere nieuwe gegevens.

De hedendaagse auteurs Alexander Ziloty (De ontdekking van Jan van Eyck), Maroger (De geheime formules en technieken van de meesters) of nog Xavier de Langlais (La technique de la peinture à l'huile) geraken het met mekaar niet eens om tot een eensluidend besluit te komen. Het heeft dan ook geen zin om, binnen dit bestek, een analyse te maken van de verschillende theorieën. Daarvoor wordt verwezen naar voormelde auteurs.

Volgens R.H. Marijnissen is het eerder een academische discussie, waarbij geen sluitende conclusies kunnen getroffen worden, mede door het feit dat microchemisch onderzoek zich moet behelpen met "onooglijk weinig monsternormaal van diverse origine, dat bovendien een grondige chemische wijziging heeft ondergaan".

Globaal gezien kan men veronderstellen dat Jan van Eyck - en ook sommigen van zijn voorgangers, zoals Melchior Broederlam, zijn tijdgenoten en navolgers - een bindmiddel gebruikte op basis van gekookte olie (of oliën) en wellicht met toevoeging van één of ander siccatief (hars? amber?! Venetiaanse terpentijn?). Het is dan ook logisch dat de schilders uit de 16de en 17de eeuw gewoon voortgebouwd hebben op de verworven kennis en deze altijd maar verbeterd hebben op grond van de opgedane ondervinding en onderlinge uitwisseling via het schildersambacht.

De pigmenten

Voor wat betreft de pigmenten zijn wij beter ingelicht. Heel wat geschriften uit de tijd van de Vlaamse primitieven, en zelfs daarvoor, sommen de toen gekende pigmenten op en geven zelfs, zoals reeds Theophilus, formules om bepaalde kleuren te bekomen bij middel van het mengen van voorhanden zijnde basiskleuren. Het eerste hoofdstuk van het eerste boek van Theophilus (een monnik) leert ons zelfs welke pigmenten moeten gemengd worden om de kleur van "naakte lichamen" te bekomen.

Ook microscopisch en chemisch zijn pigmenten goed te onderscheiden.

Zoals men weet is de analyse van gebruikte pigmenten een middel om vervalsingen op te sporen.: een pigment dat later werd ontwikkeld dan de tijd waarin een schilderij ontstond kan een element zijn bij het ontmaskeren van een vervalsing.

Wij hoeven niet terug te gaan tot Theophilus die reeds heel wat kleuren vermeldt. Onze leidsman is in dit geval o.a. Cennino Cennini, tijdgenoot van Jan van Eyck.

Als **zwart** noemt hij: steenzwart (mineraaloxide)

zwart van verkoolde druivenpitten

zwart van verkoolde amandelschillen

gerookt zwart van lijnzaad

Bij **Wit**: loodwit (basisch loodcarbonaat)

Bij **rood** vinden wij: sinopia (rode oker; ijzeroxyde)

cinnaber (samengesteld uit sinopia en wit)

cinnaber (uit kwiksulfide) gelijkend op vermiljoen

menie (loodoxyde)

drakenbloed (harslak)

kraplak (plantaardig, uit de wortel van mede -zelfs geteeld in het Brugse)

Onder **geel** komen voor: gele oker (ijzeroxyde)

auripiment (samengesteld uit zwavel en arsenicum)

safraan (plantaardig)

mineraalgeel (ongeblyste kalk en arsenicum)

arziza (arabische gummi)

citroengeel (lood-tin oxyde)

Groen zijn: groene aarde (ijzerprotoxyde)

azuurgroen (kobaltoxyde)

groenspaan (koperacetaat)

mengsels van auripiment en indigo of van auripiment en lapis lazuli

Bij **blauw** hoort: lapis lazuli

kobaltblauw (kobaltoxyde)

Andere kleuren die reeds van in de oudheid gebruikt werden zijn bij voorbeeld purper (uit de purperslak of sepia (uit de klier van de inktvis). Wanneer men bij Vlaamse primitieven of 16de eeuwse schilderijen bepaalde kleurvormen vindt die niet uit die tijd zijn, moet er een belletje rinkelen want dan kan het onmogelijk een schilderij uit de 15de of 16de eeuw zijn.

Van latere tijd zijn bij voorbeeld: zinkwit (zuiver zinkoxyde -1770).

titaanwit (chemisch zuiver titaanoxyde - 1920)

chromaatgeel (loodchromaat - na 1820)

Napels geel (loodantimonaat - pas in 2de helft 17de eeuw gesignaleerd)

gele en rode cadmium (cadmiumsulfide - 1817)

kunstmatig ultramarijn (mengsel van sodacarbonaat, zwavel en colofonium - 1828)

ceruleum blauw en Pruisisch blauw (ferroferricyaniet -niet voor 1710)

Sommige kleuren geraakten na een bepaalde periode in onbruik. Dit is, bij voorbeeld het geval met: -lapis lazuli (natuurlijk ultramarijn - ingevoerd uit Afghanistan -duur!) minder gebruikt na 15de eeuw;

-citoengeel (lood-tin-oxyde) is na de 17de eeuw in onbruik;

- smalt (diepblauw bekomen door procédé van smelten van glas -Venetië) -gebruikt vanaf de 16de eeuw, verdwijnt midden 18de eeuw (verkleuring!)

- azuriet, minder in gebruik vanaf de 2de helft 17de eeuw.

De schildertechniek

Er wordt geschilderd met verschillende soorten borstels, zowel van varkenshaar (voor de grote partijen) als van marterhaar (voor detailschildering). De borstels zijn van verschillende dikten, tot soms één of een paar haartjes. Ook de ganzenveer wordt bij het schilderen gebruikt.

De Vlaamse primitieven en ook de generaties daarna kenden hun vak. Zij hadden empirisch geleerd wat kon en niet kon. Door hun lange leertijd (een schilder leerling woonde meestal in bij zijn meester) hadden zij dan ook een geduchte (technische) kennis verworven. Wanneer zij een schilderij begonnen was dat degelijk voorbereid. Ook al konden hier en daar een aantal details in laatste instantie gewijzigd worden, toch kan men zeggen dat alles praktisch volledig vast lag vooraleer men begon te schilderen. Het schilderen gebeurde dan ook met overleg, zodat er niet geklungeld werd. Het waren geschoolde vakmannen, die ook zin hadden voor harmonie en schoonheid.

Het schilderen gebeurde in opeenvolgende lagen, met dunne glacis die over mekaar worden gelegd (men vermeed het mengen van kleuren), zodat men rijke nuances bekomt in zowel kleurschakeringen als schaduwpartijen.

Het slotvernis.

Het aanwenden van een slotvernis door de 15de eeuwse schilders als beschermlaag voor het schilderij is door sommigen betwist. Brachten zij, in navolging van de Italianen die hun temperawerken van een beschermlaag voorzagen, eveneens een dergelijke laag op hun werk aan? Of vonden zij dat met de nieuwe techniek, zoals Vasari vermeldde, niet meer nodig?

Bepaalde documenten zouden er op wijzen dat vernislagen wel werden toegepast. Maar gebeurde dat door de schilder zelf en pas later ter bescherming van het werk?

Probleem hier is dat, voor zover bekend, nog nooit een oorspronkelijke vernislaag op een 15de of 16de eeuws werk werd teruggevonden. Dat zou immers betekenen dat een werk al die tijd onaangeroerd zou gebleven zijn, zonder één enkele ingreep, wat praktisch bijna onmogelijk is.

Het blijft dan ook een academische discussie, waarvoor op dit ogenblik geen uitsluitsel bestaat.

Sommigen houden voor dat een oorspronkelijke slotvernis pas op het einde van de 16de eeuw zou zijn aangebracht, anderen wijzen erop dat dit mogelijk in het begin van de 16de eeuw het geval zou geweest zijn (op basis van geschriften van Dürer).

SCHADEOORZAKEN AAN DE HOUTEN DRAGERS

De schadeorzaken aan een paneel kunnen zowel structureel als extern zijn.

Structurele schadeorzaken

Onder structurele schadeorzaken verstaan wij deze oorzaken die inherent verbonden zijn met het voorwerp, in casu het paneel, ook al kunnen externe factoren mede de oorzaak van de schade zijn.

Hout is opgebouwd uit verschillende stoffen:

- cellulose, dat het geraamte vormt en verantwoordelijk is voor de trekvastheid; hout bestaat uit zowat 40 à 50 procent cellulose;
- polyose, die een vermoedelijke rol speelt bij het krimp- en uitzettingsproces; hout bestaat uit zowat 15 à 35 procent uit polyose;
- lignine, zorgt voor de versteviging van de celwand en is ook verantwoordelijk voor de algemene stevigheid; hout bestaat uit zowat 20 à 35 procent lignine;
- aromatische stoffen die zich in de houtcellen bevinden en die de kleur, de geur, de aard van het oppervlak evenals de duurzaamheid en resistentie tegen schadelijke insecten beïnvloeden.

Hoger werd reeds gewezen op het belang van het groeiproces van het hout, met snelle en trage groeiers die dan op hun beurt nog beïnvloed worden door klimatologische en andere externe factoren.

Hout is derhalve een levende materie, die ook lang nadat het gekapt werd onderhevig is aan omgevingsfactoren. Licht (oxidatie), warmte, luchtvochtigheid en andere omgevingsfactoren (vb ventilatie) gaan een invloed hebben op het paneel dat als drager van het schilderij fungeert. Hierbij moet nog rekening worden gehouden met het feit dat elke houtsoort op een andere manier reageert. De hardheid van het hout speelt zeker een rol: zacht hout gaat vlugger reageren op klimaatschommelingen en relatieve vochtigheid dan hard hout. Ook de dikte van de planken zal hierbij een rol spelen, evenals het feit of de achterzijde al dan niet beschilderd is.

Voorzorgsmaatregelen in dat verband zijn derhalve geen overbodige luxe.

Toch zijn de degradaties die in de loop der jaren voorkomen legio:

- het splijten van de plank: dit zou kunnen wijzen op onoordeelkundige verwerking, bij voorbeeld wanneer geen kopse hout werd gebruikt of wanneer niet volkomen droog hout werd gebruikt. Dit geval is weinig voorkomend daar de 15de en 16de eeuwse schilders degelijk hout gebruikten dat een lange droogperiode achter de rug had.

Toch kunnen dergelijke panelen nog splijten, zij het dat daar andere oorzaken van aan de grondslag liggen. Zo kan een ongelijke spanningsverdeling tussen de beschilderde voorzijde en de onbeschilderde achterzijde een oorzaak van het splijten zijn. Voor en achterzijde kunnen in dit geval verschillend reageren op de omgevingsfactoren (warmte, luchtvochtigheid) met in extreme gevallen splijten van het paneel tot gevolg.

Bij een derde factor, en niet de minste, kan de oorzaak gezocht worden in een onoordeelkundige behandeling van de achterzijde van het paneel, bij voorbeeld door het plaatsen van een parkettering die een tegendraadse werking van het hout tot gevolg heeft.

- het krimpen van het hout: voor eeuwen oude planken weinig waarschijnlijk

- het kromtrekken van de plank: hier moet de oorzaak gezocht worden in de omgevingsfactoren die de "werking" van de planken gaan beïnvloeden; om dit te voorkomen werd door de 15de eeuwse schilders vaak ook de achterkant van het paneel op één of andere wijze beschilderd, zodat de spanning tussen voor- en achterzijde wordt verminderd.

- het kromtrekken van planken kan dan ook nog leiden tot verdere degradaties van het paneel:

- het loskomen van het paneel uit de oorspronkelijke omlijsting;

- het loskomen van de verschillende panelen uit hun voegen: dat heeft dan weer degradatie van grondering en picturale laag tot gevolg

Tenslotte moet nog gewezen worden op de problemen die veroorzaakt worden door spinthout. Meer nog dan het gewone kernhout -waaruit normalerwijze de schilderijpanelen bestaan- is dit gevoelig aan krimpen en meer nog aan vermolming, waardoor het gevaar bestaat dat het hout zijn structuur en sterkte verliest.

Al deze -veel voorkomende- schadegevallen wijzen erop hoe delicaat een paneelstructuur, soms zelfs na eeuwen, reageert op (wisselende) omgevingsfactoren. Daarom staan museumconservators zo huiverig tegen het uitlenen van oude werken ter gelegenheid van tijdelijke tentoonstellingen, omdat men nooit zeker is dat het micro-klimaat dat in een bepaalde omgeving aanwezig is, ook elders in dezelfde mate zal gerealiseerd worden. Hetzelfde geldt voor oude werken die eeuwen in een kerk hangen en die dan, bij één of andere gelegenheid, verhuisd worden naar een andere locatie. Daarbij komen vanzelfsprekend nog de risico's van het transport die niet mogen onderschat worden.

Conclusie: laat oude werken op paneel gewoon **zoveel als mogelijk** op de plaats waar ze zijn.

Externe oorzaken

Er zijn twee belangrijke externe oorzaken die leiden tot degradatie van het paneel: houtworm en schimmelvorming.

Houtworm.

Onder de verzamelnaam "houtworm" worden een aantal verschillende soorten kevers en torren gegroepeerd: de huisboktor, de gewone houtkever, de doodklopper en de bruine spinthoutkever. Elk van deze soorten doorloopt vier ontwikkelingsstadia: ei, larve, pop, insect. Bij de meeste van deze soorten neemt deze ontwikkeling één of zelfs meerdere jaren in beslag. Vooral het stadium van de larve duurt het langst. Het zijn precies deze larven die zich door het hout gaten boren (gangen maken) en op die manier de stevigheid en de structuur van het hout ondermijnen. Kort voor verpopping neemt de larve een plaats in vlak bij het oppervlak, zodat de kever die uit de pop tevoorschijn komt slechts een dunne houtlaag dient te doorboren om zich te bevrijden, te paren met soortgenoten en opnieuw eitjes te leggen in houtspalten, poriën en oude vlieggaten. Waarna de cyclus herneemt met alle nefaste gevolgen van dien.

Houtwormen komen meestal voor bij minder harde houtsoorten, bij hardere soorten geven zij dan nog de voorkeur aan spinthout en bij het graven van hun gangen gebruiken de larven bij voorkeur het zachte voorjaarshout eerder dan de hardere delen van de najaarsgroei.

De vlieggaten of ontsnappingsgaten van de volgroeide kever zullen normaal enkel opgemerkt worden langs de onbeschilderde kant daar de larve voorkeur geeft aan zachte delen en moeilijker kan doordringen door de harde picturale laag die hem bovendien van geen voedsel kan voorzien.

Zwammen.

Onder de verschillende soorten zwammen is de huiszwam de meest te duchten, daar zij een houtvernietigende uitwerking heeft. De huiszwam gedijt het best in een vochtige omgeving (vochtigheidsgraad minstens 20 %) en bij een temperatuur die ligt tussen 3° en 25° Celsius. Deze hout vernielende zwam breekt de celwand van het hout af en veroorzaakt daardoor rot. Dit gebeurt door middel van zeer fijn vertakte zwamdraden die slechts microscopisch te herkennen zijn. Alle zwamdraden samen noemt men "mycelium". Het is dat mycelium die de zwam van voedsel voorziet en de schade aan het hout veroorzaakt. De "vruchtlichamen" of paddenstoelen die men op het hout zelf ontwaart en die bestaan uit dicht aan elkaar gevlochten zwamdraden dienen als voortplantingsorgaan. Doch de eigenlijke plant bevindt zich in het hout zelf, zodat het verwijderen van het vruchtlichaam geen vernietiging van de deze zwam tot gevolg heeft.

Als voorwaarde voor de ontwikkeling van de houtzwammen zijn niet alleen temperatuur en luchtvochtigheid bepalend, ook al spelen deze factoren een grote rol. Ook de zuurtegraad van het hout kan hierbij meebepalend zijn. Volledig droog hout is minder gevoelig voor zwamaantasting, hoewel het hier ook kan gebeuren dat de huis zwam, bij ideale condities, kan toeslaan.

Deze zwam is een typische vernietiger van cellulose, één van de bouwstoffen van het hout. Aangetast hout valt in grote rechthoekige of kubusachtige stukken uit elkaar. Soms kan men zelfs zwaar aangetaste delen gewoon met de hand uit elkaar doen vallen en verpulveren.

Zowel met betrekking tot de houtkever als tot de huiszwammen dient ervoor gezorgd de omstandigheden te vermijden waarop deze houtvernietigers kunnen gedijen. Zodra deze fenomenen zich voordoen dient men zonder aarzelen in te grijpen. Eerst en vooral zal men de

omstandigheden waarbij deze houtvernietigers tot ontwikkeling komen ten goede wijzigen. Daarna zal men de aangepaste curatieve en consoliderende behandelingen toepassen die zich opdringen.

Schadeorzaken aan grondering

De schadeorzaken aan de grondering bij houten dragers verschillen in wezen niet van deze zoals die voorkomen bij geweven dragers.

Schadeorzaken aan de picturale laag

- *craquelures*,
- *loslaten van picturale laag van grondering*,
 - *verkleuren, ontkleuren en degradatie van de verf*
 - *blaasvorming*,
 - *schotelvorming*

Schadeorzaken aan het oppervlak

- *oppervlakkige schade veroorzaakt door residus en aanslag allerhande*,
- *schadeorzaken aan de vernislaag*.

Deze tekst is een deel van een cursus die werd gegeven in 2013 te Syntra West Brugge. R.L.§ F.C.

Met vriendelijke groeten vanwege



Frederik Cnockaert

Kunstrestauratie Kerat

Hoogweg 42
8940 Wervik
Tel. 056 22 67 97
Fax. 056 31 02 21
GSM 0495 51 33 87
info@kerat.be
www.kerat.be