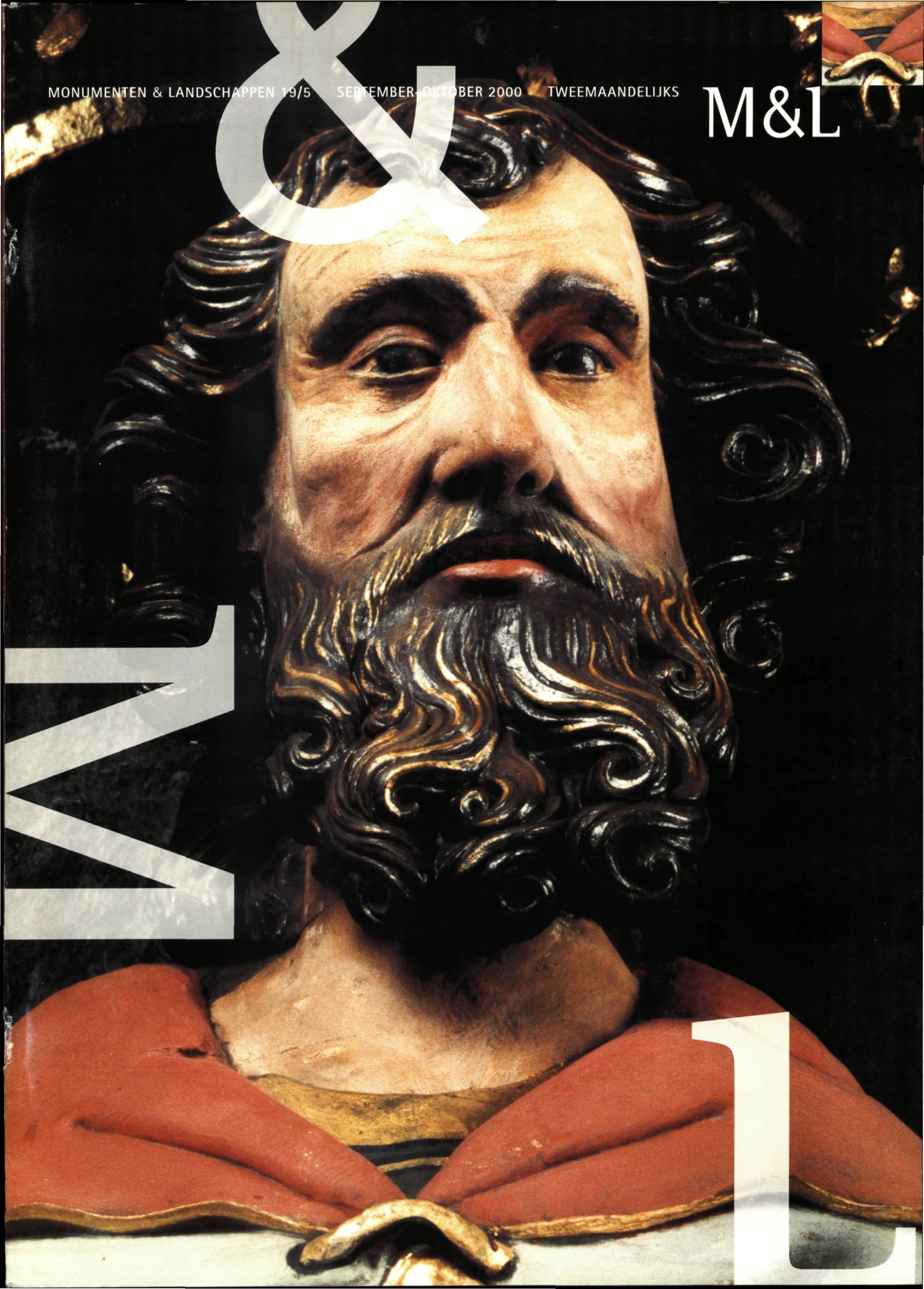


MONUMENTEN & LANDSCHAPPEN 19/5

SEPTEMBER-OCTOBER 2000

TWEEMAANDELIJKS

M&L





Stadhuis Luxemburg (L)



Kasteel Rekem



Louvre Parijs (Fr)



Raad van State Den Haag (NL)



Stadhuis Mechelen



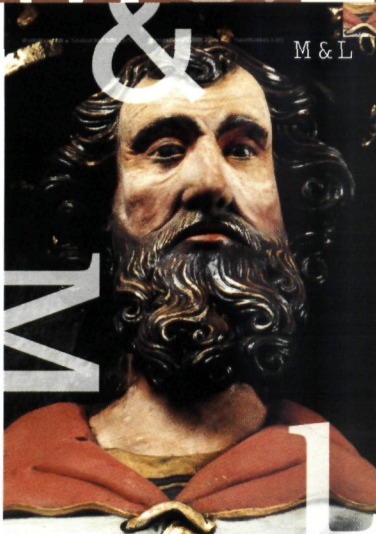
Wezenhuis Tienen

Monument

Vandekerckhove N.V.

Oostrozebekerstraat 54
8770 Ingelmunster
tel. 051/31 60 80
fax 051/30 22 37
info@monument.be





Cover: De apostel Andreas in het hoogkoor (© KIK)

Abonnements-voorwaarden 2001

België: 1300 fr. (ook losse nummers verkrijgbaar voor 250 fr.).
CJP'ers betalen: 1100 fr.
Buitenland: 2000 fr.

Uw abonnement gaat automatisch in na overschrijving op rek. nr.091-2206040-95 van Monumenten Et Landschappen, Graaf de Ferraris-gebouw, Albert II-laan 20 - Bus 7, 1000 Brussel met vermelding "M&L-jaarabonnement 2001". U ontvangt dan alle nummers van het lopende jaar.

E-mail: DianeP.torbeyns@lin.vlaanderen.be

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar, wordt een abonnement automatisch verlengd voor de volgende jaargang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

Redactie

Monumenten en Landschappen,
Graaf de Ferraris-gebouw
Albert II-laan 20 - bus 7
1000 BRUSSEL
Tel. (02)553 82 34 - Fax (02)553 80 95
E-mail: Luc.Tack@lin.vlaanderen.be
Coördinatie: Luc Tack
Fotografie: Oswald Pauwels
Vormgeving en productie: Luc Tack
Zetwerk en secretariaat: Diane Torbeyns

Internet

Website Monumenten en Landschappen:
www.monument.vlaanderen.be

Redactiecomité

Voorzitter: E. Goedleven.
Leden: A. Bergmans, J. Braeken, M. Buyle, M. De Borgher, J. De Schepper, M. Fierlafijn, J. Gyselinck, A. Malliet, V. Meul, G. Plomteux, L. Tack, S. Van Aerschot, Hedwig Van den Bossche, Herman Van den Bossche, P. Van den Bremt, Ch. Vanthillo, L. Wylleman.

Advertentiewerving

De Ganzerik, J. Casier
Maalsesteenweg 73, 8310 Sint-Kruis
Tel.: (050)36 25 89 - Fax: (050)37 33 64

Druk

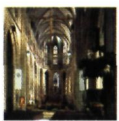
Die Keure
Oude Gentweg 108, 8000 Brugge
Tel.: (050)47 12 72 - Fax: (050)34 37 68

Verantwoordelijke uitgever

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening, Huisvesting en Monumenten en Landschappen
Luc Tack
Afdeling Monumenten en Landschappen,
Graaf de Ferraris-gebouw
Albert II-laan 20 - bus 7
1000 BRUSSEL
Tel.: (02)553 82 36 - Fax: (02)553 80 95
E-mail: Luc.Tack@lin.vlaanderen.be

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikelen berust uitsluitend bij de auteurs. Alle rechten voor het reproduceren, vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

Inhoud



- 6** De Sint-Martinusbasiliek van Halle
Reiniging en onderzoek van het interieur

Anna Bergmans



- 32** Enkele beschouwingen over de apostelen: de plaats van de kleur

Ingrid Geelen • Wivine Wailliez



- 8** De restauratieve reiniging van het kerkinterieur (1998-1999)

Karel Breda



- 49** De beeldhouwde zwikken in het koor
Enkele iconografische thema's en stijkenmerken

Christian Bodiaux



- 18** De polychromie van het kerkinterieur: inventaris, reiniging en consolidatie

Hugo VandenBorre



- 63** Summary



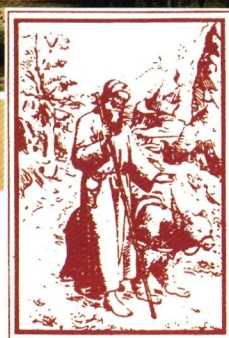
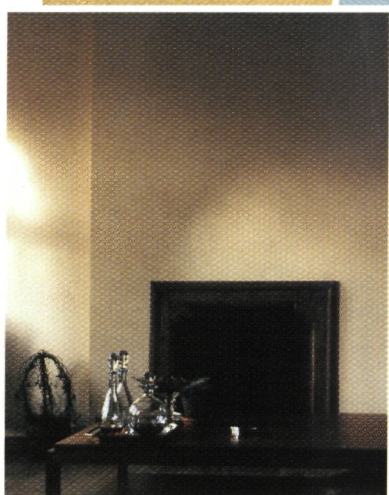
PIT[®]
RENOVIATIE




Restauratie concert- en theaterzaal Vooruit te Gent
Monumentenprijs 2000

PIT ANTWERPEN NV
Kerkstraat 115
2940 HOEVENEN
Tel.: (03)605 14 33
Fax: (03)605 14 76

Kalk voor renovatie, restauratie en decoratie van ons patrimonium !



*Miniere di San
Romedio*

HD SYSTEM GRUPPO  TASSULLO s.p.a.

Unilit

natuurlijke hydraulische kalk
mortels voor binnen en buiten

Arte
Constructo

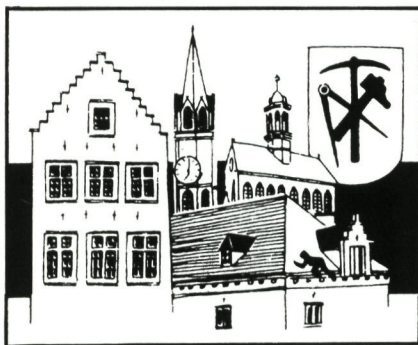
Arte Constructo byba
Molenberglei 18
B- 2627 Schelle (België)
Tel.: 00.32.3/880.73.73
Fax: 00.32.3/880.73.70

CORIDECOR

kalkverven
binnen- en buitendecoratie

MOREELS H

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

43 Jerusalemstraat
9420 ERPE-MERE

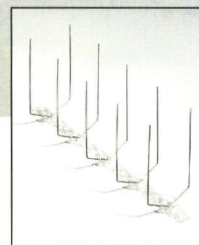
Tel. (053) 83 01 54 • Fax (053) 83 33 65

Wij hebben allemaal bescherming nodig, maar niet allemaal dezelfde!



Duivenmest is door zijn
agressieve chemische
bestanddelen één van de
belangrijkste oorzaken van
onomeerbare be-
schadigingen aan gebouwen
en monumenten.

Maar er is meer!
De duif, maar vooral
de duivenmest, brengt naast
het cultuurpatrimonium
ook onze gezondheid in
gevaar door overbren-
ging van ziekten zoals
ornithose, salmonella,
psittacosis, e.a.,...



Nu is er echter BIRDEX (een gamma diervriendelijke
afschrikingsmiddelen dat de duiven voorgoed weg
houdt van monumenten en gebouwen. Wilt u er meer
over weten, neem dan vrijblijvend contact met ons op.

P.E.C. International n.v.

Verbindingsstraat 2, B-9100 St.-Niklaas

Tel.: (03)776 84 39 - Fax: (03)777 35 09



Birde® is a registered trademark of P.E.C. International

Uw patrimonium...

...onze zorg

**Reeds meer dan 20 jaar restaureren, renoveren en
beschermen wij gebouwen en waardevolle monumenten.**

Reiniging, restauratie en renovatie van gevels
Restauratie en conservatie van steen
Traditionele zuivere kalkpleisters en kaleilagen
Mineraalverven en silicaatpleisters
Cement- en kunststofgebonden gevelpleisters
Warmte-isolerende pleistersystemen
Betonherstelling en -bescherming
Duivenwering
Houtworm- en zwambestrijding
Polymeerchemische houtrestauratie en -versteviging
Brandremming op hout, beton en metaal
Injectiewerken
Vochtwerking en waterdichting
Renovatie- en verbouwingswerken

Referenties op aanvraag

**Onze vaklui worden begeleid door
gespecialiseerde ingenieurs en kunsthistorici**

Solar *nv*

Tel.: 03-766.11.66 - Fax: 03-777.35.09

Kleine Breedstraat 33 - B-9100 SINT NIKLAAS
Erkend aannemer cat. D kl.1, o.cat. D1 kl.3, D21 kl.3, D24 kl.4.

Evenwicht tussen wetenschap en vakmanschap

Kunstatelier Gerard Thienpont *bvba*

Konservatie en Restauratie van Kunstwerken
Hout - Steen - Stucwerk • Schilderijen

Beeldhouwwerken • hout en steen

Decoratieve schilderwerken

Polycromeerwerken • Bladgoud

Kerkmeubilair

Onderzoek en behandeling

Rozenstraat 6 - 9810 NAZARETH (Eke)
Tel. (09) 385 54 32 - Fax (09) 385 45 52

Uw partner

Remmers
Bouwchemie B.V.B.A.

voor totale bouwbescherming

*Documentatie of gratis advies
op aanvraag*

Industriepark 20
2220 HEIST-OP-DEN-BERG

tel. 015/24 19 68
fax 015/24 28 60

(met afhaaldepot te Lauwe (Kortrijk) - Vrijheidsboomplaats 7)



Cathédrale Saint-Pierre -
Angoulême (Fr.)



O.L.V. Ziekenhuis -
Brugge (B)



Conservatoire National des Art et
Métiers - Paris (Fr.)



St. Nikolaaskerk - Liedekerke (B)

*Droge reiniging met
Arte Mundit®.*

“Als eerste in België en nadien
ook als eerste in Europa”
is Priem-De Brabander er in geslaagd
om de **droge reiniging** uit te voeren
met **sputapparaat**.

Als ervaren **marktleider**
op het gebied van droge reiniging is
Priem-De Brabander het best
geplaatste bedrijf om uw projecten
vakkundig uit te voeren.

Parlement - Rome (I)



PRIEM-de BRABANDER
GEVELRENOVATIE RESTAURATIE

Blekerijstraat 17 te Brugge-Assebroek

Tel. + 32 (0)50 36 13 - Fax +32 (0)50 36 16 02

e-mail: pdb.meesters@yucom.be

Anna Bergmans

DE SINT-MARTINUSBASILIEK VAN HALLE REINIGING EN ONDERZOEK VAN HET INTERIEUR

▶
Gezicht op het
kerkinterieur naar
het oosten, na de
reiniging (foto
O. Pauwels)



De Sint-Martinusbasiliek (1) van Halle is een belangrijk gotisch monument met internationale uitstraling, beschermd bij Koninklijk Besluit van 30 december 1933.

In 1267 schonk Aleid van Holland aan de Sint-Martinuskerk een miraculeus beeld van Onze-Lieve-Vrouw, dat eerder had toebehoord aan de heilige Elisabeth van Thüringen. Dat bracht een bloeiende bedevaart op gang. Het oude bedehuis werd in de 14de eeuw gaandeweg vervangen door een nieuwe kerk. Halle behoorde toen tot het graafschap

Henegouwen. Het mecenaat van de graven van Henegouwen-Holland met betrekking tot de bouw van de kerk kan niet expliciet worden aangewezen. Ook zijn de meningen nog verdeeld over de bouwchronologie van toren en schip. In ieder geval ging de voltooiing van het schip in de tweede helft van de 14de eeuw, de bouw van het koor vooraf. De Onze-Lieve-Vrouwekapel dateert uit het laatste kwart van de 14de eeuw. Overeenkomstig een opschrift op het gotische tabernakel in de sacramentskapel was het koor voltooid in 1409.



Guillaume Lefevre uit Doornik, en het renaissance-retabel van Jan Mone.

◀ Zuidzijde van de kerk
(foto O. Pauwels)

In de loop der eeuwen onderging het kerkininterieur natuurlijk wijzigingen. Een zeer ingrijpende restauratie gebeurde in de tweede helft van de 19de en het begin van de 20ste eeuw. Zoals bij alle grote restauraties in die periode, werden de afwerkingslagen verwijderd en kwamen hierbij belangrijke gotische muurschilderingen aan het licht. Met uitzondering van de taferelen in de askapel uit het tweede kwart van de 15de eeuw, verdwenen die schilderingen na gedocumenteerd te zijn.

Een kerkininterieur met kunstwerken van dergelijke kwaliteit, vereist een uitgebreide voorstudie en een voorzichtige aanpak bij het uitvoeren van werken. Dat willen wij hier illustreren.

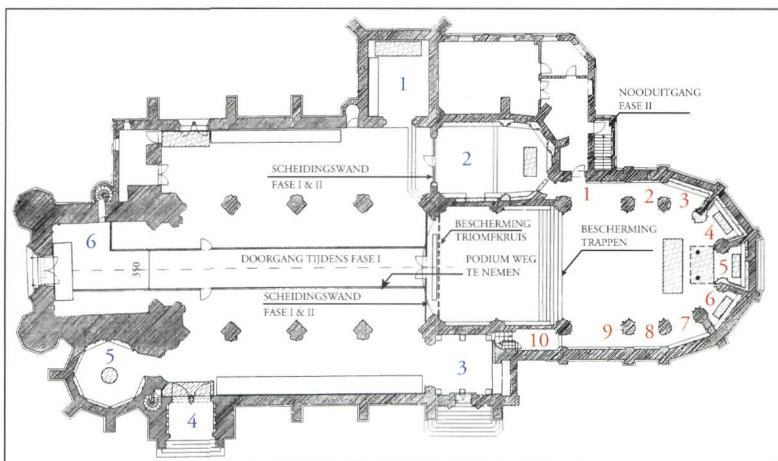
Ter gelegenheid van de inwendige reiniging werd het interieur vanop de stelling volledig onderzocht op bouwfysisch en bouwtechnisch vlak. Ook werden de nog bewaarde restanten van de gotische en latere beschildering opgetekend, geconsolideerd en beveiligd tijdens de werken. Interessante kunsthistorische en materiaal-technische onderzoeken sloten hierbij aan. De grote hoeveelheid tekst en illustratiemateriaal heeft ons doen besluiten om uitzonderlijk twee opeenvolgende nummers van Monumenten en Landschappen aan eenzelfde item te wijden. De diversiteit van de bijdragen zal evenwel een grote variëteit brengen binnen hetzelfde thema.

Het kerkgebouw is niet alleen bekend omwille van zijn architectuur, ook de beeldhouwkunst (tweede helft 14de eeuw-begin 15de eeuw) is in de vakliteratuur uitgebreid bestudeerd: de Madonna's van het westportaal en van het noordportaal, het beeldhouwde ensemble van het zuidportaal, de twaalf apostelen in het hoogkoor, de sluitstenen van alle gewelven, de sculptuur van de zwikken in het koor en van de kraagstenen verspreid over het hele gebouw, het sacramentsretabel. De nabijheid van belangrijke artistieke centra als Brussel, Doornik, Valenciennes en -wat verder- Parijs, en de wetenschap dat kunstenaars van de ene stad naar de andere reisden, maakt de studie bijzonder interessant maar ook bijzonder moeilijk. Het onderzoek blijft dan ook onverminderd verdergaan met wisselende invalshoeken en conclusies.

Naast de middeleeuwse beeldhouwkunst mogen de gotische en latere glasramen niet onvermeld blijven, noch de geelkoperen doopvont (1446), een werk van

EINDNOOT

- (1) De kerk is toegewijd aan de heilige Martinus. Pas 52 jaar geleden kreeg zij de eretitel basiliek. In de context van de artikelen hanteren wij de historische benaming Sint-Martinuskerk. Het heiligdom wordt ook Onze-Lieve-Vrouwebasiliek genoemd, naar het miraculeuze beeld dat hier vereerd wordt.



◀ Plattegrond van de Sint-Martinuskerk (K. Breda)

1. Trazegnieskapel
2. Onze-Lieve-Vrouwekapel
3. Sint-Jozefs- of H. Drievuldigheidskapel
4. Zuidportaal
5. Doopkapel
6. Toren

1-10. Koor- of transkappen

Karel Breda

DE RESTAURATIEVE REINIGING VAN HET KERKINTERIEUR (1998-1999)

►
Gereinigde sluitsteen
met het symbool
van de evangelist
Mattheus in het
schip
(foto O. Pauwels)



Op het einde van het jaar 2000 zal de volledige restauratie van de Sint-Martinuskerk in Halle starten. De eerste twee fasen omvatten de stabiliteits-, dak- en gevelwerken aan de toren. Hiervan werd de eerste fase, het bovenste deel met de bekroning, aanbesteed op 15 februari 2000. Rekening houdend met de huidige termijnen voor administratie en uitvoering van de navolgende fasen, zou de restauratie van de kerk voltooid kunnen zijn rond 2025.

Met die termijn voor ogen, werd van bij het begin duidelijk dat kleinere, welomlijnde projecten en onderhoudswerken noodzakelijk waren in afwachting van de restauratie. Zo zouden ook de wachttijden tussen de grote fasen nuttig besteed kunnen worden. Een belangrijke verwezenlijking

in deze context was de restauratie van het Driekoningenportaal (zuidportaal) uitgevoerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium en opgeleverd eind 1998 (1). Omdat de binnenrestauratie nog enkele decennia op zich zou laten wachten, moest de reiniging van het interieur vooruitgeschoven worden. Na de laatste restauratiecampagnes (1870-begin 20ste eeuw) (2) werd dat immers niet meer gereinigd, tenzij plaatselijk en niet altijd met even doordachte methodes (3). De roetafzetting op de wanden, op de gewelven en op het meubilair, hypothekeerden sterk het gebruik van de kerk. Een vuilsluier bedekte de zo vermaarde laatgotische sculpturen; het hele interieur was onleesbaar en ongenietbaar geworden.

PROBLEEMSTELLING

De vervuiling van het interieur bestond hoofdzakelijk uit roetafzetting, veroorzaakt door kaarsen te branden zonder dat er een afzuigstelsel was. Verder speelden de slechte regeling van de stookinstallatie en het ontbreken van luchtfilters een nefaste rol. Daarnaast was de schouw niet perfect luchtdicht en was de sectie van de warmeluchtkanalen gehalveerd door de roetafzetting op de wanden van de leidingen. De roetdeeltjes, meegevoerd door de gepulseerde luchtstroom van de verwarmingsinstallatie, werden gelijkmatig neergeslagen op de wanden en de gewelven. Het was daarom nodig eerst inzicht te verkrijgen in de verschillende materialen en hun laat-19de-eeuwse afwerking die achter de vuilsluier schuilgingen.

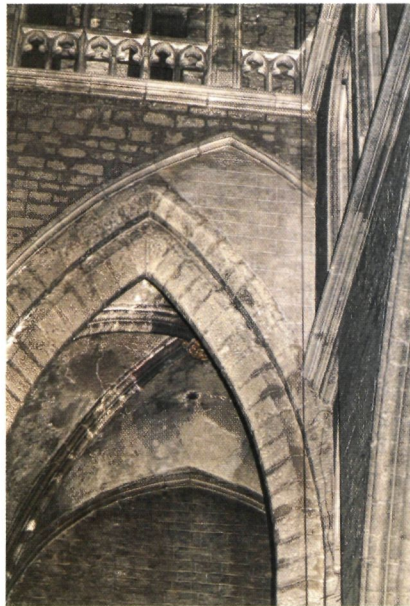
Met uitzondering van de transkapellen, de geresatureerde wanden in het koor en in de Onze-Lieve-Vrouwekapel (4), waarvoor Savonniëresteen (5) werd toegepast, was in de bovenkerk het originele Lediaanse parement (6) te zien.

Zoals bekend werd de Sint-Martinuskerk in de geest van de tijd immers bijna volledig gedecapeerd tijdens de restauratiewerken in het laatste kwart van de 19de en het begin van de 20ste eeuw, waarbij zeer belangrijke muurschilderingen aan het licht zijn gekomen (7). Tot groot ongenoegen van de Koninklijke Commissie voor Monumenten werd niet alleen met schraapijzers maar ook met zuren ontleisterd (8). Door een gebrekkige neutralisatie van dat zuur verpoederde het oppervlak, wat nu nog goed te zien is in het zachtere Avesneskrijt (9) van het beeldhouwwerk. De gewelfsleutels van de transkapellen werden door die reinigingstechniek verminkt.

De ontleisterde wanden werden in dezelfde periode bijgewerkt met cementpleisters, waarop een voegenschildering in een lichte toon werd aangebracht. Op die wijze sloot het ontleisterde en ruwere parement van het schip en het koor beter aan bij de door architect Maurice Van Ysendijck vernieuwde blindnissen en vlakke muren in het koor en in de Onze-Lieve-Vrouwekapel.

Een zelfde uniformiserend effect was al nagestreefd rond 1874 door de muurdelen te cementeren van de zijbeuken en van de toren die in breuksteen zijn opgetrokken. De imitatievoegen zijn in de wanden van de zijbeuken in een wild verband aangebracht, die in de torenwand daarentegen in een breuksteenverband (10).

Het ontleisterde parement bevat dus grotendeels de oorspronkelijke, hoewel ontleisterde en bijge-



◀ Het vervuilde parement in het schip (foto K. Breda)

werkte, kalkzandsteen met imitatievoegen beschilderd in een lichte toon op oliebasis; daarnaast ook de Avesnessteen die werd gebruikt tijdens de restauraties rond de eeuwwisseling voor de sculpturale onderdelen in het hoogkoor en als afwerking van de monumentale schermmuur tegen de oostelijke torenwand.

In de kooromgang werd minder ingrijpend geresatureerd. Beschadigingen in profielen van het blinde maaswerk werden aangevuld met gegoten inpasstukken. Deze stukken werden achteraf niet bijgefrijnd, zodat de gladde afwerking opvalt.

De frijnslag van het nieuwe parement in het koor is breder aangebracht dan de fijnere afwerking van het oorspronkelijke werk, daarentegen zijn de delen in Avesneskrijt nagenoeg vlak.

Hoewel met de vroegere ontleistering de oorspronkelijke wandstoffering grotendeels verloren ging, zijn toch nog belangrijke polychrome resten bewaard gebleven, die tijdens de restauratieve reiniging onderzocht en geconserveerd moesten worden. Het betreft de damastoppervlakken rond de apostelbeelden, de decoratie in de sacramentskapel, de belangrijke middeleeuwse schildering in de askapel en de sjablonering van de gewelfribben. Niet minder belangrijk was het vooronderzoek naar de bewaringstoestand van de gepolychromeerde sculpturen: de gewelfsleutels, de apostelbeelden in het koor en het sacramentsaltaar in de kooromgang (11).

Gezien het kunsthistorisch belang van deze kunstwerken en de wetenschappelijke benadering die een dergelijke aanpak vereist, werd het Studiebureau

▶ Sluisteen met engelfiguur, aange-tast door het bloot-leggen met zuren in de 19de eeuw (foto K. Breda)



Lode De Clercq bij de opmaak van het dossier betrokken.

Sommige kleurresten waren met het blote oog zichtbaar, andere zaten verborgen onder een zwarte laag roet. De reinigingswerken moesten dus zeer behoedzaam uitgevoerd worden om geen resterende getuigen weg te nemen van de vroegere stoffering, zoals die soms voorkomen op moeilijk bereikbare plekken. Daarom moest ook voor de reiniging een volledig onderzoek naar polychrome 'afwerking' op parement en sculptuur worden uitgevoerd.

De vervuiling was nogal eenvormig, maar dit vergemakkelijkte de taak niet. Per drager moest immers een aangepaste reinigingstechniek worden bepaald.

Op de natuursteen was de vervuiling doorgedrongen tot in de steenporiën, zodat een oppervlakkige industriële reiniging geen nut zou hebben.

In de steenmasticages en in de gecementeerde wanden was het vuil nog dieper in de massa doorgedrongen, door de grotere capillariteit van de cementgebonden reparaties.

Op plaatsen die te lijden hadden van waterinfiltraties, ontsierden zoutuitbloeiingen en zwarte gipskorsten het interieur.

Zoals vermeld werden de onregelmatige natuurstenen ribben na de ontpleistering bijgewerkt met mortel, waarop een lichte voeg werd geschilderd met olie verf. Het polymerisatieproces van deze oliën kapselde eveneens het vuil in, zodat ook deze zones zich fel aftekenden.

De kerkfabriek had aanvankelijk enkel de reiniging van het koor voor ogen, maar de ernst van de vervuiling werd pas duidelijk nadat enkele proefoppervlakken op alle wanden waren gereinigd. De contrasten tussen behandelde en niet-behandelde zones waren zo groot dat er niet partieel ingegrepen kon worden. Enkel een behandeling van het hele interieur was aan de orde.

Het werd ook duidelijk dat voor die ingreep een degelijke steiger nodig was. Vermits de gewelven ongeveer 22 meter hoog zijn, kwam enkel een vaste steiger in aanmerking. Tevens werd een horizontale werkvloer ter hoogte van de aanzet van de gewelven nodig geacht waarop met rolsteigers werd gewerkt. Dit bood meerdere voordelen waarop verder wordt ingegaan, maar hierdoor moesten de werken ook gefaseerd worden, omdat de kerk tijdens de hele uitvoeringstermijn in gebruik moest blijven.

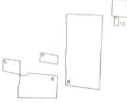
ONDERZOEK

Op alle dragers werden tests uitgevoerd. Er werd gestreefd naar een zo eenvormig mogelijke en droge techniek die op meerdere dragers kon worden aangewend.

Een reinigingstechniek met water, natte of droge stoom kwam niet in aanmerking. Deze technieken kunnen enkel in het kader van een totaalrestauratie ingezet worden en hebben belangrijke nadelen. Zij verhogen de vochtigheidsgraad in de kerk wat nefast is voor houtwerk, orgels en kunstwerken en tevens lossen zij de op de wand aanwezige zouten op zodat die opnieuw in de steenmassa dringen.

Droge straalsystemen werden ook afgewezen. Deze laten in vele gevallen een storende stofsluier achter





op het oppervlak en hebben ook het nadeel dat het patina van de steen en eventuele kwetsbare voegen door onoordeelkundig stralen kunnen worden beschadigd.

Bovendien zouden veel van de belangrijke polychrome 'eilandjes' die waren ontsnapt aan de ontpleistering van de laatste restauratie, met een straaltechniek waarschijnlijk verloren gaan, vermits zij onder het roet niet altijd vóór de reiniging zouden kunnen worden opgespoord.

De lasertechniek zou in deze context op meerdere dragers aangewend kunnen worden, maar dat was budgettair niet haalbaar. Per dag en per laserapparaat kunnen maar 5 m² parement gereinigd worden, en hier betreft het ongeveer 5.000 m². De eenheidsprijs van deze behandeling zou ongeveer 4.000 frank/m² bedragen, tien keer méér dan de voornoemde systemen en zonder merkbare kwaliteitsverbetering voor dit specifieke werk. Deze techniek was wel te overwegen om bijvoorbeeld heel plaatselijk dunne gipskorsten weg te stralen of om nagedonkerde cementmasticages te verbleken. Er werden ook pasta's met een verhoogde zuurgraad getest. Die methode werd niet aanvaard vermits de oppervlakte van de kalkhoudende steen, zelfs na een grondige neutralisatie van het zuur, nogal opgeruwd bleek na de reiniging. Bovendien zou deze reinigingstechniek enorm veel voorzorgen vragen tijdens de werken, en zou het risico van nawerking van het zuur steeds blijven bestaan.

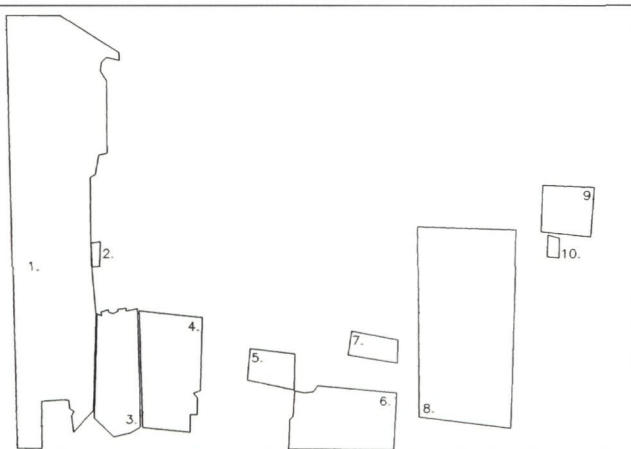
Na evaluatie van de verschillende tests werd uiteindelijk gekozen voor een combinatie van twee systemen, enerzijds een chemisch neutrale reiniging, voornamelijk op parementen en gewelven, en anderzijds een manuele reiniging met kruimelspon-

zen en gommen om de polychrome ondergrond te reinigen (12).

De tests uitgevoerd met een chemisch neutrale pasta gaven de grootste voldoening. Die pasta had een pH-waarde tussen 7 en 8,5 en was enkel in natte toestand mild alkalisch (13). De pasta liet zich gemakkelijk aanbrenge met borstel of airless-spuit, zelfs op moeilijk bereikbare profileringen, in holttes of voegen. Het beeldhouwwerk was even gemakkelijk te reinigen als het vlakke parement. Na de polymerisatie van de latex bleek de roetaanslag volledig te zijn opgelost.

De gereinigde maar nagedonkerde cementmasticages, de cementvoegen en de geïncrusteerde gietvormen op cementbasis, verbleekten niet na deze behandeling, zodat die zones zich meer dan vóór de reiniging in het parement aftekenden.

Op de cementgebonden herstellingen hadden kleipasta's een beter effect. Zij moesten echter worden nagespoeld met een weinig water. Gelukkig bevond het gros zich in de plintzones en was de oppervlakte beperkt. Hoewel het lastenboek uitsloot EDTA (14) te verwerken in de pasta, bleek dit de enige doeltreffende oplossing om zonder straalmiddelen de zwarte gipskorsten aan de raambogen te verbleken. In samenspraak met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium werd dan ook beslist enkel voor die zones EDTA aan de pasta toe te voegen. Reinigingstests op het gepolychromeerde beeldhouwwerk van de apostelbeelden lieten goede resultaten vermoeden met gommen en kruimelsponzen. Die techniek moest uiteraard tijdens de uitvoering worden aangevuld met het gekende arsenaal van reinigingssystemen met oplosmiddelen van bijvoorbeeld verdund ethanol, ammoniumcarbonaat, varzapon, natuurlijke enzymen...



◀
Reinigingsproeven in de rechter transkapel (foto K. Breda)

1. neutrale pasta met middellange duur
2. kruimelspons
3. zure oplossing
4. detergent

5. kompres met pasta waarin een kleine hoeveelheid EDTA, met korte tijdsduur
6. kompres met pasta waarin een kleine hoeveelheid EDTA, met langere tijdsduur
7. neutrale pasta, korte tijdsduur

8. neutrale pasta, lange tijdsduur
9. pasta op basis van klei
10. kruimelspons

Tijdens de 'vooroverlegvergadering' van 21 november 1994 werden de verschillende proefvlakken geëvalueerd door de betrokken overheden en de werkwijze definitief vastgelegd.

De proeven konden aldus worden geëvalueerd:

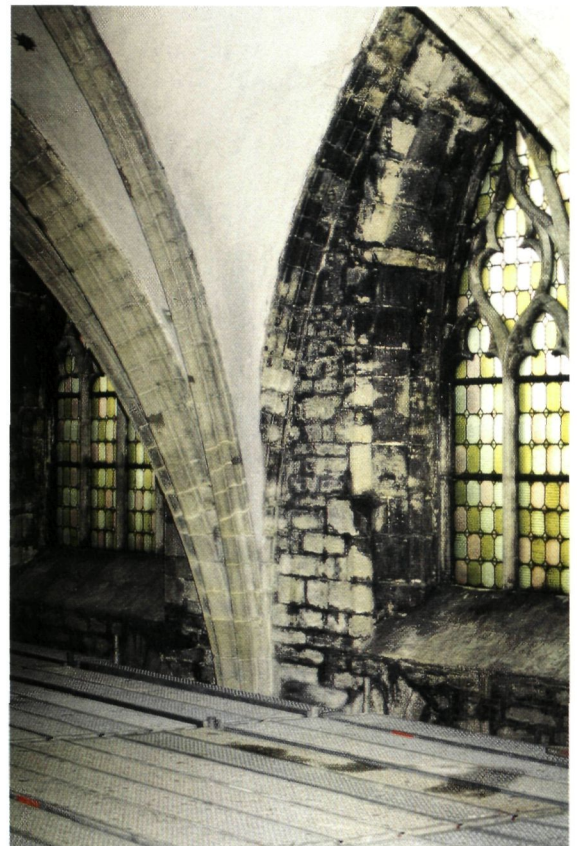
Proef	Voordelen	Nadelen
1. Reiniging met neutrale pasta	De variabele inwerkingstijd, dus de blekingsgraad controleerbaar, poriën ook gereinigd, gebruiksvriendelijk, ideaal voor diepe profileringen, geen chemische nawerking	
2. Reiniging kompres + pasta + EDTA	Iets rendabeler, poriën ook gereinigd, goed voor profileringen.	Agressiever, nawerking minder gebruiksvriendelijk, EDTA-verhouding met buffer moeilijker te controleren.
3. Chemische reiniging	Meest rendabele	Lange nawerking, oplossen van gipsrestauraties, geen reiniging in poriën, besmeuringsgevaar onderliggende oppervlaktes, geen egaal resultaat
4. Pasta op basis van klei	Goed resultaat op blauwe hardsteen en cementmasticages, chemisch neutraal	Aanbrengen van water is soms nefast, wolkvlekken bij poreuze ondergrond.
5. Kruiemelspons	Enkel mechanisch, geen residu, ook op polychromie en verguldsel	Arbeidsintensiever

DOELSTELLING

Het volledige kerkinterieur zou worden gereinigd met uitzondering van nevenruimtes als torenverdiepingen, de *tresorie*, de *doorgang naar de sacristie* en de *sacristie zelf*, de *crypte* en de *kelders*, de *traptorens*, de *vloer van het triforium* (waar vaste en losse elektrische bekabeling het reinigen onmogelijk maakte), niet toegankelijke ruimtes, bijvoorbeeld tussen orgelbuffet en wanden. Ook het kerkmeubilair was niet in de werken begrepen.

Het dossier legde strikte beperkingen op. In hoofdzaak zou enkel het roet weggenomen worden. De ingreep zou dus geen restauratie van parement, sculpturen of masticages inhouden, tenzij zeer lokaal en waar nodig om veiligheidsredenen. Het vooropgezette scenario van de hele restauratie waarin de binnenrestauratie in laatste instantie zou worden aangevat, bleef aldus gerespecteerd.

Het te verwachten resultaat zou de toestand benaderen van begin deze eeuw, zoals te zien op de interieurfoto's (15) van na de laatste restauratie, op voorwaarde dat op dat ogenblik de cementmasticages nog niet zo nagedonkerd waren. De roetaanslag verdoezelde vóór de reiniging de gipskorsten en de zwart geworden cementmasticages op de raambogen. Die zouden na de reiniging nadrukkelijker te voorschijn komen (16). Belangrijk was dat geen valse verwachtingen gekoesterd werden en men de



▲ Hardnekkige gipskorsten aan de raambogen
(foto K. Breda)

operatie achteraf niet zou evalueren als een halfslachtige interieurrestauratie. Daarom werd het juiste opzet van de reinigingsoperatie niet alleen herhaaldelijk belicht 'vanop de kansel' door deken R. Decoster, maar ook op de gemeenteraad en in de plaatselijke pers werden de doelstellingen openbaar gemaakt (17). Tijdens de werken werd hier niet van afgeweken.

POLYCHROMIE

Gezien het hele interieur een jaar in de steigers zou staan, voorzag het lastenboek een grondige inventarisatie en blootlegging van alle polychrome delen. Vóór de reiniging van één bepaald bouwdeel werd gespeurd naar resten van de vroegere polychrome afwerking, die aan de ontpleistering waren ontsnapt.



◀ Sluitsteen in de zuidelijke zijbeuk na reiniging en conservering van de sjabloonschildering (foto O. Pauwels)

Dat kon inzicht verschaffen in de oorspronkelijke middeleeuwse en latere stoffering, en tegelijk konden deze getuigen afgeschermd worden tijdens de reiniging. Alle relevante sporen werden gefotografeerd, beschreven en op plan aangeduid. Hierover bericht Hugo VandenBorre uitvoerig in een afzonderlijk artikel.

Dankzij de steigers konden we de bewaringstoestand van de polychromie beschrijven, ze conserveren, de reiniging uitvoeren en de noodzakelijke restauratie-ingrepen beschrijven, dienstig voor de voorbereiding van de binnenrestauratie, die zoals

gezegd pas na de buitenrestauratie is gepland.

Het dossier voorzag tevens in de nodige sonderingen naar de oudere fasen en in staalnames die het mogelijk maakten de gegevens in het laboratorium via micro-stratigrafisch onderzoek verder te specificeren, zodat zij getoetst konden worden aan de kunsthistorische bronnen.

De gepolychromeerde ensembles zoals sluitstenen, ribmanchetten en de transkapellen, werden dus vóór de reiniging onderzocht, gereinigd en waar nodig gefixeerd. De olieschildering op de sculpturen werd met een laagje ethyl-methyl-cellulose

afgewerkt, zodat zij haar natuurlijke satijnglans terugvond en een volgende reiniging zal vergemakkelijken.

Gezien de goede bewaringstoestand van de meest recente polychrome laag op de sluitstenen, leunde de reiniging uiteindelijk dicht aan bij een 'definitieve' restauratie. De belangrijkste ingreep in restauratieve zin was het vastleggen met potloodlijn van de contouren van sommige sjabloneringen die verloren dreigden te gaan. Die lijnen werden dan ook achteraf, met aquarel ondersteund, ingevuld.

DE RENDABILISERING VAN DE STEIGERS

De reiniging duurde ongeveer een jaar. Tijdens die periode konden de steigers simultaan gebruikt worden om dringende werken uit te voeren en om verder studiewerk te verrichten. Tegelijk werden andere werken uitgevoerd, zoals het reinigen van de glasramen, wat gezien de hoge installatiekosten van het steigerwerk moeilijk buiten het kader van een dergelijk dossier kan gebeuren.

Vanop de steigers werden fissurometers geplaatst om vormveranderingen in de kolommen en de gewelven op te meten. Het stabiliteitsonderzoek kon aldus worden gefinaliseerd. De zwaar vervormde kruisrib in de noordbeuk werd driedimensionaal opgemeten en nadien voorlopig gestabiliseerd door hem vast te haken aan een I-ligger die boven de gewelven werd geplaatst.

Het hele kerkinterieur kwam in de steigers te staan. Ter hoogte van de aanzet van de gewelven werd een vaste werkvloer voorzien waarop met rolstellingen de gewelfvlakken werden gereinigd en bijgetint met celluloseverf.

De restaurateurs van het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium onder leiding van Myriam Serck slaagden erin, gelijklopend met de werken, zowel de apostelbeelden te onderzoeken als het triomfkruis met het Christusbeeld te onderzoeken en te conserveren (18).

Evenzo kon de uitgave voor andere bijbestelde werken worden beperkt, namelijk het uitnemen en het onderzoek van de glasramen in de doopkapel (19) en ook het reinigen en herstellen van het schilderij van de Heilige Dominicus.

BIJSTURING VAN DE TECHNIEK TIJDENS DE WERKEN

Op drie belangrijke punten moest de techniek tijdens de werken worden bijgestuurd. Vooreerst voorzag het lastenboek dat alle oppervlakken vooraf afgestoft moesten worden met industriële stofzuigers en dergelijke. Spoedig bleek dat deze voorbehandeling eerder nadelig werkte: de borstel dreef het roet dieper in de poriën. Dit probleem deed zich vooral voor op de gewelven, waar zelfs het aanbrennen van de pasta met de borstel spoorvorming veroorzaakte. Uiteindelijk konden we dit probleem omzeilen door de pasta met de airless-spuit aan te brengen.

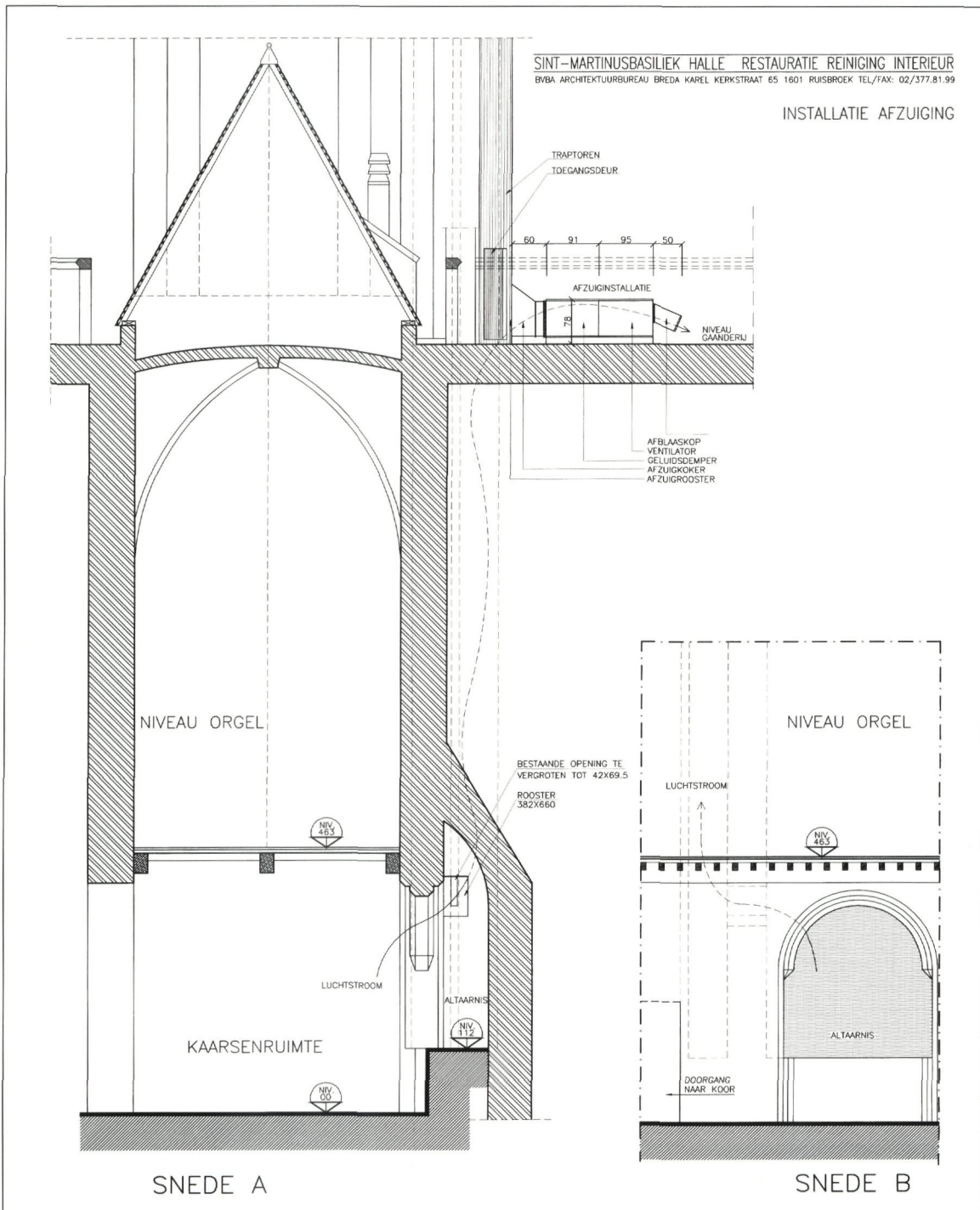
Vervolgens moest de inwerkingstijd van de pasta aangepast worden: die lag tussen 4 en 24 uur, afhankelijk van de temperatuur van de omgeving en van de wand. Langere inwerkingstijden hadden geen bijkomend zichtbaar effect. Die tijdsduur moest proefondervindelijk bepaald worden naargelang van de aard van de vervuiling, en vooral volgens de steensoort en de afwerking. Op krijtachtige gesteenten zoals Avesnessteen, was een zeer korte inwerkingstijd vereist, op Lediaanse steen een lange. Het was dus primordiaal per oppervlak (pilaster,



► De gewelven van de middenbeuk tijdens de reiniging (foto K. Breda)

boogveld, lijst...) en per steensoort proeven uit te voeren en te vergelijken met een referentieoppervlak. Door geen te grote oppervlakken tegelijk te behandelen, werden verrassingen vermeden. Tenslotte moest ook de reiniging van de gipskorsten worden aangepast. Het vooronderzoek had uitgewezen dat de roetafzetting goed geabsorbeerd kon worden door de neutrale pasta, maar op de zwarte gipskorsten rond de raambogen had deze

behandeling natuurlijk geen effect. Enkel op die zones werd een toevoeging van EDTA in een concentratie van maximaal 5% toegelaten. De concentratie werd zorgvuldig gecontroleerd en de zones werden na behandeling met een vochtige doek nagereinigd om de werking van het zuur te neutraliseren.



PREVENTIE VERVUILING

De technische interventies om nieuwe vervuiling na de reiniging te voorkomen, hadden in hoofdzaak betrekking op de optimalisering van de verwarmingsinstallatie en de installatie van een afzuiggroep. De stookolie als brandstof werd al enkele jaren geleden omgeruild voor gas. Het roet dat zich in de loop der jaren had opgehoopt in de warmeluchtkanalen, werd verwijderd en een gebrekkig schouwkanaal van de rookgassen werd vernieuwd. Luchtfilters werden geplaatst onder de vloerroosters die werden berekend op een maximale luchtdoorlaat in verhouding met het aantal KW van de generator. Die filters zijn van het wegwerptype en zijn dus gebruiksvriendelijk.

Het offeren en branden van kaarsen, beperkt tot minder vervuilende waxine-kaarsjes, werd na de reiniging gecentraliseerd in het rechtertransept, een vrij ingesloten ruimte in de rechtse dwarsbeuk met een lage zoldering, de Sint-Jozefskapel. Door een bestaande raamopening in haar apsis was deze kapel verbonden met een traptoren die leidt naar het orgel en de buitengaanderijen. In die ronde torentrap ontstaat in de winter een natuurlijke circulatie, een schouweffect, krachtig genoeg om de kaarsenruimte op een natuurlijke wijze te ventileren via de bestaande opening tussen kaarsenruimte en traptoren en dit tot op het niveau van de gaanderij. In de zomermaanden echter, wanneer de kerkruimte niet wordt verwarmd, valt de natuurlijke circulatie weg. Daarom werd boven op de buitengaanderij, in de onmiddellijke omgeving van de torentrap, een afzuigventilatorkast met dak opge-

steld. Het betreft een afzuiggroep met buitenopstelling bestaande uit een geluidsdemper en ventilatorsectie met een debiet van 3.000 m³/u. De afzuigkast werd via een luchtkoker verbonden met de trapkoker. Om de onderdruk veroorzaakt door de afzuigventilator in de torentrap en de kaarsenruimte te bewaren, werden alle openingen luchtdicht afgesloten zodat de torentrap als een volwaardig plenum kon fungeren.

Het gebruik van de traptoren als luchtafvoer had als voordeel dat de waardevolle houten zoldering van de Sint-Jozefskapel niet moest worden doorboord met een dampvang en een schouw en dat er bovendaks geen schouwpijp moest worden opgetrokken, wat de gevel zou ontsieren. In de torenwand waren slechts twee plaatselijke en omkeerbare aanpassingen nodig: een vergroting van een bestaand torenraam op het gelijkvloers en een aansluiting van de traptoren op het niveau van de gaanderij aan de afzuiggroep. Bovendien veroorzaakt de afzuig-groepplucht op de buitengaanderij geen geluidshinder in de binnenruimte.

BUDGETTERING

De werken werden begin 1995 geraamd op 18,4 miljoen frank (excl. BTW) en opgeleverd voor 20,5 miljoen frank (excl. BTW), dit inclusief meerwerken, bijkomende werken besteld door de kerkfabriek en bijbestelde noodzakelijke werken.

Het voorgestelde dossier werd in 1995 door de EEG geselecteerd als EG-Modelproject in het kader van de instandhouding van het Architectonisch Erfgoed van de Gemeenschap en begiftigd met een bedrag van 40.000 ecu.

EVALUATIE

De grondige voorbereiding van het dossier heeft verrassingen vermeden op technisch, inhoudelijk én budgettair vlak. Hierdoor kon vastgehouden worden aan de vooropgezette doelstelling. Doordat de betrokkenen herhaaldelijk overlegden over de doelstelling, werden geen valse verwachtingen gekoesterd.

De 'vzw Vrienden van de Basiliek' nam de voorfinanciering op zich en betaalde meerdere bijkomende werken. Zo kon snel over bepaalde uitgaven worden beslist.

Door het vooronderzoek voor de interieurrestauratie te combineren met de uitvoering van de restau-

▼ De gewelven van de middenbeuk na reiniging en herschildering (foto K. Breda)



ratieve reiniging, werden de steigers gerendabiliseerd.

Velen apprecieerden het dat de bedevaartkerk toegankelijk bleef, ondanks de ingrijpende werfinstallatie (20).

Het simultaan toetsen van gevonden sporen aan gekende bouwhistorische gegevens leidde tot relevante discussies, zodat belangrijke informatie werd vergaard op kunsthistorisch en technisch vlak, die dienstig zal zijn bij de volgende restauratiefasen.

Een definitieve en gebruiksvriendelijke oplossing werd uitgedokterd voor roetafzetting door het branden van kaarsen.

Oprichtgever: kerkfabriek Sint-Martinus Halle
 Prefinanciering: Vrienden van de Basiliek
 Restauratiepremie: Vlaamse Gemeenschap 60%,
 provincie Vlaams-Brabant 20%, stad Halle 10%
 Pilootproject van de Europese Gemeenschap
 Architect: Karel Breda
 Raadgevend deskundige: Lode De Clercq
 Begeleiding Monumenten en Landschappen:
 Anna Bergmans

Uitvoering:
 groep Monument Vandekerckhove n.v.:
 Onderaannemers:
 MAT: reiniging
 Polychromie: VandenBorre-Lauwers
 Steigers: Konprimo
 Pasta: FTB Restoration
 Afzuiginstallatie: Martens
 Brandglasramen: Aletta Rambaut en Carola Van
 den Wijngaert
 Conservering schilderij H. Dominicus: Salvartes

Conservering triomfkrans, diverse bijkomende
 onderzoeken en adviezen:
 Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium

EINDNOTEN

- (1) Zie het artikel van Isabelle Leirens in het volgend nummer.
- (2) Achtereenvolgens de architecten August Van Assche, Emar Collès en Maurice Van Ysendijck in opvolging van Jules Jacques Van Ysendijck.
- (3) De brandweer werd een tiental jaar geleden gevraagd de gewelven af te spuiten. Spoedig werd ingezien dat die methode weinig doeltreffend was en werden de werken gestaakt. De sporen van aflopend spoelwater waren nog te zien vóór de pas uitgevoerde reiniging.
- (4) Architect Maurice Van Ysendijck vernieuwde een groot deel van de gelijkvloerse blindnissen en de zwikken in het koor na 1904. In 1909 voltooide hij de restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekapel.
- (5) Geelwitte en fijnkorrelige Franse kalksteen uit het departement Meuse.
- (6) Gele tot geelbruine zandige kalksteen, afkomstig uit Oost-Vlaanderen (Lede, Impe, Balegem), meestal aangeduid als Balegemse steen.
- (7) BERGMANS A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken*, Leuven, 1998, p. 137-143.
- (8) Zie het plaatsbezoek van de commissie in 1886, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 25, 1886, p. 270: "L'emploi de racloirs en fer a détérioré les parements des pierres et les peintures murales de la chapelle de la Vierge; l'acide muriatique a brûlé les pierres et complètement changé leurs ton naturel; ...!..."
- (9) Lichtgrijze kalksteen uit de omgeving van Avesnes-le-Sec bij Cambrai, Noord-Frankrijk.
- (10) POSSOZ J., *L'Eglise St-Martin de Hal. Ses transformations au cours des siècles, son mobilier, son cimetière*, in *Gedenkschriften van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Halle*, jg. 10, 1934-1935, p. 199.
- (11) Zie hierover het artikel van Hugo VandenBorre en dat van Ingrid Geelen & Wivine Waillez.
- (12) Dit gebeurde voornamelijk op de in goede staat verkerende 19de-eeuwse herneming van de polychromie op oliebasis.
- (13) Het product bevat geen schadelijke zouten of zuren en geen ethyl diamine tetra azijnzuur. Het is opgebouwd uit anionogene tenso-actieve stoffen, vuil- en vetoplossers, verdikkers, tixotropiegevers en vuilabsorberende vulmiddelen.
- (14) Ethyl diamine tetra azijnzuur.
- (15) HAMANN R., *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, in CLEMEN P.(ed.), *Belgische Kunstdenkmäler*, 1, München, 1923, p. 203-246.
- (16) Uiteindelijk bleek dit minder te storen dan gevreesd, gezien men tegen deze oppervlakken aankijkt in tegenlicht. Op enkele plaatsen werden deze vlekken wat bijgetint met een mengsel van ethylsilicaat en pigment.
- (17) Zie Breda K., De Clercq L., *Sint-Martinusbasiliek Halle. Restauratieve reiniging*, in *Hallensia*, jg. 18, nr. 2-3, 1996, p. 28-41.
- (18) Zie hierover de artikels van Ingrid Geelen & Wivine Waillez en dat van Myriam Serck in het volgend nummer.
- (19) Dat was dringend nodig gezien de ruïneuze toestand van de monelen. Zie over het onderzoek het artikel van Aletta Rambaut en Carola Van den Wijngaert in het volgend nummer.
- (20) Tijdens de reiniging van de benedenkerk was het koor met het westportaal verbonden door een houten tunnel, opgebouwd door de steigers heen.

Karel Breda is architect en als ontwerper aangesteld voor de restauratie van de Sint-Martinuskerk.

Hugo VandenBorre

DE POLYCHROMIE VAN HET KERKINTERIEUR: INVENTARIS, REINIGING EN CONSOLIDATIE

► Sluitsteen in de noordelijke zijbeuk (foto O. Pauwels)



Het uitzicht van het kerkinterieur bij de aanvang van de huidige reinigingswerken, was het resultaat van de 19de-eeuwse restauratie die begonnen was tijdens het dekenaat van Henri Decoster (1859-1887) en die voortduurde tot net vóór de Eerste Wereldoorlog. Sindsdien zijn er geen belangrijke onderhoudswerken uitgevoerd. Langzaam maar vervuilde het interieur opnieuw, vooral door de zwarte roetafzetting van ontelbare kaarsen en door een slecht functionerende stookinstallatie. Het kunsthistorisch onderzoek had aangetoond dat het gotische kerkinterieur oorspronkelijk

kleurrijk beschilderd was en dat de 19de-eeuwse restauratie op haar beurt een belangrijk aandeel had in het toevoegen van nieuwe polychromie (1). Van dit alles was door de zware verontreiniging, nog maar weinig te zien. Om te vermijden dat restanten van de beschilderingen verloren zouden gaan, werden op voorhand alle architecturale onderdelen en sculpturen volledig onderzocht. Zones die geen informatie meer bevatten, werden vrijgegeven voor de semi-industriële reiniging. Alle polychromie werd geïnventariseerd, gereinigd en geconsolideerd.

METHODE

Omdat het parement van het kerkinterieur in de tweede helft van de 19de eeuw werd blootgelegd en er in diezelfde periode op verschillende plaatsen ook neogotische polychromie werd aangebracht, heeft het onderzoek naar de geschilderde afwerking in hoofdzaak gotische fragmenten en fraaie 19de-eeuwse polychromieën aan het licht gebracht. Het werd al vlug duidelijk dat de onderzoeksopdracht zich op die twee decoratiefasen moest toespitsen. De tussenliggende beschilderingslagen waren meestal verdwenen, op enkele plaatsen na waar nog een uitgebreider pakket polychromie- of witkalklagen bewaard was. Die weinige getuigen werden in principe integraal geconserveerd. Alleen wanneer meer informatie kon worden verkregen over de oudste afwerkingslagen werd verder gezocht in dit lagenpakket. Op basis van de teruggevonden fragmenten van de gotische beschildering werd gepoogd een hypothese van de oorspronkelijke kleurstelling op de belangrijkste architecturale elementen in kaart te brengen.

Op de plaatsen waar polychromie werd aangetroffen tijdens het onderzoek, werd in de mate van het mogelijke eerst het oppervlakkig vuil verwijderd en nadien de polychromie gefixeerd. Veelal echter was de bewaringstoestand te slecht en moest een voorafgaande reiniging achterwege blijven.

Alle waarnemingen werden in een inventaris opgenomen (2). De resultaten van het onderzoek in situ werden getoetst aan de beschikbare historische bronnen. Om het beeld te vervolledigen werd van de meest relevante sporen een monster ter analyse naar het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gestuurd.

We bespreken de onderzoeksresultaten vertrekkend van de afwerking die vandaag zichtbaar is en die tot stand kwam in de tweede helft van de 19de eeuw.

DE 19DE-EEUWSE AFWERKING

De idealisering van het blootgelegde parement

Toen de restauratie van het kerkinterieur kort vóór 1914 stil viel, was het parement nagenoeg volledig blootgelegd. Tijdens die werkzaamheden kwam aan het licht dat het bouw materiaal in de kerk minder homogeen was dan aanvankelijk gedacht of gewenst. Het hardhandig decaperen had ook nog supplementaire schade toegebracht aan het parement en aan het gotisch voegwerk. Alles werd toen in het werk gesteld om het geheel met pleister,



▲ Nagedonkerde
olieverfretouches
ter hoogte van
het triforium
(foto K. Breda)

geschilderde of ingetrokken imitatievoegen en retouches in olieverf een homogeen natuurstenen uitzicht te verlenen (3). Die 19de-eeuwse ingrepen op het parement werden tijdens het onderzoek volledig in kaart gebracht.

De gewelven

Op de gewelfvelden van het hoogkoor, de transkapellen en de middenbeuk van het schip, werd de historische bepleistering bewaard tijdens de restauratie in de tweede helft van de 19de eeuw. Veelal treffen we hier een vrij dik pakket van afwerkingslagen aan, dat in de loop van jaren werd opgebouwd. De ribben daarentegen werden grotendeels blootgelegd, met uitzondering van de ribmanchet-

ten waar de oude beschilderingslagen bewaard bleven en overschilderd zijn met een neogotisch patroon.

De gewelven van de Onze-Lieve-Vrouwekapel, van de toren, van de doopkapel en van de zijbeuken werden samen met de volledige ribben in de 19de eeuw blootgelegd. De ontleisterde gewelven van de Onze-Lieve-Vrouwekapel en die van de zijbeuken werden onmiddellijk opnieuw bepleisterd met een hydraulische kalkmortel die zeer rijk is aan bindmiddel en daardoor bijzonder hard is. Op de gewelfvelden van de zijbeuken werden in de 19de eeuw de sjabloondecoraties overgenomen die daar ook oorspronkelijk in de gotische periode waren geschilderd. Dat gegeven wordt bevestigd in de Sint-Jozefskapel, die aansluit bij de zuidelijke zijbeuk, waar zowel het gotische als het neogotische motief nog aanwezig zijn.

In de doopkapel en in de toren werden de ontleisterde gewelven beschilderd met een baksteenimitatie zonder ze te herpleisteren. Die schildering is van op de grond niet te onderscheiden van een echt baksteenverband. De geschilderde bakstenen volgen niet de aanwezige stenen en voegen, maar vormen een ideëel, regelmatig patroon. Het klokkenuk en de aanzet van de gewelven in zandsteen werden geïntegreerd in de illusie van een uiterst zorgvuldig geconstrueerd baksteengewelf.

Het kleine gewelf boven de toegang tot de doopkapel werd ontleisterd en opnieuw gepleisterd zoals de zijbeuken. Het is de enige plaats waar de gewelfvelden opnieuw beschilderd werden en wel in het blauw.

De sluitstenen

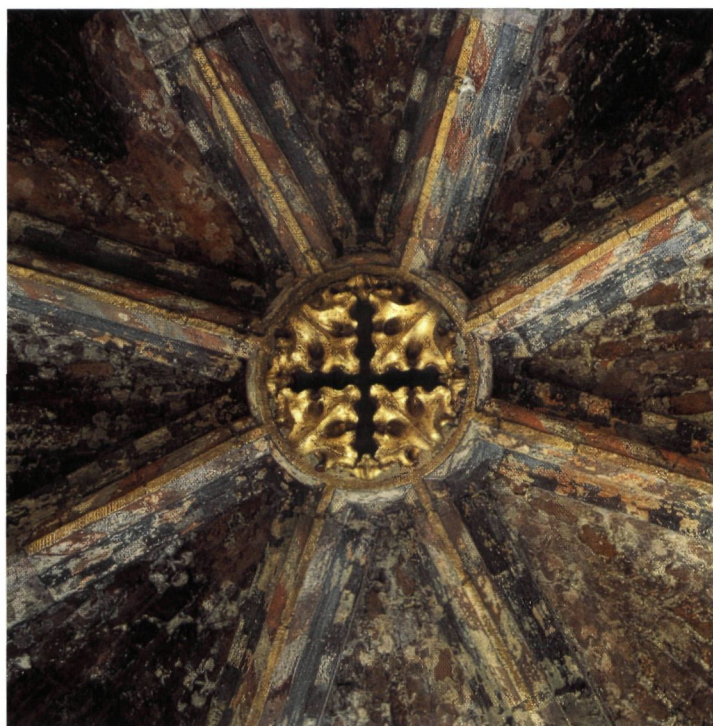
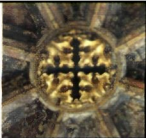
De sluitstenen van de transkapellen, het hoogkoor, de benedenkerk en de doopkapel werden in de 19de eeuw uiterst grondig gedecapeerd. Die van de transkapellen zijn zwaar aangetast door de zuren die hiervoor gebruikt werden. Ze werden niet opnieuw beschilderd. De overige blootgelegde sluitstenen werden op een zeer kwalitatieve wijze opnieuw gestoffeerd. Hiervoor signeerde de schilder Goethals op de sluitsteen van de heilige Mattheus in het schip. Het koloriet is gebaseerd op de oudste, gotische fase. Dat kon worden vastgesteld in de Onze-Lieve-Vrouwekapel en in de toren die nog grotendeels hun oorspronkelijke stoffering bezitten. Ook de sluitsteen van de Sint-Jozefskapel werd opnieuw gepolychromeerd maar zonder dat hij eerst gedecapeerd werd.



▲ 19^{de}-eeuwse sjabloonschildering op het gewelf van de Sint-Jozefskapel, naar het model van het gotische motief dat daaronder nog aanwezig is (foto K. Breda)

▼ Gewelf in de toren (foto O. Pauwels)





◀ Gewelf van de doopkapel (foto O. Pauwels)

▼ Sluitsteen in de zuidelijke zijbeuk (foto O. Pauwels)



▲ Gedecapeerde en beschadigde sluitsteen in een transkapel (foto K. Breda)



▶ Sluitsteen in de noordelijke zijbeuk (foto O. Pauwels)



De consoles

In de Trazegnieskapel, de zijbeuken en de toren zijn de consoles die de gewelfribben ondersteunen figuratief uitgewerkt. De consoles met de vier kerkvaders in de Trazegnieskapel werden in de 19de eeuw volledig gedecapeerd.

De consoles van de benedenkerk werden vrij slordig blootgelegd, met als gevolg dat vooral in de plooiën van het beeldhouwwerk voldoende kleur-materiaal restte om de intenties van de middeleeuwse stoffeerders te achterhalen. De grote hoeveelheid bladgoud en kleur op de vijf consoles in de toren laat vermoeden dat hier veel voorzichtiger te werk is gegaan.

De polychrome transkapellen

Bij het onderzoek van de kapel aan de voorzijde van het gotische tabernakel, werden op de noordwand in totaal vier polychrome lagen boven elkaar aange troffen, maar geen lagen witkalk. Onderzoek op de nog talrijke sporen van roodschildering op de westelijke bundelpijler van de kapel leverde evenmin sporen van lagen witkalk op. Onder voorbehoud mogen we hieruit besluiten dat in deze kapel het gotische kleuraspect nooit werd overgewit. Dat is te verklaren doordat de ruimte sinds 1787 verscholen zat achter een lambrisering die pas in de 19de eeuw door architect Van Assche verwijderd werd. Het muurtje onder het tabernakel zelf werd slechts tweemaal decoratief afgewerkt. De twee decoraties liggen onmiddellijk op elkaar waardoor het reliëf van de onderste schildering goed leesbaar is gebleven. Blijkbaar waren de blindnissen onder het retabel lange tijd door een meubel afgedekt. Het gotische altaarblad dat nu is gemonteerd komt van elders en moet ooit hebben vrijgestaan. De decoratieve fries op de onderzijde van het blad heeft nog gedeeltelijk zijn gotische stoffering behouden.

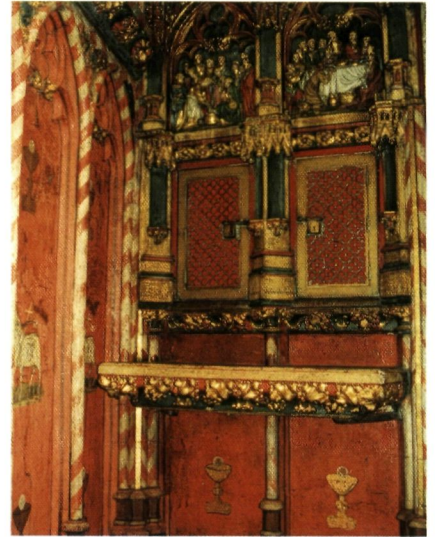
De jongste schildering in deze kapellen werd door Adrien Bressers aangebracht in 1886. Het is een herneming van de toen zichtbare fase op de noordwand (4).

De kapel aan de achterzijde van het tabernakel werd stratigrafisch minder systematisch onderzocht. Bij het reinigen werd onder de altaartafel een vrij groot restant van witkalk gevonden, dat zeer gemakkelijk te verwijderen was. Daaronder bevindt zich slechts één roodschildering. Hierin werd geen reliëf vastgesteld. Bressers bracht in deze ruimte dezelfde decoratie aan als in de noordelijke transkapel.

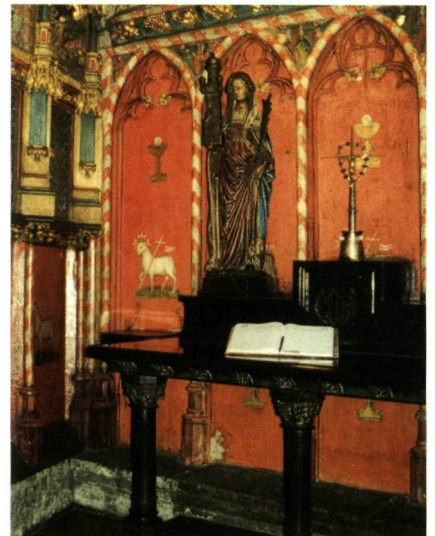
De gesculpteerde delen van de wand en het tabernakel zelf werden niet stratigrafisch onderzocht. Er

► Gezicht op het kerkinterieur naar het westen, na de reiniging (foto O. Pauwels)

► Sacramentskapel met polychromie van Adrien Bressers (foto AML)



► Kapel aan de achterzijde van het sacramentsaltaar met polychromie van Adrien Bressers (foto AML)



is wel uitgekeken naar mogelijke lagen witkalk. Zeer kleine restanten werden gevonden in de sculpturen van de kapel achter het tabernakel. Onder het kalkrestant (alleen onder vergroting waarneembaar) bevond zich telkens een soortgelijke kleur als die van de neogotische schildering.

Door de bouw in 1787 van de lambrisering in het koor met een bijbehorende ommegang, werden de decoratieve kordonlijsten in de zuidelijke transkapellen ernstig beschadigd. Na de verwijdering van die lambrisering in de 19de eeuw, werden die beschadigingen en het verdwenen beeldhouwwerk gereproduceerd door afgietsels in cement. Met een dunne laag witkalk werden de nieuwe onderdelen op toon gebracht. Ondanks intens speurwerk konden wij geen enkel kleurspoor van vroegere afwerkingslagen vinden in de zuidelijke kapellen.





▲ In de 19^{de} eeuw werd in de askapel een 16^{de}-eeuwse trap afgebroken. Toen werden de 15^{de}-eeuwse muurschilderingen ontdekt (foto AML)

In de askapel werd tijdens de restauratiewerken van 1883–1886 een trap verwijderd die in de 16de eeuw was aangebracht en naar het hoofdaltaar leidde. Onder de stenen treden, op de drie wanden en op de bundelpijlers werden toen muurschilderingen ontdekt. Het ging om 15de-eeuwse schilderijen die als enige in het kerkgebouw conserverend werden behandeld. Mogelijk na het verwijderen van een groot deel van de witkalklagen werd de schildering in de 19de eeuw gereinigd en plaatselijk – waarschijnlijk in een poging te fixeren – behandeld met een vernis. Delen die een goede hechting hadden werden ongemoeid gelaten.

De Onze-Lieve-Vrouwekapel

Parement en ribben werden hardhandig gedecapeerd. Toch is heel wat polychromie op de bundelpijlers en ribben bewaard gebleven. Ook op de restanten van het beeldhouwwerk tussen de blindnissen en de sluitstenen bevindt zich nog heel wat historisch afwerkingsmateriaal. Hierop komen we verder terug.

VAN DE 16DE TOT DE 18DE EEUW

In 1621 deden de jezùieten hun intrede in Halle. Zij kregen van aartshertog Albrecht het beheer van de kerk toegewezen. Voorheen was dat in handen van de burgerlijke overheid. De jezùieten voerden de besluiten van het Concilie van Trente uit inzake bemeubeling. Dat was het begin van een grote verandering in de interieuraankleding (5): nieuwe barokke biechtstoelen (1650) verbonden met lambriseringen; nieuwe altaren en barokke retabels (de gotische werden afgebroken)... Om de nieuwe meubels te plaatsen werd de oude decoratie niet ontzien. Zo sneuvelde er, zoals reeds vermeld, heel wat beeldhouwwerk in de transkapellen. In de 17de en de 18de eeuw werd de kerk zowat om de twintig jaar opnieuw gewit.

Door de grondige ontleisteringswerken in de 19de eeuw vonden wij bijna geen sporen terug van barokke decoratie zoals contour- en grisailleschilderingen. Enkel op de westwand van de benedenkerk werden op de muurtjes tussen het maaswerk beperkte oppervlakken van achtereenvolgens rood en zwart aangetroffen. Dat zijn mogelijk restanten van een contourschildering van het orgel dat zich daar vanaf 1719 bevond.

In de 18de eeuw werden ook de apostelbeelden opnieuw gestoffeerd (6). Mogelijk gelijktijdig en door dezelfde uitvoerder, werden het sacramenthuis en de kapel aan de noordzijde ervan, opnieuw van een rode polychromie voorzien.

DE 15DE EN DE 16DE EEUW

Tientallen minuscule sporen van dikwijls maar enkele mm2 groot hebben dankzij systematische inventarisatie een licht kunnen werpen op de oorspronkelijke architecturale stoffering van de 15de-eeuwse kerk. Alle polychrome sporen lagen op een uiterst dunne witkalklaag.

De toren

De westertoren, de hoofdingang van de kerk, had in de 15de eeuw een fraai gedecoreerd gewelf. De mogelijk rood geschilderde ribben vormden de verbinding tussen de rijk gestoffeerde centrale sluitsteen en de vier hoekconsoles. Een vijfde console iets lager in de zuidoostelijke hoek, afkomstig uit een vroegere bouwphase, was op dezelfde wijze gestoffeerd als de vier andere.



▲
Hoofd van een
dame op de zijkant
van de sluitsteen
in de toren (foto
H. VandenBorre)



▲
Hoofd van een
bisschop op de
zijkant van de sluit-
steen in de toren
(foto K. Breda)

De sluitsteen is aan de onderzijde versierd met een rozet. Op de zijkanten bevinden zich, in de richting van de vier windstreken, verschillende figuren: aan de oostzijde een bisschop, ten zuiden een varken, aan de westzijde een bladmotief en ten noorden een dame. Drie van de vijf consoles dragen een mannenhoofd, één stelt een adellijke dame voor en de vijfde is voorzien van een leeuwenkop. De consoles zijn aan de bovenzijde voorzien van een keellijst met loofwerk. De kleurstelling is vrij eenvoudig.

Op enkele lijsten werd blauw gevonden maar over het algemeen waren de architectuur en de diepere delen rood. Eveneens rood is de kledij van de figuren. Goud werd gebruikt op haarpartijen (ook van de leeuw). De inkarnaten waren op natuurlijke wijze weergegeven. Het varken was roze geschilderd. In verhouding tot de rest van de kerk is de polychromie op de sluitsteen en op de consoles goed bewaard gebleven. Van de oorspronkelijke afwerking op de muren en de gewelven is niets overgeble-



◀
Kraagsteen met
vrouwenhoofd in
de toren (foto
K. Breda)

◀
Kraagsteen met
mannenhoofd in
de toren (foto
H. VandenBorre)



▲ Sluitsteen met symbool van de evangelist Lucas in de middenbeuk (foto K. Breda)

Sluitsteen met symbool van de evangelist Marcus in de middenbeuk (foto O. Pauwels)



▲ Sluitsteen met symbool van de evangelist Johannes in de middenbeuk (foto K. Breda)



ven. In tegenstelling tot de huidige situatie moet het gewelf oorspronkelijk wel bepleisterd geweest zijn.

De middenbeuk

De middenbeuk was in de 15de eeuw tot op ongeveer 8 meter hoogte beschilderd. Hiervan is uiterst weinig bewaard. De kleuren die gevonden werden naast en op de scheibogen en de bundelpijlers, zijn overwegend rood. Op zeldzame plaatsen werd oker en blauw aangetroffen. De gewelven waren gedecoreerd met sjablonen, geplaatst rond ribmanchetten die in hun langsrichting met blauwe, rode, witte en

gouden biezen waren afgewerkt. De sporen van deze schilderijen zijn teruggevonden. We gaan ervan uit dat ruim 90% van het oorspronkelijk materiaal nog aanwezig is onder overdekkende kalklagen. Op de vier sluitstenen, die elk een evangelist voorstellen, werden geen sporen van polychromie teruggevonden. Vermoedelijk werden ze voor het aanbrengen van de neogotische polychromie grondig gezuiverd. Waarschijnlijk was er tussen de centrale decoratie van de gewelven en de 10 meter lager gelegen decoratie op de muur over het hele oppervlak een dunne witte badigonlaag aangebracht die, ondanks de relatief kleine bovenlichten, een licht effect in de kerk bracht.

Het koor

In het koor waren minstens een aantal bundelpijlers tot op vrij grote hoogte beschilderd. Ze vormden de bindende schakels tussen de gedecoreerde transkapellen (enkel de askapel en de twee kapellen ten noorden ervan waren met zekerheid polychroom gestoffeerd). Het onderzoek leverde een goed beeld van het oorspronkelijk uitzicht van de zuidelijke bundelpijler in de askapel. Het betreft een complexe schakering van verticale polychrome banden, voorzien van decoratieve patronen en florale motieven. Alle gegevens hiervan werden tijdens het onderzoek en in het rapport opgetekend. De andere bundelpijlers waren afgewerkt met effen gekleurde lagen.

Het muurvlak tussen de kordonlijst van de apostel-



▲ Sluitsteen in het koorhoofd. Rechtsonder is nog de roetlaag zichtbaar die de gewelven volledig bedekte (foto K. Breda)

beelden en de bundelpijlers was zo goed als zeker enkel met een witkalklaag afgewerkt.

De omgeving van de sluitstenen in het hoogkoor was vermoedelijk volgens hetzelfde principe gedecoreerd als die in het schip: rond een polychrome sluitsteen waren de ribmanchetten met een sjabloonmotief versierd in hun langsrichting (nog groten-deels aanwezig). Vermits er geen sporen zijn gevonden van de oorspronkelijke polychromie op de sluitstenen, is het niet duidelijk of de bestaande neogotische decoratie teruggaat op het origineel.

De transkapellen

Een grondig nazicht heeft enkele zeer kleine pakketten witkalklagen opgeleverd. Het onderzoek hiervan leverde uitsluitend witten op. Er is dan ook geen enkele aanwijzing dat de kapellen ooit polychroom waren afgewerkt, met uitzondering van de kapellen voor en achter het sacramentsretabel en de askapel.

Volgens de schaarse gegevens van het onderzoek waren de blindnissen in de kapel aan de rugzijde van het tabernakel sober afgewerkt. De onderste zone van 30-40 cm was monochroom rood. Het reliëf van de neogotische beschildering door Bressers toont geen onderliggende exclusieve afwerkingstechnieken. Onmiddellijk op de 15de-eeuwse polychromie van de gesculpteerde figuren in de zwikken onder de kordonlijst werden kleine sporen van witkalk opgemerkt. Een soortgelijke situatie doet zich voor in de blindnissen. Alles wijst er dus

op dat de gotische decoratie voor het eerst werd overgenomen in 1887.

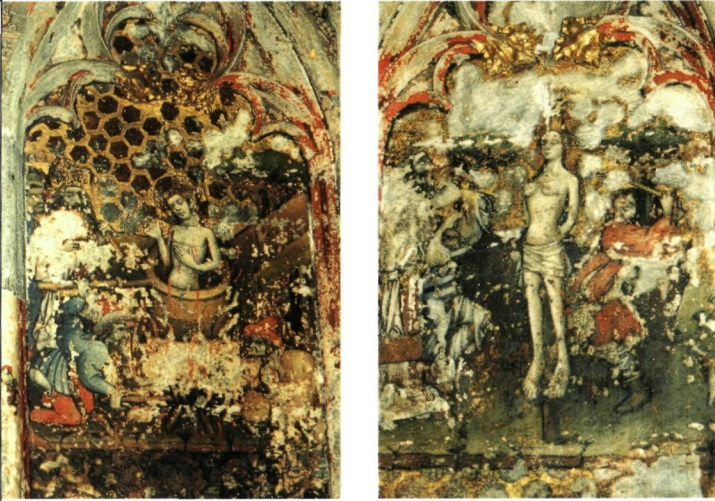
In tegenstelling hiermee werd de kapel aan de voorzijde van het tabernakel viermaal decoratief beschilderd, behalve de twee blindnissen onder het altaarblad. In die nissen bevindt zich, onder de neogotische schildering, per blindnis één heiligenfiguur. Ter hoogte van de altaartafel is de gotische schildering niet overschilderd. De figuren zijn, volgens de waarnemingen bij scheerlicht, zeer fragmentair bewaard. Opvallend zijn de in reliëf uitgevoerde nimbussen. Sem (scanning elektronen microscopie)-analyse heeft aangetoond dat het reliëf ter plaatse werd gemaakt.

De bestaande schildering die werd uitgevoerd door het atelier Bressers, is op het Lam Godsmotief na, dat in een moderne schilderstechniek is aangebracht, een vrij getrouwe weergave van de drie onderliggende fasen.



◀ Bundelpijler in de askapel met resten van een uitbundige decoratie (foto AML)

De architecturale onderdelen van de askapel zoals de bundelpijlers, de zuiltjes tussen de blindnissen, de kordonlijsten... zijn uitbundig gedecoreerd met verschillende gekleurde banden, geometrische en florale motieven. In de onderste zone is over al de blindnissen heen een damastschildering aangebracht. In de bovenste zone bevinden zich figuratieve taferelen: centraal op de oostelijke wand is Christus aan het kruis afgebeeld met Johannes en Maria; in de overige blindnissen zijn telkens twee taferelen boven elkaar geschilderd. Het programma is moeilijk te achterhalen, gezien het verlies van ongeveer de helft van de schilderingen door de



► bouw van een trap. De bewaarde voorstellingen zijn vermoedelijk taferelen uit de legende van Sint-Jan en van de heilige Catharina van Alexandrië (7). In de zwikken onder de kordonlijst is de legende van de heilige Martinus afgebeeld, patroonheilige van de kerk. De virtuoos gesculpteerde beeldjes hebben hun 15de-eeuwse polychromie bewaard. Op alle onderdelen ligt de gotische schildering op een dunne witkalklaag. Eén monster werd ter analyse aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium bezorgd. Daaruit kon worden opge-
 ►► Marteling van de heilige Catharina van Alexandrië (foto AML)

maakt dat het reliëf van de achtergrond in de blindnissen door prefabricatie in mallen werd verkregen. We kunnen hier dus terecht over persbrokaat spreken (8).
 Gezien het belang van de muurschilderingen uit het tweede kwart van de 15de eeuw, hebben wij gereinigd in verschillende fasen. Bij het maken van kleine proefvensters om verschillende methoden uit te testen, werd duidelijk dat er op bepaalde delen van de taferelen in de blindnissen van de oostelijke muur vernis was aangebracht. Vuil en vernis waren aan het oppervlak goed te verwijderen met chemische oplosmiddelen maar bleven achter in de craquelures. Bij het verwijderen van de sterk nagedonkerde vernis ontstond snel het effect van overreiniging. Anderzijds was het resultaat van een reiniging met kruimelspons onvoldoende. Om een beter zicht te krijgen werd toch eerst gereinigd met de kruimelspons en werden de nog resterende pakketten witkalk verwijderd. Vervolgens werden nieuwe testen uitgevoerd voor het afdunnen van de vernis zonder de laatste sluier te verwijderen en werd een methode gezocht om de vervuiling van de niet behandelde oppervlakken te verminderen zonder het laatste patina te verwijderen. De beste resultaten werden verkregen met isopropanol en toluen

voor de was- en vernissluiers en met enzymen (speeksel) voor de niet behandelde oppervlakken. Voor het reinigen werd enkel gefixeerd waar het strikt noodzakelijk was. Om tot een evenwicht te komen moest op bepaalde plaatsen in de figuratie verder gereinigd worden met een mengsel van toluen en dimethylformamide. Tijdens het reinigen werden de zones gefixeerd waar witkalklagen moesten worden verwijderd en vooral in de omgeving van het persbrokaat in de taferelen. Na het reinigen werd de volledige beschilderde oppervlakte van de kapel – taferelen, sculpturen en architectuur – gefixeerd.

Het parement was in het begin van de 20ste eeuw geresatureerd met een harde, sterk verdonkerde mortel. Het is aangewezen de mortel bij een grondige reiniging te verwijderen. In afwachting werden de mortelretouches weggeschilderd met een mengsel van gemalen mergel, titaanoxide en als bindmiddel rijststijfsel.

De Sint-Jozefskapel

Tot 1872 werd de Sint-Jozefskapel beschreven als de Drievuldigheidskapel. Van bij de aanvang was

▼
 Gotische architectuurpolychromie in de Onze-Lieve-Vrouwekapel (foto O. Pauwels)





▲ Sluitsteen in de Onze-Lieve-Vrouwekapel (foto K. Breda)



▲ Sluitsteen in de Onze-Lieve-Vrouwekapel (foto K. Breda)

hier een zijdokaal voorzien dat de ruimte in de hoogte in twee deelde. Het dokaal was open naar het koor en naar de zuidelijke zijbeuk. Het gewelf van de zijbeuken liep dus visueel door tot boven de Sint-Jozefskapel. De oorspronkelijke decoratie van het gewelf bleef bewaard. Ze sluit nauw aan met wat vandaag te zien is.

De consoles voor de moerbalken waren figuratief en polychroom afgewerkt. Het kleurgebruik lijkt sterk op dat van de consoles en de sluitsteen van de toren. Er zijn vrij veel sporen van deze beschildering aanwezig. Van de rijke figuratieve decoratie die bekend is uit de bronnen valt op enkele bescheiden lijntjes op de noordwestelijke bundelpijler na, niets meer te merken.

In de oostelijke nis van de kapel werden sporen van een roodschildering aangetroffen maar niet van een mogelijke figuratieve schildering. Op de sluitsteen van het kleine gewelf werd geen polychromie gevonden maar wel op de consoles.

De Onze-Lieve-Vrouwekapel en de eerste travee van de noordelijke zijbeuk

De eerste travee van de noordelijke zijbeuk vormde de toegang tot de Onze-Lieve-Vrouwekapel. De oostelijke muur van die beuk was waarschijnlijk integraal rood geschilderd, met daarop twee verschillende bloemenpatronen. Op het centrale deel van de scheiboog tussen kapel en beuk zijn beide motieven nu nog te zien maar niet meer exact te interpreteren. De eerste keellijst binnen de Onze-Lieve-Vrouwekapel is steeds wit gebleven. Op de muur rechts van de toegang tot de kapel vonden we

een banderol met niet meer leesbare letters. Rond die banderol zijn enkele contouren van bloemenpatronen bewaard.

De hele Onze-Lieve-Vrouwekapel was rijkelijk beschilderd. Van de figuratieve schilderingen op muren, gewelven en blindnissen, zijn zo goed als geen sporen teruggevonden. Het blinde venster (9) heeft in het maaswerk nog belangrijke resten. Vooral de architecturale elementen zijn nog interpreteerbaar. De achtergronden zijn steeds rood of groen. In het maaswerk zijn de kleuren symmetrisch uitgewerkt, lager asymmetrisch. Datzelfde kleurspel treffen we ook aan in de blindnissen van de onderste zone. Op het rode kleurvlak boven de doorgang naar de transkapellen zijn er gouden sterren aangetroffen. De met goud en blauw versierde figuren in de zwikken tussen de blindnissen zijn steeds geplaatst op een rode achtergrond. De keellijsten onder de kordonlijst zijn zoals de kordonlijst onder de apostelbeelden in het hoogkoor, blauw geschilderd met daarop gouden florale motieven. Ook de keellijst van het linteel boven de blindnis in de zuidelijke wand vertoont hetzelfde schema. Onder aan het linteel zien we een vrij goed bewaard fragment van een figuratieve schildering, dat helaas niet meer geduid kan worden.

Op vele plaatsen zijn sporen gevonden van de architectuurpolychromie, vooral rond de sluitsteen van de apsis en op de bundelpijler naast het blinde venster. De oudste polychromie van de sluitstenen is zo goed als volledig bewaard gebleven, zoals ook in de Sint-Jozefskapel en in de toren. Op een blauwe achtergrond tekenen zich de vergulde sculpturen af. Zowel de beide sluitstenen als de keellijst van het linteel werden vermoedelijk in de 16de

▶
Sluitsteen in de
noordelijke zijbeuk
(foto K. Breda)

eeuw overgenomen. Hierbij bleef de achtergrond ongewijzigd. De florale en figuratieve decoratie werden op meer naturalistische wijze gedecoreerd, wat het reliëf minder leesbaar maakt.

Zijbeuken

Er zijn voldoende sporen gevonden om ons een beeld te vormen van de oorspronkelijke polychromie op de ribben, waarbij rood, goud en groen werden gebruikt. Zoals op alle architecturale elementen vinden we als eerste afwerking een witte laag. De bolle delen werden met goud geaccentueerd net als het meest vooruitspringende deel van de ribben. Als ondertoon werd oker gebruikt. Ook onder het rood is vaak oker te vinden; in de holle delen werd het rood als 'schaduwlijn' getrokken boven op de oker. De afwerking was identiek in de zuidelijke en in de noordelijke zijbeuk. De beschildering liep door tot op de bundelpijlers en de consoles (zoals in de Onze-Lieve-Vrouwekapel).

Zoals hoger beschreven waren de consoles polychroom. De restanten laten vermoeden dat op de rode ondergrond de figuren met verschillende kleuren en goud waren afgewerkt.

▼
Sluitsteen in de
zuidelijke zijbeuk
(foto O. Pauwels)



BESLUIT

De Sint-Martinuskerk heeft volgens het onderzoek dus vier grote beschilderingsfasen gekend. De oudste, in de 15de-16de eeuw, was rijk en uitbundig; vooral in de onderste geledingen moet er toen veel rood, goud en oker te zien geweest zijn, met rond de liturgisch meest intensieve plaatsen tal van figuratieve schilderijen. Hogerop werd het lichter (wit), met kleurrijke accenten in het centrum van de gewelven. Het kerkinterieur kreeg een totaal ander uitzicht in de vroege 17de eeuw. De gotische beschildering verdween onder witkalklagen en het meubilair werd vervangen door een barokke aankleding. Helaas konden geen interpreteerbare afwerkingslagen uit deze periode worden gelokaliseerd. Midden 18de eeuw werd een heropleving van de polychromie vastgesteld. In het oog springend is de nieuwe polychromie op de apostelbeel-



den, kordonlijst, sokkels, baldakijnen en op het sacramentsaltaar. Frappanter nog is de herneming van de wanddecoratie in de kapel ten noorden van het tabernakel.

In de 19de eeuw werden de witkalklagen verwijderd waardoor de muurschilderingen en de architectuurpolychromie werden ontdekt. Gedurende een korte periode werd toen aan reconstructie van het kleurige gotische ensemble gedacht en daarvoor werden de oude muurschilderingen gedocumenteerd door Adrien Bressers. Maar zover kwam het niet.

Door het blootgelegde bouw materiaal staat de kerk er nu gedeeltelijk onafgewerkt bij maar tegelijk heeft de 19de eeuw ook zeer kwaliteitsvolle ingrepen nagelaten, denken we maar aan de schitterende polychromie op de sluitstenen in het schip en het hoogkoor. Ondanks onze huidige kennis van de 15de-eeuwse polychromie, kan zij nooit op dezelfde wijze terugkomen. De situatie en de geschiede-

nis van het kerkinterieur zijn immers in de loop der tijd veranderd en de 19de-eeuwse restauratie moet gerespecteerd worden als een historisch waardevolle ingreep.

EINDNOTEN

- (1) BERGMANS A, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken*, Leuven, 1998, p. 137-143; met uitgebreide bibliografie in de inventarisnota p. 313-314.
- (2) VANDENBORRE-LAUWERS, *Halle Sint-Martinusbasiliek. Rapport bij de restauratieve reiniging van de polychrome delen in het interieur van de basiliek* (onuitgegeven), 1999.
- (3) Dit kwam reeds aan bod in het artikel van Karel Breda.
- (4) De neogotische schildering van Adrien Bressers werd in opdracht van de oud-deken Henri Decoster gerealiseerd. Zij werd op zeer negatieve kritiek van de Koninklijke Commissie voor Monumenten onthaald, vooral door de hevig rode achtergrond. De intentie tot volledige reconstructie van de polychromie in de kerk bleef door geldgebrek beperkt tot deze twee kapellen. BERGMANS A., *o.c.*, p. 139.
- (5) De belangrijkste bron voor de studie van het kerkinterieur is POSSOZ J., *L'Eglise St-Martin de Hal. Ses transformations au cours des siècles, son mobilier, son cimetière* in *Gedenkschriften van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Halle*, jg. 10, 1934-1935, p. 145-240. Een samenvatting met overzicht van de ontwikkeling van het kerkinterieur, de gepubliceerde literatuur en de archivalische bronnen uit het archief van de kerkfabriek werd bij de start van de werken opgemaakt door FRANSSENS M., nota van 6 november 1998.
- (6) Zie hierover het artikel van Ingrid Geelen en Wivine Waillez.
- (7) Verdere iconografische en kunsthistorische duiding in BERGMANS A., *Halle, Sint-Martinuskerk*, in BUYLE M. en BERGMANS A., *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L Cahier 2)*, 1994, p. 128-129, met bibliografie.
- (8) Persbrokaat is een decoratieve techniek in reliëf, waarbij een mengsel van was en hars of van lijm en krijt gegoten wordt in een loden mal, waarin een motief in de diepte is uitgesneden. Dit wassen plaatje wordt op de muur gekleefd en verguld en/of geschilderd.
- (9) Zie het artikel van Ann Peckstadt in het volgend nummer.

Hugo VandenBorre is zelfstandig restaurateur.

Ingrid Geelen
en Wivine Wailliez

ENKELE BESCHOUWINGEN OVER DE APOSTELEN: DE PLAATS VAN DE KLEUR

► Gezicht op het
hoogkoor met de
apostelbeelden ter
hoogte van het
triforium (foto
O. Pauwels)



*Zeldzaam in hun soort en zo goed als onaange-
tast nemen de gepolychromeerde stenen apostel-
beelden (circa 1400-1409) in de geschiedenis van
de Brabantse beeldhouwkunst een belangrijke en
veelbesproken plaats in. Het gebeeldhouwde
ensemble vertegenwoordigt één van de rijkste
voorbeelden van middeleeuwse architecturale
beeldhouwkunst in België.*

*Door een recent maar beperkt onderzoek naar de
polychromie, kan een beeld worden gevormd van
de originele stoffering: een schoolvoorbeeld met
ritme en harmonie als trefwoorden.*

*Het onderzoek gaf tevens de gelegenheid om de
verschillende ingrepen te documenteren die de
beeldengroep in de loop van zijn geschiedenis
heeft ondergaan (1).*

HET COLLEGE VAN DE TWAALF APOSTELEN

Twaalf ondiepe nissen bieden een onderkomen aan de apostelbeelden ter hoogte van het triforium. De nissen zijn rechtstreeks in de architectuur uitgewerkt. Aan weerszijden worden zij begrensd door halfzuiltjes en bovenaan overkraagd door een vierzijdig baldakijn. Een verbreding van de met acanthusbladeren versierde kordonlijst vormt onderaan een sokkel voor de beelden.

Aan de hand van hun attributen kunnen de meeste beelden iconografisch geïdentificeerd worden. In het koorhoofd bevinden zich Petrus met de sleutels en Paulus met het zwaard. Paulus maakte aanvankelijk als uitverkorene van Jezus geen deel uit van de twaalf apostelen. Na diens Hemelvaart wordt Paulus echter tot de groep gerekend, wint hij al gauw aan belang en vertegenwoordigt hij samen

Nr. 105
Bijlage bij
M&L 19/5
september-
oktober
2000



►
Amiens-Frankrijk,
detail uit het
centraal portaal
van de Notre-Dame

Beschermingen

Inge Roosens

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN, STADS- EN DORPSGEZICHTEN, BESCHERMD IN MAART EN APRIL 2000

KORTENBERG:

Leuvensesteenweg 330, Villa Lurman
Monument, 14 maart 2000

De villa Lurmann werd gebouwd in 1903 in opdracht van de Duitse handelaar Lurmann. Ze vormt het sluitstuk van de art nouveau-periode (1892-1905) van Emiel Van Averebeke (1876-1946), de belangrijkste vertegenwoordiger van de art nouveau in Antwerpen.

KORTENBERG:

Leuvensesteenweg,
Ensemble van villa's
Dorpsgezicht 14 maart 2000

Het ensemble van villa's langs de Leuvensesteenweg is een vrijwel homogeen ensemble van vrijstaande villa's te midden van ruim bemeten groene kavels. Gebouwd tussen 1900 en 1925 vormen deze villa's een staalkaart van het burgerlijke landhuis van rond de eeuwwisseling.

WINGENE:

Predikherenstraat 27,
Gebouwen Radio Maritieme Diensten
Monument, 14 maart 2000

Op 19 december 1923 werd door Koning Albert I de eerste steen gelegd van de gebouwen van de Radio Maritieme Diensten - zendcentrum SCRE die in art deco-stijl werden opgetrokken. Het is een uniek en goed bewaard voorbeeld van een radiozendcentrum met grote actieradius voor intercontinentaal en maritiem radioverkeer.

MAASMECHELEN:

Rijksweg 357, Heilig Hartcollege
Monument, 14 maart 2000

Monumentaal complex op U-vormig grondplan, opgericht in drie bouwfases (1912-1936), naar ontwerp van architect Verlinden uit Luik. De hoofd-vleugel werd gebouwd in eclectische stijl en is geïnspireerd op het Rijksmuseum te Amsterdam. De technische school werd gebouwd rondom een centrale traphal in art nouveaustijl. De kapel werd opgericht in de stijl van de Sacré-Coeurbasiliek van Montmartre te Parijs.

RIEMST (Herderen):

Watertoren
Monument, 14 maart 2000

Constructie uit 1930 bestemd voor de openbare watervoorziening. Morfologisch-typologisch behorend tot het basistype D met sterk overkragende kuip: paddestoelvorm met piramidale voet bestaande uit een betonnen skelet met bakstenen vullingen.

SINT-MARTENS-LATEM:

Elsakkerweg 29, Villa Pintelon
Monument, 14 maart 2000

De villa (1934), ontworpen door de bouwheer architect Oscar Pintelon, is illustratief voor de art deco en het functionalisme uit het interbellum. Ook het art deco-interieur is grotendeels bewaard gebleven. Als buitenhuis is de omgevende tuin een essentieel onderdeel van het geheel.

BOOM:

Noeveren 62, 63, 64, 65, 66
Monument, 14 maart 2000

Deze huisjes zijn reeds opgenomen in het beschermd dorpsgezicht Noeveren (MB 25 juli 1986). Het zijn de laatste restanten van authentieke arbeidershuisjes bij de steenbakkerij Lauwers. Ze zijn opgebouwd uit lokale baksteen in rijnvorm met een eenvoudige daktimmer, afgewerkt met boomse pannen.

LAAKDAL:

Verboekt 115, Kasteel Meerlaer
Monument, 14 maart 2000

Neotraditioneel kasteel gebouwd tussen 1861 en 1864, op het domein van

een voormalige ontginningshoeve. Noordzijde met uitspringende huis-kapel en westgevel met polygonale traptoren. Interieur met centrale trapzaal, drieledige trap met bordes uitgendend op kapel. Salons met stucwerkplafonds en gestucte supraporta's. Volledig beschilderde kapel met imitatieschilderingen.

KALMTHOUT:

Kapellensteenweg 82, Villa Erica
Monument, 21 maart 2000

Villa Erica, een bescheiden buitenverblijf in eclectische stijl van ca. 1875, werd gebouwd door de gewezen consul van Venezuela, J.D. Winkelman. De villa Erica is een vrij uniek voorbeeld van een soort replica van een "koloniale" woning in de Antwerpse periferie.

NINOVE (Meerbeke):

Kerkhof bij de Sint-Pieterskerk
Monument, 25 maart 2000

Bij de als monument beschermde Sint-Pieterskerk horend kerkhof met



belangrijke grafmonumenten en een bakstenen muur. Het geheel wordt voorafgegaan door een met lindeboom, platanen en berken beplant kerkplein.

NINOVE (Meerbeke):
Gemeentehuisstraat 1
Monument, 25 maart 2000

Voorbeeld van een 19^{de}-eeuwse baksteenbouw met trappenvui met smeedijzeren borstwering naar een bel-étage, witte natuursteen bij de trappenvui, enkelvoudige en tweelichtvensters, met segmentboog afgewerkte inkomdeur, gevelhoeken, -schoulers en -deklijst en baldakijn boven de inkom.

▼
Maasmechelen,
Heilig Hartcollege
(foto O. Pauwels)



NINOVE (Meerbeke):
Nieuwstraat 1
Monument, 25 maart 2000

Voormalige conciërgewoning van het Kasteel van Vrekem, drie traveeën breed en twee bouwlagen hoog, geplaatst onder zadeldak, met neogotische als trapgevel uitgewerkte zijgevels en sierankers uit het laatste kwart van de 19de eeuw, aangebouwd tegen een kern uit de eerste helft van de 19de eeuw.

NINOVE (Meerbeke):
Nieuwstraat 2
Monument, 25 maart 2000

Aan het kerkhof palende kloostervleugel. Voorbeeld van neogotische baksteenbouw uit de tweede helft van de 19de eeuw, bestaande uit een lijstgevel, onderbroken door drie met puntgevel afgewerkte risalieten onder pannenzadeldaken, waaronder een kapel met drielichtvenster en dakruiter.

NINOVE (Meerbeke):
Sint-Berlindisstraat 1
Monument, 25 maart 2000

Voorbeeld van een in kern 18de-eeuwse, eenlaagse woning onder pannenzadeldak met witgeverfd baksteenparement en van buitenluiken voorziene rechthoekige ramen, alsook twee segmentboogramen met kalkstenen omlijsting en sluitsteen.

NINOVE (Meerbeke):
Sint-Berlindisstraat 3
Monument, 25 maart 2000

Een in kern 18de-eeuwse, witbepleisterde woning met segmentboogramen en -deur met kalkstenen omlijstingen met sluitstenen. De woning werd in de 19de eeuw verbouwd tot een met rotsceмент beklede verdieping en mezzanino.

NINOVE (Meerbeke):
Sint-Pietersstraat 3
Monument, 25 maart 2000

Woning van de voormalige stoomcichoreifabriek *De Munck*. Het is een tweelaagse bouw van zes traveeën

onder zadeldak uit het midden van de 19de eeuw, met een aan de straat palende, nu gedecapeerde bakstenen zijgevel.

NINOVE (Meerbeke):
Onmiddellijke omgeving van de Sint-Pieterskerk
Dorpsgezicht, 25 maart 2000

Kleinschalige en oude dorpsbebouwing in de omgeving van de Sint-Pieterskerk.

LIER (Koningshooikt):
Sander De Vosstraat 138,
Rijpermanshoeve of Ypermanshoeve
Monument, 30 maart 2000

De hoeve, eigendom van het O.C.M.W., is architecturaal en historisch bijzonder waardevol voor het buitengebied rond Lier. Het gebouw is een belangrijke bron van wetenschappelijke informatie voor de evolutie van de boerderijbouw en het gebruik van de pachthoeves in de Zuiderkempen.

OVERPELT:
Hobos
Landschap, 18 april 2000

Centraal gelegen gebouwencomplex omringd door onverharde wegen, weiden en boomgaarden en uitgestrekte boscomplexen. Middeleeuws heidegebied, ontgonnen vanaf de 16de eeuw. Woonst van luitenant-drossaard Clercx, bekend door zijn streng optreden tegen de bokkerijders. Naald- en loofhoutbestanden dateren gedeeltelijk uit de 2^{de} helft 19^{de} eeuw en hebben een grote dendrologische waarde.

HOESELT:
Kruis in de Hooilingenstraat
Monument, 19 april 2000

Groot (236 cm), kalkstenen moordkruis, met het opschrift 1567/GHYES/PONWELS, waaronder in reliëf een gekruisigde Christus in een verdiept en gebouchardeerd gevelvlak.

HOESELT:
Grenspaal in de Romershovenstraat
Monument, 19 april 2000

Kalkstenen grenspaal, gelegen op de grens van Romershoven en Diepenbeek. De paal draagt aan de zijde van Romershoven het wapenschild van prinsbisschop Maximilien-Henri de Bavière met het opschrift S TE/L B, aan de achterzijde [DIE]PEN-BEEC, en op de zijkant ROMERHOV[EN].

HOESELT:
St.-Stefanuskerk
Monument, 19 april 2000

De kerk is een architectuurhistorisch belangrijk gebouw met elementen uit de 11de, 12de en het midden van de 13de eeuw. Het classicistisch schip dateert van 1770 en kende verschillende aanpassingen in 1896 en in 1931. Rijk gestoffeerd interieur met barok hoofdaltaar, één van de weinige overblijfselen van de kathedraal van Luik.

HOESELT:
Omgeving van de St.-Stefanuskerk
Dorpsgezicht, 19 april 2000

De open ruimte rondom de kerk, als plaats van het voormalige kerkhof, en het monument voor de gesneuvelden maken integrerend deel uit van de historische kerksite.

HOESELT:
Paalsteen te Werm
Monument, 19 april 2000

Kalkstenen grenspaal, gelegen op de grens van Werm, Hoeselt en Tongeren. De paal draagt het wapenschild van prinsbisschop Maximilien-Henri de Bavière en het opschrift STA MRA/STE LBT; op drie zijden staat het opschrift HOESELT, op één zijde WERM.

RIEMST (Millen):
Opgegraven overblijfselen van motte, burcht- en kasteelsite
Monument, 19 april 2000

Opgegraven archeologische overblijfselen een gegroeide burchtsite waarbij

alle typische bouwfases geheel of gedeeltelijk bewaard of tenminste herkenbaar zijn: de motte (11de-12de eeuw), de donjon (12de-13de eeuw), de kwadraatvormige waterburcht (14de eeuw) en het kasteel in maaslandse renaissance (17de eeuw).

RIEMST:
Omgeving van de burcht- en kasteelsite
Dorpsgezicht, 19 april 2000

De burcht- en kasteelsite is bepalend voor de morfologische structuur van het typisch Haspengouws, agrarisch kasteeldorp Millen.

ANTWERPEN:
Kaai 63, Brandweerkazerne
Monument, 25 april 2000

Hoofdpost van de brandweer voor het noorden van de stad en de haven. Stadsbouwmeester Emiel Van Averbekke gebruikte voor dit gebouw de neotraditionele stijl, mogelijk geïnspireerd door het door brand verwoeste Oosterhuis (1564-68). Vandaag is het gebouw nog slechts ten dele in gebruik als brandweerpost.

Colloquia

Madeleine Manderyck

CORPUS VITREARUM

XXth International Conference
Bristol, 12-17 juli 2000-08-21.
Secular Patronage and Piety in the
Later Middle Ages.

Het *Corpus Vitrearum Medii Aevi* is het internationaal wetenschappelijk comité voor de inventarisatie, de studie en de publicatie van het historisch gebrandschilderd raam. Het initiatief ontstond tijdens de Tweede Wereldoorlog naar aanleiding van het in veiligheid brengen van vele historische glasramen. De talrijke foto's die toen gemaakt werden vormen de basis voor de inventarisatie en voor het wetenschappelijk onderzoek van het historisch gebrandschilderd glas. Dit resulteerde in twee tentoonstellingen: in 1952 in Rotterdam, in 1953 in Parijs.

Het *Corpus Vitrearum Medii Aevi* werd op Europees vlak opgezet door het *Internationaal Comité voor de Kunstgeschiedenis* tijdens het congres van Amsterdam in 1952. Later werden de nationale comités opgericht. Sinds 1968 heeft het *Corpus Vitrearum* een volledig zelfstandig internationaal comité met een eigen voorzitter, thans de Brit Richard Marks. Het wordt sinds 1956 gepatroneerd door de *Internationale Academische Vereniging*, die de werking en de publicaties van de nationale comités ondersteunt.

Het Belgisch Comité van het *Corpus Vitrearum* staat onder de leiding van de directeur van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, thans mevrouw Liliane Masschelein-Kleiner. Sinds de staatshervorming is de zorg voor het glasramenpatrimonium een gewestelijke materie geworden. In 1998 werden de statuten en de organisatie van het Belgisch Comité dan

ook aangepast en werden er drie geassocieerde Gewestelijke Comités opgericht: in Brussel, Vlaanderen en Wallonië. De Gewestelijke Comités hebben een actieve rol in het onderzoek en de inventarisatie zowel op het kunsthistorisch vlak als op het restauratietechnisch vlak. Zij kunnen hun aandacht ook ruimer richten en bijvoorbeeld ook het 19de-eeuwse glasramenpatrimonium in het onderzoek betrekken.

Om de twee jaar organiseert het Corpus Vitrearum een internationaal colloquium gewijd aan een kunsthistorisch onderwerp betreffende het historisch glasraam. Dit jaar was The British Corpus Vitrearum Committee aan de beurt. Samen met The British Academy en de University of Bristol wist het Britse Comité een ruim internationaal publiek te boeien – allen leden van het Corpus Vitrearum – met het thema *Secular Patronage and Piety in the Later Middle Ages*. Gespreid over een 12-tal voordrachten en over ruim 10 plaatsbezoeken werd de rol van de lekenopdrachtgever in het tot stand komen van gebrandschilderde glasramen in kerkgebouwen gedurende de late middeleeuwen belicht. Zowel koninklijke en adellijke opdrachtgevers als burgers en stedelijke instellingen begunstigden toen vele bedehuizen met gebrandschilderde glasramen. Hun opvallende zichtbaarheid in het kerkgebouw en hun kleurrijk beeldvermogen maakte het glasraam immers tot een gegeerd object van "sponsoring". Meer dan bij andere kunststukken treft men op het glasraam dan ook opschriften en wapenschilden aan die verwijzen naar milde schenkers en vrome opdrachtgevers. Weldoeners beïnvloedden graag de keuze van de iconografische thema's. Zo werden patroonheiligen veelvuldig afgebeeld. Fabienne Joubert (Parijs, Sorbonne) stelde evenwel dat ondanks de verschillende



►
Parochiekerk
Malvern, oude
glasraamfragmenten

geldschieters er meestal toch een coherent iconografisch programma aan de basis lag van een middeleeuws kerkinterieur. Dat programma was veelal door de kerkfabriek vastgelegd en werd dan over een lange periode ingevuld met monumentale beeldhouwwerken, muurschilderingen, glasramen, enz. Bepaalde thema's komen herhaaldelijk terug, als bijvoorbeeld een kalvarieraam in het koor, dat was meestal geschonken door een priester.

Brigitte Kurmann-Schwarz (Romont, Centre suisse de recherche et d'information sur le vitrail) concludeerde uit de studie van schenkingsacten en testamenten (onder meer van de beroemde ramen van Königsfelden) dat de glasramen dikwijls pas lang na de dood van de donateurs tot stand kwamen, ze werden *pro anima* gemaakt. Het kunsthistorisch onderzoek gebruikt de afbeelding van donateurs vaak als dateringselement. Dit moet worden evenwel steeds gestaafd moeten worden door historische bronnen. De studie van de opschriften in glasramen reveleert iets over de intenties van de schenkers. Nigel Morgan (Oslo University) onderzocht Engelse ramen en stelde vast dat er meestal om zieleheil gevraagd wordt (in de vorm van litanieën, *Ora pro nobis*, vragen om vergiffenis). Ook veel Franse opschriften sieren Engelse ramen. De betere gebedenboeken in het Middeleeuwse Engeland waren immers in het Frans (de beste in het Latijn, de eenvoudigste in *vernacular english*).

Engelse kerken bewaren heel wat middeleeuwse brandglazen onder meer afkomstig uit Vlaanderen en Duitsland. Het betreft veelal glasramen uit gebouwen die afgebroken werden of verminkt bij de Franse Revolutie en die in de eerste helft van de 19^{de} eeuw door Engelsen aangekocht werden op het vasteland. Zo kon Ivo Rauch (Koblenz) de oorspronkelijke plaatsing in de Dom van Trier bepalen van glasramen die nu in de Church of St. Mary in Shrewsbury bewaard zijn. Deze kerk zou ook nog glas onder meer uit Altenberg en Herckenrode bewaren. Dit is verder te onderzoeken.

Zeer veel glasramen verdwenen in de

loop der tijden. Sporen daarvan vindt men in heel wat archieffondsen, onder meer in de Koninklijke Bibliotheek van België, waar bijvoorbeeld het fonds Goethals (een verzamelaar gestorven in 1872) een 200-tal manuscripten bewaart met wapenschilden, dikwijls afgebeeld op glasramen. Isabelle Lecocq (Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium) bracht in dat verband de documenten van de *hérauts d'armes* onder de aandacht, een soort van officieren die het land afreisden om na te gaan of er geen misbruik gemaakt werd van wapenschilden. Vermeldenswaard is dat glasramen ook vaak als een epitaaf geconcipeerd waren, soms in relatie met een grafmonument.

Bezoeken aan de belangrijkste glasramenensembles in de ruime omgeving van Bristol illustreerden goed het thema en waren bijzonder interessant ook op het vlak van restauratie en conservatie. In Engeland zijn er immers heel wat middeleeuwse glasramen bewaard. Opvallend is dat deze oude ramen geen gaaf uitzicht hebben: vele lacunes, drukke breuklijnen en vervaging van de beschildering resulteert in zichtbaar oude ramen, in overeenstemming met de in Engeland zo geliefde oude patine van de monumenten. Dikwijls zijn oude glaskalibers afkomstig van verdwenen glasramen opnieuw "geassembleerd" in een "English patchwork" (Yvo Rauch), een soort van decoratief schervenraam. In de parochiekerk van Malvern, in oorsprong een 11^{de}-eeuwse Benedictijnenabdij herbouwd in de 15^{de} eeuw met een van de mooiste glasramenensembles van Engeland, ervaart de bezoeker zo vandaag nog de bewogen geschiedenis van het gebouw via de 41 ramen met gebrandschilderd glas. De kerk was in de 18^{de} eeuw sterk vervallen en de glasramen waren zo fragmentair dat er in 1802 besloten werd – ondanks veel protest – om de overgebleven glaskalibers samen te brengen in het koor van de kerk om de grootste gaten te vullen.

De parochiekerk van Fairford daarentegen bewaart als enige kerk in Engeland haar volledige reeks van 28

glasramen geplaatst in het begin van de 16^{de} eeuw met een uitzonderlijk coherent iconografisch programma. De oostzijde van de kerk toont het leven van Christus, vanaf de geboorte van Maria, aan wie de kerk is toegewijd, tot de nederdaling van de H. Geest op Pinksteren. Centraal staat de Christus' kruisiging, een voorstelling die zeer sterke gelijkenissen vertoont met de Vlaamse retabelkunst. Het schip van de kerk is voorbehouden voor de vertegenwoordigers van het geloof: de profeten, de apostelen, de evangelisten en de kerkgeleerden. In het grote westraam het Laatste Oordeel met links en rechts twee voorafbeeldingen, met name Het oordeel van Salomon en dat van David. Opvallend zijn ook de sterke stilistische overeenkomsten met de schilderkunst van de Vlaamse Primitieven in de uitbeelding van landschappen en interieurs. Welke kunstenaars deze unieke reeks van glasramen maakten blijft voorlopig onbekend. Wel waren in het begin van de 16^{de} eeuw in Engeland heel wat Vlaamse glasschilders werkzaam. Maakten zij de glasramen voor Fairford? De sterke stilistische overeenkomsten met de Vlaamse schilderkunst en beeldhouwkunst, het hoog vakmanschap waarmee deze ramen uitgevoerd zijn en de vaststelling dat het glas voor deze ramen deels uit Frankrijk afkomstig is zijn indicaties voor de betrokkenheid van Vlaamse glaskunstenaars.

Sinds 1987 werkt de Barley Studio aan de conservatie van de glasramen. Storende breukkloden werden voornamelijk in de gezichten weggenomen, glasstukken werden gelijmd en gere toucheerd. Aangezien er voldoende informatie beschikbaar was werden nieuw geschilderde integrerende invullingen gemaakt. Naar aanleiding van de restauratiewerken werden de glasramen voorzien van een beschermende buitenbeglazing. Hoewel Engeland een bijzonder rijk middeleeuws glasramenpatrimonium bezit is de plaatsing van buitenbeglazing vooralsnog uitzonderlijk. Waardevolle glasensembles als deze in Gloucester Cathedral, Malvern, Tewkesbury en Wells Cathedral hebben geen buiten-

beglazing. De montage van de glaspanelen zonder raambruggen en de typisch Engelse liefde voor het verweerd oud aspect van de buitengevels maakt de plaatsing van beschermende buitenbeglazing niet altijd even gemakkelijk. Bescherming tegen weersomstandigheden en vandalisme noodzaakt evenwel tot buitenbeglazing. In Engeland komt hier ook stil aan verandering in.

Tentoonstellingen

VAN TORENS STEKELIG

De intrigerende titel van deze tentoonstelling in het Hessenhuis in Antwerpen werd ontleend aan Johan Huizinga, die in zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* de middeleeuwse stad beschrijft als "de stad lag in haar muren besloten, stekelig van talloze torens". Voor het eerst maakt de Antwerpse geschiedenis van 500 tot 1500 het voorwerp uit van een tentoonstelling. Deze wordt zichtbaar gemaakt aan de hand van diverse voorwerpen: archeologisch materiaal, handschriften, oorkonden, beelden, meubelen, munten en schilderijen. De tentoonstelling vormt een aanloop voor het geplande Museum aan de Stroom (MAS), waarin de geschiedenis van de stad, de haven en de scheepvaart belicht zullen worden.

De tentoonstelling loopt in het Hessenhuis aan de Falconrui 52 in Antwerpen, nog tot 7 januari 2001. Dagelijks behalve maandagen van 10 tot 17u. Gesloten op 1 november, 25 december, 1 en 2 januari. Inkom 100 BF.

Onderhoud

Edgard Goedleven

VEREENVOUDIGING VAN DE REGELGEVING VAN DE ONDERHOUDSPREMIE

Het regeerakkoord van 13 juli 2000 vermeldt als eerste punt: vereenvoudiging van de wetgeving en klantvriendelijkheid.

In uitvoering hiervan werd op voorstel van Vlaams minister Johan Sauwens in het decreet van 30 juni 2000 houdende bepalingen tot begeleiding en aanpassing van de begroting 2000 een artikel 27 opgenomen tot vereenvoudiging van de regelgeving inzake de onderhoudspremie.

De tekst luidt als volgt: "Art. 27. In het besluit van de Vlaamse regering van 29 september 1994 tot het instellen van een onderhoudspremie voor beschermde monumenten wordt § 2 van artikel 10 geschrapt met ingang van 1 januari 1997" (Belgisch Staatsblad 17.08.2000).

De geschrapte paragraaf luidde als volgt: "De verantwoordingsstukken voor het uitbetalen van de premie moeten uiterlijk op 1 oktober van het jaar na de toekenning van de premie in het bezit zijn van de respectieve buitendienst van het Bestuur Monumenten en Landschappen. Het gedeelte van de premie waarvoor op dat ogenblik geen verantwoordingsstukken zijn ingediend, vervalt."

Deze bepaling werd in 1994 om begrotings-technische redenen in het besluit van de onderhoudspremie opgenomen.

Uit de praktijk is gebleken dat een aantal premienemers, vooral openbare besturen, er niet in slaagden tijdig de nodige verantwoordingsstukken in te dienen. Hierdoor kon de premie niet meer worden uitbetaald en verviel het krediet.

Thans is er geen einddatum meer voorzien. Toch blijft het aanbevolen om met het oog op een vlotte uitbetaling alle documenten zo vlug mogelijk en volledig in te dienen bij de afdeling Monumenten en Landschappen ter attentie van de Heer Jef Schoenmakers, Koning Albert II-laan 20 bus 7, 1000 Brussel.

De maatregel is van toepassing met terugwerkende kracht vanaf 1 januari 1997. Premienemers die een onderhoudspremie toegekend kregen na 1 januari 1997 en de verantwoordingsstukken nog niet of te laat indienden, kunnen dus nu terug in aanmerking komen voor de uitbetaling. Premienemers die in dit geval menen te verkeren, doen er goed aan dit schriftelijk te melden aan de afdeling Monumenten en Landschappen.

Colloquia

Marjan Buyle

DE KLEUR VAN DE STEEN INTERNATIONAAL SYMPOSIUM OVER DE POLYCHROMIE VAN GOTISCHE PORTALEN

De middeleeuwse beelden zijn polychroom geconcipteerd. Dit is ook het geval met de gesculpteerde portalen – en voorgevels – van de gotische kerken. Blootgesteld aan de weersomstandigheden en aan menselijke ingrepen (overschilderingen, decaperingen, slechte verhardingen, pollutie) zijn weinig portalen tot ons gekomen in hun materiële integriteit. Meestal blijven er slechts sporen over van de oorspronkelijke polychromie en van de overschilderingen op de achterkant van de figuren of op beschermde plaatsen. De studie in situ van deze restanten, gecombineerd met labora-

toriumanalyses, laten vaak toe de polychromietechnieken en de originele plaatsing van de kleuren te achterhalen, maar nooit om het werk in zijn oorspronkelijke versie terug te vinden. Slechts enkele portalen, die door omstandigheden goed afgeschermd waren, konden een belangrijk gedeelte van hun polychromie bewaren. Dit zijn waardevolle getuigen van wat ooit de gesculpteerde en geschilderde middeleeuwse portalen waren.

In een opgemerkte inleiding vroeg Michel Pastoureau, gekend door zijn talrijke publicaties over kleur, aandacht voor een behoedzamer omgaan met termen en begrippen in verband met middeleeuwse kleur. Maar al te vaak worden bijvoorbeeld termen van materialen (pigmenten, kleurstoffen) en van kleureffecten door elkaar gebruikt. In oude teksten valt op dat vooral over kwaliteit van pigmenten gesproken wordt. Ook de oorsprong van de kleurstoffen is belangrijk: dierlijke en plantaardige kleurstoffen worden nooit gemengd. Over de kostprijs

van pigmenten zijn we eveneens tamelijk goed ingelicht. Deze prijs heeft te maken met de gemakkelijke of moeilijke beschikbaarheid, met het vervoer, met politieke situaties (door oorlogen kan de import van sommige pigmenten plotseling een probleem worden en de prijs doen stijgen). Het kleuren van grote oppervlakken blijft een probleem tot ver in de 18^{de} eeuw wegens te duur!

Het spreken over kleuren is in middeleeuwse geschriften zeer genuanceerd en totaal verschillend van ons huidige taalgebruik. De verhouding van kleur met licht is een fundamenteel begrip. Er is een verschil tussen *clair* en *lumineux* (helder en licht), tussen *mat* en *terne* (mat en dof/vaal), tussen *clair* en *brillant* (helder en glanzend), tussen *obscur* en *sombre* (donker en somber). Ook andere begrippen zijn belangrijk in die periode: de densiteit van de kleur (*subtilis/gravis/levis*), de duurzaamheid (*color solidus/firmus/fidelis*), de zuiverheid (*color sincerus/purus*), de 'juiste' kleur (*color*



decens/ aptus: *une couleur convenable*). Dit laatste is heel belangrijk: 'juist' is synoniem voor 'mooi'.

In de middeleeuwen houdt men niet van mengsels. Het mengen van pigmenten begint meestal pas in de 15^{de}-16^{de} eeuw. In verversateliers waren het zelfs niet dezelfde mensen die met geel of met blauw werkten. Soms gebeurde dit zelfs in andere ateliers! De middeleeuwer houdt van de *unité de la couleur*: één kleur voor elk te beschilderen onderdeel. Nuancering kan wel bekomen worden door verschillende kleuren boven elkaar te plaatsen, de superpositie van verschillende kleuren (bijvoorbeeld blauw azuriet op een zwarte onderlaag, goud op een rode of gele grond).

Onze hedendaagse kleurenclassificaties zijn niet bruikbaar voor de middeleeuwse kleurenstelling. Begrippen als koude en warme kleuren, primaire en complementaire kleuren, het kleurenspectrum zijn onbruikbaar. Kleur werd in de middeleeuwen heel anders ervaren: blauw bijvoorbeeld werd aanzien als de 'warmste' kleur! Wat wij ervaren als sterke contrasten, geldt evenmin: voor de middeleeuwer is groen + rood of rood + geel geen groot contrast. Geel + groen daarentegen is wél een scherp contrast. Rood + blauw is een gemiddeld contrast. Redenen te over om zorgvuldig om te gaan met terminologie bij het beschrijven van middeleeuwse kleuren.

Ook Willibald Sauerländer herinnert aan de geëvolueerde appreciatie van de middeleeuwse polychromie. Het erkennen van de kleurige afwerking had veel weg van een processie van Echternach: door verschillende mensen al heel lang als evidentie aangeduid en door anderen steeds genegeerd of afgedaan als een historische vergissing of ook nog beschouwd als iets dat totaal los stond van de 'vorm' van de sculptuur die als het belangrijkste werd geacht. De opleiding van de kunsthistorici met zwartwitopnames, de dito publicaties en de musea die gevuld waren met monochrome moulages van polychrome sculpturen

hebben hiertoe ook bijgedragen. De analyse van de vorm en van de kleur gebeurde los van elkaar. Het is pas vanaf het midden van de 20^{ste} eeuw dat onder invloed van de materiële bevindingen van de restaurateurs de sporen van deze oude polychromie worden blootgelegd en het onweerlegbaar 'bewijs' wordt geleverd van hun oorspronkelijke kleurige afwerking, als dat tenminste nog moest beezen worden. Hierdoor verandert de idee over middeleeuwse beeldhouwkunst, waar vorm en kleur onverbreeklijk samengingen. Een middeleeuws beeld is een 'imago', geen 'statua'. Het is een 'beeld' in de oudste betekenis van het woord. De vroeger zo geroemde 'monumentaliteit' van de middeleeuwse beelden ruimt plaats voor het narratieve en het levende aspect, wanneer op een 'monochroom' beeld de polychromie tevoorschijn komt.

Kunsthistoricus en restaurateur Emmanuel Caillé bestudeerde het portaal (1145-1155) van de Notre-Dame in Etampes. Hij brengt zijn bevindingen op gebied van de polychrome afwerking van dit portaal in verband met de reformatorische bewegingen in de Kerk van de 12^{de} eeuw, in het spoor van Bernardus van Clairvaux en meer specifiek de ideeën van de school van Saint-Victor. Hierop wijzen de verdeling van de kleuren en de chromatische combinaties met de harmonie van wit en goud van de sculpturen op de kolonnen en de rijkdom van de kleurencontrasten op het timpaan. De onderlaag is loodwit en de carnaties van vermiljoen en loodwit.

Detlef Knipping stelt de studie voor van het portaal van Landshut (1462). De polychromie van dit ensemble is een typisch voorbeeld van het kleurgebruik van het midden van de 15^{de} eeuw, waar de kleur van de gewaden een symbolische functie heeft (wit als kleur voor de verzezen Christus, rood voor de Man van Smarten als kleur voor zijn leven op aarde, groen voor de Wijze Maagden als belofte voor het eeuwig leven). Hij wijst op het belang van een totaalstudie van de kleurige afwerking van binnen- en buitenarchitectuur en sculptuur. Het timpaan

is een onderdeel van het hele kleurenschema van het kerkinterieur: de gele achtergrondkleur van het portaal komt terug in de kleur van de binnengewelven.

Myriam Serck houdt een pleidooi voor behoedzamer omspringen met authentiek materiaal. Alvorens een portaal met grote middelen (laserstralen, microzandstraal,...) te reinigen en zo onmiddellijk resultaat te kunnen tonen aan de financierende instanties, moet een uitgebreid onderzoek gebeuren naar de sporen van oude polychromieën. Een reiniging is namelijk een niet-reversibele behandeling, waarbij tal van gegevens onherroepelijk kunnen verloren gaan. Ze wijst op het belang om bij elke reiniging een proefstrook onbehandeld te laten voor later onderzoek.

Eddie Sinclair met haar onderzoek van de Engelse kathedraalfronten beklemtoont dat het hier gaat om een bijna verdwenen wereld. Elk spoor van polychromie op buitengevels moet scrupuleus worden gedocumenteerd. Door de jarenlange buitenopstelling en verweering is het grootste gedeelte van de kleurige afwerking immers verloren geraakt.

Delphine Steyaert en Sylvie Demailly onderzochten het portaal van Senlis (1165-1170), waar nog vrij consistente restanten overbleven van achterevolgende polychromieën, omdat het portaal tot nu toe nog niet geres taureerd werd. In de Middeleeuwen was het portaal bijkomend beschermd door een houten voorportaal. Op de originele polychromielaag overheersen de combinaties van rood en groen en van wit en goud. De personages dragen witte gewaden met gouden boorden. Voor het wit wordt de kleur van de preparatielaag van loodwit en dierlijke lijm gebruikt. Het vermiljoen op rode oker van sommige gewaden is verkleurd tot blauwzwart.

Bruno Zanardi stelt de werf voor van het baptisterium van Parma, waarvan de polychromie niet volledig afge werkt was. Sommige beelden hebben geen polychromie, andere hebben

alleen de preparatielaag in loodwit gekregen en nog andere zijn wel volledig gepolychromeerd, sommige overschilderd rond 1230 door de byzantijnse schilders, die ook instonden voor de muurschilderingen in dit gebouw. De sculpturen werden van hun zwarte vervuilinglaag ontdaan door compressen van EDTA en ammoniumcarbonaat.

Het onderzoek van de voorgevel van de Notre-Dame in Parijs, zwaar geres-taureerd door Viollet-le-Duc in het midden van de 19^{de} eeuw, wees uit dat niet alleen de sculpturen, maar de hele gevel met heldere kleuren opgehoogd was. Het geheel werd gereinigd met ammoniumcarbonaat, gevolgd door een laserbehandeling.

De uitgevoerde restauratie op het portaal van Bern werd niet door iedereen gewaardeerd. Deze vrij ingrijpende reconstructie voorzag in het vervangen van de oorspronkelijke portaalbeelden door kopieën, het reconstrueren van de 17^{de}-eeuwse steenimitatie op het portaal, met uitzondering van het timpaan waar de overschildering van 1913 gerestaureerd werd. Het resultaat is een vreemde combinatie van half polychroom en half steenschildering op dit portaal, een combinatie van een beschildering van de 17^{de} eeuw en één van 1913, die zich op de middeleeuwse 'zou' geïnspireerd hebben.

Een voorbeeldig onderzoek werd voorgesteld door Gottfried Hauff van Potsdam, waar de studie van de polychromie van de portalen van Schwäbisch Gmünd resulteerde in het inkleuren van een fotogrammetrische opname (1/5) met aquarel. De tinten werden zelf gemengd en voortdurend vergeleken met de restanten op het portaal. Nadelen van deze 'virtuele' reconstructie op papier: niet levensgroot; niet op het monument zelf aanwezig en zichtbaar; moeilijk aan het publiek voor te stellen (originele tekening in archief); en tenslotte blijft het een vlakke voorstelling van sculpturen in reliëf. De voordelen zijn: duurzaamheid als goed papier en goed verf materiaal gebruikt wordt; deze

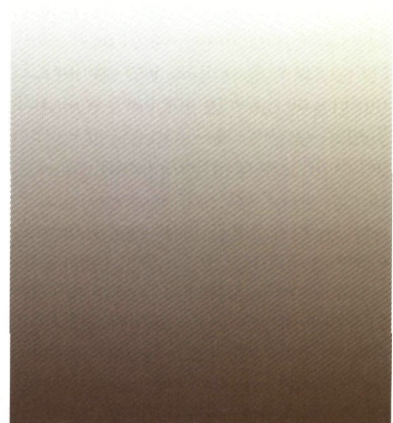
aquarellen hebben een eigen artistieke waarde; ze zijn dicht bij de realiteit dan het werken met kleurpotloden of computerkleuren; ze zijn wetenschappelijk exact; ze kunnen gepubliceerd en afgedrukt worden; ze vertalen de wetenschappelijke bevindingen naar virtuele werkelijkheid en tenslotte, last but not least, de integriteit van de originele polychromie blijft bewaard.

De analyses van wetenschappelijke laboratoria kunnen uiteraard de bevindingen van de restaurateurs aanvullen. Het Laboratoire de recherche des monuments historiques stelt de mogelijkheden en de limieten van de wetenschappelijke analyses voor. Als resultaat stellen zij dat wat betreft de portaalpolychromie het volgende opvalt: de kwaliteit van de preparatielagen; de mengsels van bepaalde pigmenten (menie en vermiljoen, menie en rode oker, rode oker en vermiljoen); de superpositie van verschillende tinten (azuriet op zwart of grijs, ultramarijn op loodwit, rode lak op vermiljoen, enz.); het belang van de metaalbladen (goudblad, tinblad + goudblad, tinblad, zilverblad). Als bindmiddelen troffen ze olie, caseïne, olie/eigeel en dierlijke lijm aan. Mooie zwarttinten werden bekomen door het mengen van koolzwart met vermiljoen, koolzwart met rode oker en koolzwart met azuriet.

Om iets terug te geven aan het publiek voor de reiniging van het portaal van Amiens met gemeenschapsgelden, werd een systeem geperfectioneerd, dat al voordien in Poitiers werd uitgetest: het projecteren van gekleurde dias op de voorgevels om een idee te geven van de oorspronkelijke kleurenrijkdom. Dit is uiteraard geen wetenschappelijke techniek, al inspireert ze zich wel (van verre) op de bevindingen van de restaurateurs. Naast het onmiskenbare showelement geeft deze techniek aan de leek een idee van het vroegere uitzicht. Het voordeel is uiteraard dat er aan de oorspronkelijke polychromie niet wordt geraakt, maar het nadeel is dat de bewoners van Amiens (hierin gesteund vanuit politieke hoek) om de herpolychromie van

het portaal vragen om hiermee de toeristische aantrekkingskracht van hun stad te vergroten.

Als besluiten van deze internationale ontmoetingsdagen, waarin soms vrij felle discussies gevoerd werden, noemde men: een oproep tot meer wetenschappelijk en preciezer taalgebruik (noodzaak van een meertalig lexicon met de belangrijkste begrippen); onmogelijkheid om de studie van de portaalpolychromie los te koppelen van het geheel van het gebouw, interieur inbegrepen; het verder bestuderen van de betekenis van de kleuren, gelinkt aan bepaalde rituelen, liturgische gebruiken, de functie van de portalen, de cultus enz.; het belang van de iconografische betekenis van de kleur; de noodzaak tot onderzoek van oude receptenboeken om niet altijd dezelfde reeks gepubliceerde receptenboeken te blijven herhalen; het onderzoek naar de economische en sociale invloeden (prijs, invoer, status,..). Als belangrijke conclusie werd gesteld dat we goed moeten nadenken over wat we nu met deze gereinigde portalen gaan doen: door het verlies van de beschermende vuil en oude polychromielagen zijn ze bijzonder fragiel geworden. Onderhoud en preventieve conservering zijn dringend noodzakelijk. We moeten ons hoeden om restauratie niet als synoniem te gaan gebruiken van (overmatige) reiniging, hetgeen tenslotte een niet-reversibele ingreep is. Nadruk moet liggen op de 'conservering' van deze kunstwerken.



Tentoonstelling

Luc Tack

DE MUSEUMAS VAN MECHELEN: IN DE BAN VAN EEN STAD

Met de opening van het Museum Brusselpoort en het Museum Schepenhuis, op donderdag 21 september 2000 wordt de Mechelse museumas een feit. Er ontbreekt nog een schakel – een museum voor moderne kunst in de Lamot-site – maar de 'werking' van de as is begonnen. De as trekt een lijn van zuid naar noord door Mechelen; hij is als elke as een spil waarrond Mechelen als museumstad in de toekomst wil draaien.

Eén idee verbindt de vier locaties waaruit de as bestaat: het intrigerende, 'de ban', van een stad. Het gaat zowel over gelijk welke stad die zoals Mechelen uit oude middeleeuwse wortels groeide als om Mechelen zelf. Waar liggen de eerste kiemen van de stad en waarom uitgerekend daar? Hoe ontwikkelden zich daaruit woonkernen met straten en markten? Al vroeg is er een bestuur nodig en verdedigingswerken. De ruimte krijgt een profiel. Externe machten nemen de stad in hun greep. De kleine stad wordt een tijd heel groot, en dommelt later weer in. Het leven verdicht zich doorheen de eeuwen, er gebeurt ontzettend veel. Het huidige Mechelen is een open boek, waarin veel van die geschiedenis te lezen valt: in gebouwen en straatplannen, in documenten en instrumenten, in artefacten en kunstwerken. De Mechelse museumas wordt de leeswijzer en het vergrootglas van dit boek. En meteen de rijk vergulde band waarin de bladen van het boek aan elkaar worden gebonden en zorgzaam beveiligd.

Elke locatie heeft haar eigen taak en eigen gezicht. Van de drie musea die voortaan al toegankelijk zijn, vormt het museum Brusselpoort vooral een introductie in de wording en het urbanistisch profiel van de stad, toont het museum Schepenhuis de grootheid en

rijkdom van het Bourgondische en Habsburgse Mechelen in de 15^{de} en 16de eeuw, en vertelt het Hof van Busleyden over het bestuurlijke, juridische, economische en artistieke leven van de stad, haar dagelijkse doen en laten doorheen vele eeuwen.

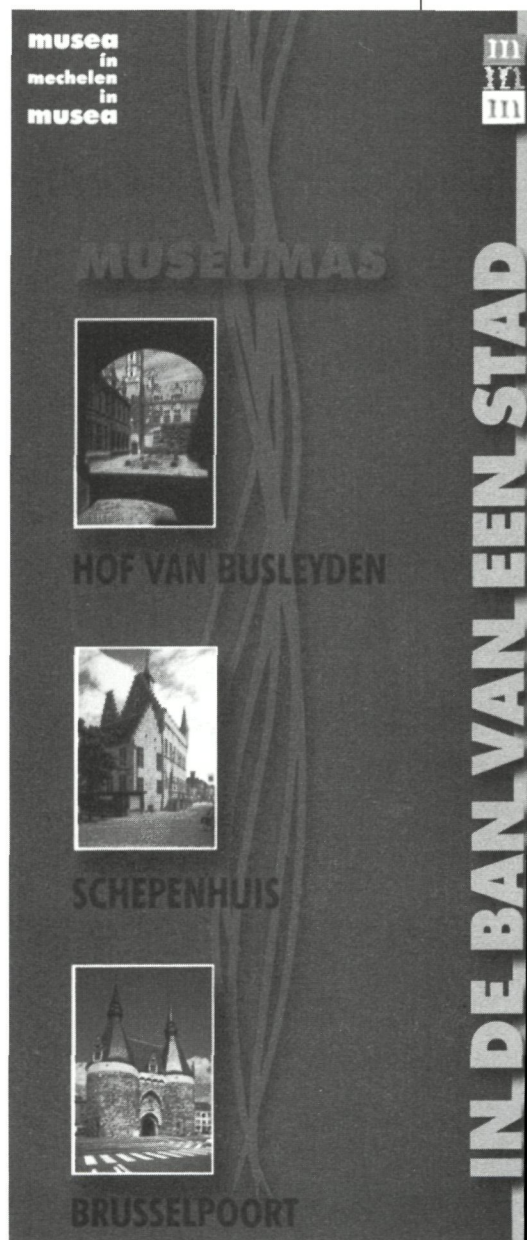
Het museum Brusselpoort, gevestigd in de enige oude stadspoort die nog overblijft, voert op de zuidelijke rand van de oude stad de bezoeker binnen in de groeifazen die Mechelen uiteindelijk zijn huidige uitzicht gaven. Archeologische vondsten, oude plannen, beschrijvingen, uitvergroete documenten en kaarten stofferden vijf haltes in de voorthollende geschiedenis: het einde van het eerste millennium, van 1400 tot 1550, de periode 1550-1700, het contrast 1750-1850 en het begin van de 20^{ste} eeuw. Ze roepen het beeld op van dikke vestingsmuren en drukke markten, van kerken, kloosters en riantte burgerhuizen, van rijkdom en armoede, van schittering en ... vervuiling.

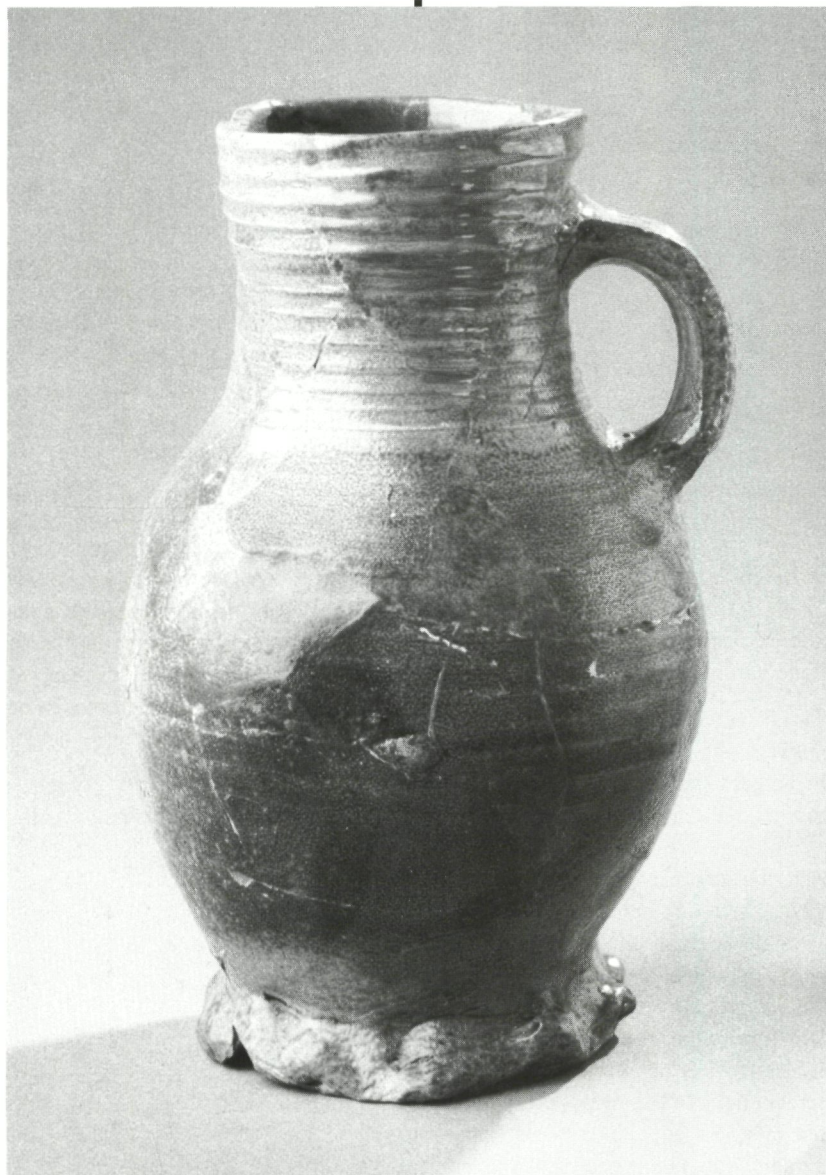
Het museum Schepenhuis, van ca 1270-1370 het eerste stadhuis van Mechelen, staat als een bindende knoop middenin de drie centra van het huidige stadsleven: Grote markt – Sint-Romboutskerk/Cultureel centrum – Ijzeren leen. Pal in dit centrum spreekt het van Mechelens grote roem ten tijde van Bourgondiërs en Habsburgers: van middeleeuwse architecturale sculptuur tot religieus polychroom beeldhouwwerk en bijzonder verfijnde albast-reliëfs uit de renaissance-tijd. Daar ook zijn de zeven unieke Besloten Hofjes, mystieke retabels afkomstig van de Mechelse gasthuiszusters, te bewonderen.

Het Hof van Busleyden sluit nabij de noordelijke oude stadsrand de museumas af. Dit museum wordt de komende jaren grondig gerenoveerd; het zal het hart van een sterk publiek gerichte museumwerking worden. Voorlopig biedt het in een beperkt aantal zalen een prelude op wat komen moet: de vele dingen die een stad 'maken', eeuwen lang. Bestuurlijke en juridische functies, schuttersgilden en ambachten, dagelijkse leefwereld en religieus leven, straffen en foltering. Het ar-

tistische Mechelen van de 17^{de} tot de late 19^{de} eeuw pronkt er met Faydherbe, Franchoy, Verhaegen, Herreyens, Van Geel en zoveel anderen. Zolang de vierde locatie, het museum voor moderne kunst, nog niet is gerealiseerd krijgen voorname 20^{ste} eeuwers daar de plaats die hen toekomt, met namen als Riks Wouters en Alfred Ost.

Tussen Brusselpoort en Schepenhuis komt de eerstvolgende jaren in de Lamotsite een museum voor moderne kunst. Het zal een open museum zijn waarin stad en museum in elkaar zullen overvloeien, waarin historische





stadssegmenten, hedendaagse kunst en het alledaagse leven van nu niet meer zonder elkaar zullen kunnen, uitgeremd op de plek waar Mechelen begon, meer dan duizend jaar geleden....

Hof van Busleyden

Het sluitstuk van de museumas is het Hof van Busleyden. De eerstvolgende jaren wordt het grondig aangepast en heringericht, om een museum te worden volgens de snel evoluerende hedendaagse inzichten en normen. Het wetenschappelijke, educatieve en administratieve centrum van de museumwerking in Mechelen zal daar gevestigd zijn. Tegelijk zal het zijn eigen taak hebben binnen het concept van de

museumas: zichtbaar te maken hoe deze stad 'stad' is geworden en hoe Mechelen heeft geleefd (met gilden en ambachten, nijverheid en kunstnijverheid, scholen, gasthuizen, begijnhoven...), welke functies het heeft vervuld (bestuurlijk, economisch, juridisch, kerkelijk, militair...), welke kunstenaars er woonden en werkten.

Een selectie hieruit, met uiteraard een aantal top-stukken van de collectie, wordt ook tijdens de renovatie gepresenteerd, in een deel van het Hof van Busleyden. Daarin vormen twee thema's de rode draad, aansluitend bij de globale optiek van de museumas: enerzijds 'de vroegere stad als zelfbewuste eenheid' en anderzijds 'Mechelen als stad van kunst en kunstambachten'.

Twee zalen zijn aan het eerste thema gewijd. Een stad was vroeger meer dan nu een bewust op zichzelf betrokken leefgemeenschap die zich diende te handhaven en te verdedigen. Ze moest daarom onder meer zorgen als zodanig erkend te worden door hogere machthebbers: ze trachtte 'vrijheden' te verwerven, 'privileges' toegekend te krijgen. Dat duurde tot laat in de 18^{de} eeuw. De eerste afdeling visualiseert dit door middel van een maquette van het omwalde, gesloten Mechelen van rond 1800; ze laat verder de tastbare tekens van die vrijheden zien: geschreven privileges, statuten en oorkonden, naast fiere stadszegels.

Een andere zaal toont hoe die geslotenheid van de stadsgemeenschap ook bepalend is voor het sociaal-economische leven ervan. Dat leven moest zich op de schaal van de stad organiseren en de stedelijke kaders en instellingen weerspiegelen dan ook de wijze waarop de stad zelf zich structureert en affirmeert. Daarom een blik op de toenmalige beroepsverenigingen, ambachten en gilden, met hun producten, vaandels en uitrustingsstukken.

Het tweede thema vertelt hoe Mechelen – over eeuwen en situaties heen – kunst en kunstambacht overvloedig liet gedijen. De selectie spitst zich toe op sculptuur en op schilderkunst. De beeldhouwtraditie is bijzonder sterk. De voorlopige selectie loopt van de laat-gotiek van Thomas Hazart over Lucas Faydherbe tot Rik Wouters en de hedendaagse Frans Van den Brande. Voor de presentatie van de schilderkunst worden enkele kleinere zaaltjes telkens aan één kunstenaar of één thema gewijd, zoals de graficus Alfred Ost, Rik Wouters en de Mechelse schilderkunst tijdens het interbellum (De Troyer, Verschaeren en anderen). Even kunnen daar ook al andere aspecten van het leven in Mechelen aan bod komen: de religie en de Mechelse kant.

Het Hof van Busleyden zal overal op zoek blijven gaan naar stukjes oud en nieuw 'Mechelen'. Permanent worden daarom ook nieuwe aanwinsten apart tentoongesteld.

Museum Brusselpoort

Het Museum Brusselpoort is gevestigd in de enige overgebleven middeleeuwse stadspoort die deel uitmaakte van de sterke verdedigingswallen rond Mechelen. Het is als beginpunt van de museumas opnieuw een toegangspoort: de introductie in de wording en het eigen profiel van de stad.

Een stad en haar geschiedenis worden vooral zichtbaar in twee soorten van overgeleverde stukken: geschreven of getekende documenten en archeologische vondsten. Dit gegeven is het uitgangspunt voor de manier waarop in dit nieuwe museum alles wordt getoond. Twee lijnen lopen naast elkaar. Op de ene laten allerlei grafische documenten in vijf historische etappes zien hoe kleine woonkernen zich ontwikkelden tot een stad, met haar specifieke

stratenpatroon en haar eigen uitzicht. De tweede lijn geeft daar telkens een archeologisch verhaal bij. Specifieke elementen van het dagelijkse stadsleven komen daarin aan bod. Vondsten in de Mechelse bodem blijken immers verrassend welbespraakt!

De eerste, historische, lijn begint met een inleidende afdeling over de Mechelse stadswallen en poorten, en over de veiligheid en de controle over het stadsleven die er mee beoogd werden. Daarna volgen vijf afdelingen die telkens zichtbaar maken hoe in evenveel opeenvolgende historische perioden het stadsbeeld zich ontwikkelt. De eerste ervan, afdeling twee, toont het vroege aangroeien van kleine woonkernen tot een stad van rond het einde van het eerste millennium, met waterlopen, straten, markten, wijken. De archeologische lijn ernaast laat zien

wat bodemvondsten leren over 'voedsel' toen: welk voedsel, productiewijzen, verschillen tussen rijke en arme keukens.

De derde afdeling is gewijd aan het glorieuze Mechelen van Bourgondiërs en Habsburgers (1400-1550), waarin schitterende bouwcampagnes grondig op het straatbeeld inwerkten (Margareta van Oostenrijk!). De archeoloog vertelt daarrond over de handel en rijkdom van de stad: over het verhandelen van vis, over mooie huizen en over beroemde kunstenaars en decorateurs. Afdeling vier contrasteert scherp met de vorige. Ze heeft het vooral over woelige tijden die er op volgden (1550-1700). De godsdienstoorlogen en politieke machtsverschuivingen in Europa schepten onveiligheid. Het leven moest zich nog dichter concentreren in de zich aanpassende stadskern, achter



versterkte verdedigingsmuren. Dit drukke leven liet archeologisch veel sporen na van het diverse werk van handarbeiders als leerlooiers en been-snijders.

De laatste twee afdelingen tonen vooral hoe binnen de eeuwenoude grond-schema's de stad de vele trekken van haar huidig gelaat verkreeg. De vijfde afdeling beschrijft het stedenbouwkundig contrast tussen het Mechelen van 1750 en dat van 1850. Zowel intern als extern is het een open stad geworden, uitstulpend in een moderngeconcipeerde nieuwe stationswijk. De laatste afdeling tenslotte tekent uit hoe de mazen van het stedelijk weefsel zich helemaal opvullen (1850-1900). Dat gebeurde soms tot barstens toe in overbevolkte onhygiënische 'fortjes', of uitdijend in lintbebouwing langs de grote uitvalswegen. De druk op de waterhuishouding in de stad is onhoudbaar (het worden meer dan ooit open riolen nu), forse ingrepen verdrijven de vlieten uit het stadsbeeld, de Dijle krijgt haar 'afleiding'. De lijn die de archeoloog naast dit historisch verhaal trekt, illustreert dit van kort bij, met de thema's 'watervervuiling en overlast' en 'arm Mechelen'. Of hoe gevonden afval getuigt van geleden armoede.

Deze twee lijnen, de historische en de archeologisch-thematische, stofferen de tentoonstellingsruimten in de onderste twee verdiepingen van de Brusselpoort. De zolderverdieping wordt voorbehouden voor ateliers. De bedoeling is dat naast de traditionele museumbezoeker ook een ander publiek wordt aangesproken – of hetzelfde publiek anders. Het atelier is een plek van activiteit. Met de tijd moeten veel mensen het Museum Brusselpoort kunnen in en uitlopen, om er te kijken en te leren uiteraard, maar ook om te ondernemen, te zoeken, te praten, te doen.

Museum Schepenhuis

Het Museum Schepenhuis staat midden in de drukte van de levendige Mechelse stadskern. Het vormt een knooppunt tussen Grote Markt, IJzerenleen en kathedraal/cultureel

centrum. Het gebouw stamt uit de periode dat Mechelen politiek aan belang begon te winnen en getuigt als toenmalige vestigingsplaats van de Grote Raad van het grote bestuurlijke en juridische belang van de stad in de 15^{de} en vooral 16^{de} eeuw, met alle culturele weldaden vandien.

Als museum concentreert het zich bijna als vanzelfsprekend op die tijd en die Mechelse bloei. De recent geres-taureerde zalen verwijzen door allerlei oorspronkelijke decoratieve elementen nog steeds naar de grote – vooral juridische – voorgeschiedenis van het Schepenhuis. De sculpturale decoraties op de houten balken en stenen consoles richten zich in de benedenzaal tot de leden van de vierschaar, het stedelijke gerechtshof dat er vergaderde tot 1473. In de bovenzaal diende de nog gedeeltelijk bewaarde muurschildering van het laatste oordeel tot lichtend voorbeeld voor de Grote Raad van Mechelen, die er vanaf datzelfde jaar en tot 1616 zetelde.

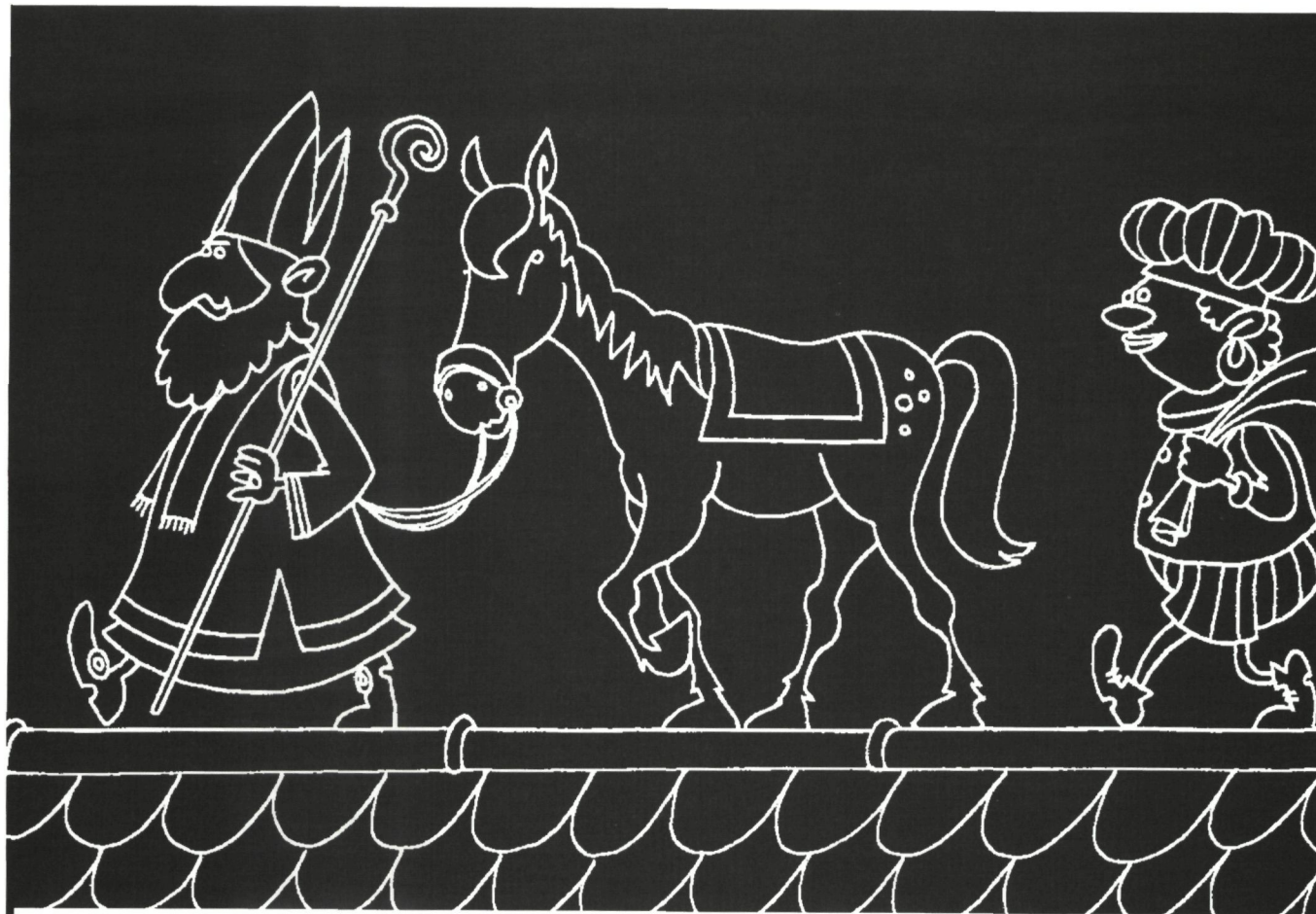
Deze zalen en getuigenissen vormen het kader voor de presentatie van Mechelse artistieke hoogtepunten uit de 16^{de} eeuw, een tijd waarin laat-gotiek eindigt in de opgang van de renaissancekunst. Drie reeksen van kunstwerken worden in het centrum van de aandacht geplaatst.

Vroeg-renaissancistisch is een mooie cyclus van 16 panelen, 'de legende van Sint-Victor', geschilderd voor het klooster van de Victorinnen van Blijdenberg.

Bijna alleen in Mechelen te vinden zijn vervolgens de 'Besloten Hofjes', die in het Museum Schepenhuis eindelijk een waardig en duurzaam onderkomen hebben gevonden. In deze retabels komen schilderkunst, sculptuur – laat gotische 'Mechelse poppetjes' – en ambachtelijk werk tot een rustige eenheid. Het centrale thema is de besloten hof, waar volgens het bijbelse Hooglied geliefden bij elkaar verwijlen, beeld van de mystieke eenheid die de kloosterzusters (hier de augustinessengas-huiszusters) met hun hemelse bruidegom zoeken.

En ten derde worden een aantal polychrome houten heiligenbeelden uit de 16^{de} eeuw bijzonder belicht. Ze bewijzen dat ook de houtsculptuur in Mechelen belangrijk bleef tijdens die periode. Getuigen daarvan zijn de beelden van Thomas Hazart. De vormgeving was echter wel traditioneler dan de hoog verfijnde en fantasierijke albast-reliëfs, waarvan de stad toen ook een gewaardeerd centrum was.

Stedelijke Musea Mechelen
Directie en Administratie
Minderbroedersgang 5
2800 Mechelen
Tel + 32 (0)15 29 40 30
fax + 32 (0)15 29 40 31
Website
[http://www.mechelen.be/
stedelijkemusea/](http://www.mechelen.be/stedelijkemusea/)



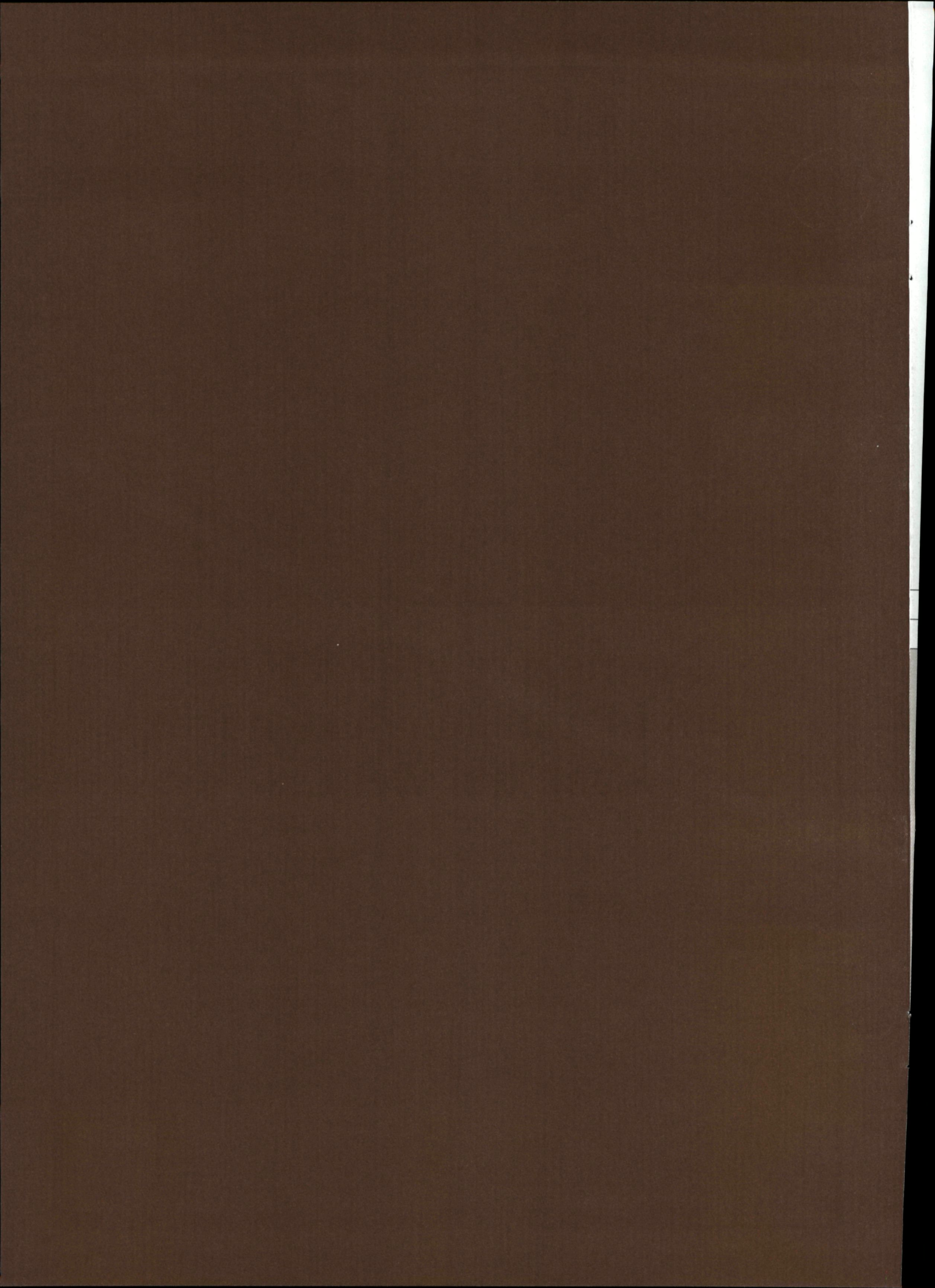
De meeste vrijwilligers zijn niet alleen deze nacht aan het werk...

5 december

Start internationaal jaar van de vrijwilligers.

Eén op vijf Vlamingen is als vrijwilliger actief. En niet alleen op 5 december, maar vaak het hele jaar door. Daarom wil de Vlaamse regering vrijwilligerswerk in alle sectoren meer erkenning geven, vrijwilligers in optimale omstandigheden laten werken, meer mensen ertoe aanzetten zich voor een deel van hun vrije tijd vrijwillig in te zetten en de contacten tussen de verschillende vrijwilligers onderling en met de organisaties bevorderen.

De start wordt gegeven op 5 december 2000.





- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
1. Petrus
 2. Paulus
 3. Andreas
 4. Jakobus de Meerdere

met Petrus, de *Principes Ecclesia*, de universele rol van de Kerk. Naast Paulus staat Andreas met de *crux decussata* (Andreaskruis), vervolgens Jakobus de Meerdere, te herkennen aan pelgrimsstaf en schelp en aan de overzijde Johannes met de vergiftigde kelk (2). Bartholomeus is voorgesteld met het hakmes, de knots behoort toe aan Jakobus de Mindere en de zaag aan Simon.

Minder eenduidig is de bepaling van de overige vier beelden. Niet alleen komen gemeenschappelijke attributen voor (bijvoorbeeld een bijl bij zowel Mattheus, Matthias als Judas Thaddeus), maar bovendien bemoeilijkt schade de identificatie van de attributen zelf. Bij twee beelden kan de lange stok waarvan het bovenste element verdwenen is, zowel een kruis als een lans zijn.

De volgorde waarin de apostelen voorkomen kan meer licht op de zaak werpen. Hoewel de evangeliën over de volgorde niet eensgezind zijn en ook de voorstellingen niet consequent een orde volgen, keren toch meestal dezelfde hoofdlijnen terug. Petrus, Andreas, Jakobus de Meerdere en Johannes zijn de eerstgeroepen van Jezus en gaan hun metgezellen vooraf. Volgens het evangelie van Marcus en Lucas komen dan Philippus, Bartholomeus en

Mattheus, vervolgens Thomas en Jakobus de Mindere. De beide laatste groepjes worden van plaats verwisseld in de vaste gebeden van de canon van de mis, namelijk in de Gedachtenis van de Heiligen. Het college der apostelen wordt steeds afgesloten door Simon en Judas Thaddeus.

Vanuit deze verdeling kunnen we de apostel naast Johannes dus met Philippus identificeren, wat trouwens bevestigd wordt door een oude foto waarop een – hermaakt – kruis nog in het heft past. De stok bij de andere apostel is onderdeel van de lans die behoort bij Thomas. Het attribuut is momenteel vrij onherkenbaar omdat de lanspunt verdwenen is, en omdat de schacht bij de overschildering geïnterpreteerd werd als een plooi van de tuniek en zodoende gepolychromeerd werd; bovendien liggen de beide onderdelen niet helemaal in elkaars verlengde.

Er resten uiteindelijk nog twee apostelen te identificeren: Mattheus en Judas Thaddeus. Matthias, de vervanger van Judas Iskariot na diens verraad en

► zelfmoord, maakt geen deel uit van de beelden-
 groep omdat met Paulus het college der apostelen
 zijn symbolische getal twaalf reeds bereikt heeft (3).
 ► ►
 Bartholomeus Het spreekt voor zich dat de man met de bijl dan
 Judas is en dat de attributen van de boekentas en
 het pennenetui bij de apostel én evangelist
 Mattheus behoren.

De vernoemde volgorde van de apostelen bekrach-
 tigt onze identificatie. Alleen Judas en Thomas
 tegen de zuidelijke muur verstoren de opstelling.
 Wanneer zij van plaats zouden wisselen, respecteert
 het Halse koor de traditionele volgorde van het
 apostolisch college.

DE SYMBOLIEK

Zoals Richard Hamman (4) reeds aanwees zijn de
 apostelen sinds de Byzantijnse en de Romaanse
 periode aanwezig als uitlopers van de gewelfribben
 in de koepel of de middenbeuk van de kerk.
 Verwerkt in de architectuur, symboliseren de apos-
 telen de pijlers van de Kerk, een idee dat teruggaat
 op de passage in Efeziërs 2, 20 «...gebouwd op het
 fundament van de apostelen». In 1245-1250 wordt
 deze metafoer gematerialiseerd in de zuilbeelden
 van de Sainte-Chapelle in Parijs. Hier houdt elke
 apostel bovendien een wijdingskruis in de hand (5).
 ► De opstelling in het Halse koor combineert beide
 voorstellingswijzen: de apostel is telkens geplaatst
 in een architecturaal als nis uitgewerkte steunbeer
 onder een uitlopende gewelfrib. Zij volgt hierbij
 het voorbeeld van een lange reeks voorgangers sinds
 de 13de eeuw: de dom van Keulen (6), van Maagden-
 burg, van Xanten...

► Jakobus
 de Mindere
 ► ►
 Simon
 Parallel worden de apostelen als groep aan de bui-
 tenkant van de kerk opgesteld. In vroeggotische
 portalen verschijnen zij in het timpaan en op de
 archivoltten (kathedraal van Laon, abdijkerk van
 Saint-Denis). In Chartres worden zij voor het eerst
 aan de zijwangen van het portaal geplaatst, waarna
 de kathedralen van Reims en Amiens dat voorbeeld
 volgen. Ook in latere tijden blijft de voorstelling
 van het apostolisch college zowel aan de buiten- als
 aan de binnenkant van de kerk in gebruik.

MATERIËLE GEGEVENS

Van de symbolische betekenis keren we terug naar
 de tastbare materie van de beeldhouwwerken.
 De beelden van Petrus, Paulus en Johannes zijn
 zowat twintig centimeter kleiner dan de andere (7).
 Elk beeld is samengesteld uit twee blokken





Avesnessteen, met uitzondering van Petrus die uit één blok is gehouwen. Een rond kanaal doorboort het zwaarste blok in de flanken. Mogelijk diende dit om het beeld naar zijn bestemming te hijsen. Om het grootteverschil met de andere beelden onzichtbaar te maken, bevinden de drie beelden zich niet onmiddellijk op de console maar zijn zij op een stenen verhoog geplaatst, verborgen achter een houten bekleding.

De achterkant van de apostelbeelden is niet uitgewerkt. Aan voor- en zijkanten is de oppervlakte van de steen bewerkt met een getande beitel waarvan de sporen alleen op de inkarnaatzones (huidskleur) zijn afgevlakt.

De te beschilderen elementen (beelden, nissen, baldakijnen, kordonlijst) vertonen een roodbruine isolerende poriënvuller (8). Deze zones waren uitgespaard in de witte pleisterlaag die eertijds de omliggende muurvlakken bedekte. De halfzuilen die het baldakijn ondersteunen werden daarentegen mee bepleisterd, maar kregen achteraf ook een laag poriënvuller in functie van hun beschildering. De stoffering gebeurde vermoedelijk ter plaatse en niet op voorhand in een atelier. De stoffeerder die sowieso de architectuur ter plaatse beschilderde, gaf alle apostelbeelden tegelijkertijd van op een stelling hun polychromie.

◀ Thomas, vroeger verkeerdelijk geïdentificeerd met Mattheus
◀◀ Philippus



KLEUREN EN BETEKENIS: DE BIJDRAGE VAN KLEUR

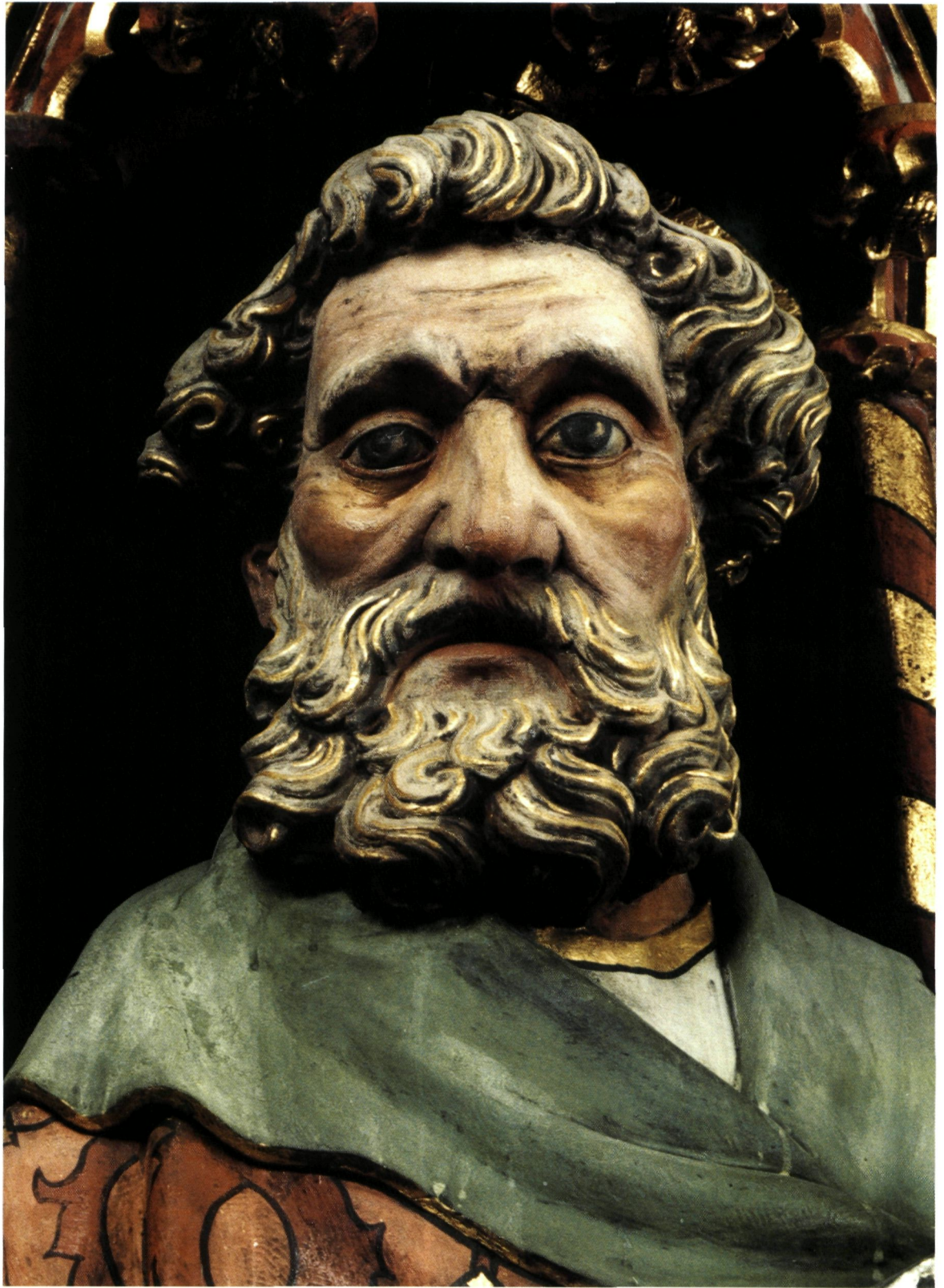
Het onderzoek naar de verschillende stofferingen, uitgevoerd met vergrootbrillen, concentreerde zich in eerste instantie op de beelden van Paulus en Mattheus. Nadien werd het met behulp van kleine sonderingen uitgebreid naar de andere werken. Na de bepaling van de opeenvolgende lagen maakten we iets grotere openingen om de originele polychromie en meer bepaald de versieringen beter te documenteren. Door de beperking in tijd en dus ook in sonderingen, hebben we waar mogelijk de bevindingen voorzichtig geëxtrapoleerd.

De beeldengroep met de omliggende architectuur (nissen, baldakijnen en kordonlijst) onderging drie – volledige of gedeeltelijke – stofferingen: een gotische bij zijn ontstaan; een partiële in de barok en de nu zichtbare neogotische in de 19de eeuw.

◀ Mattheus, vroeger verkeerdelijk geïdentificeerd met Thomas
◀◀ Judas Thaddeus, vroeger verkeerdelijk geïdentificeerd met Matthias

De gotische polychromie: harmonie en ritme

De oorspronkelijke gotische stoffering bedekt de beelden volledig, samen met de nis en de flanke-



▲
Detail van Petrus. Samen met Paulus en Johannes wijkt hij af van de rest van de groep door een kleinere en

meer gedrongen gestalte. Kenmerkend voor deze drie beelden is de zeer expressieve gelaatsuitdrukking.

rende zuilen, het baldakijn en de galerielijst.

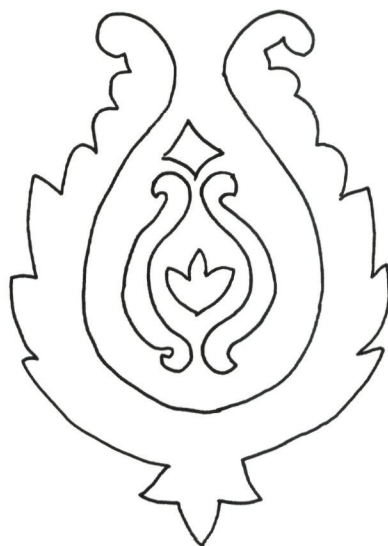
De picturale lagen hanteren een *palet* dat hoofdzakelijk bestaat uit vermiljoenachtig rood, mat donkerblauw, halfdoorschijnend geelachtig groen en fijn puur wit, en zijn versierd met vergulde elementen. In de beeldengroep waar een enkele kleur werd voorzien voor de kleding van de apostelen vallen Petrus en Paulus op door hun mantel, bezaaid met talrijke gestileerde vegetale motieven. Bij Paulus gaat het om malachietgroene en vermiljoenrode tekeningen met vergulde en zwarte elementen in licht reliëf geschilderd op een lichtgrijze basiskleur. Donkerrode motieven met zwarte accenten worden gebruikt op de rode mantel van Petrus. De inkarnaten zijn van een gladde lichttroze kleur waarbij de lippen door een donkere, rode nuance in dezelfde verflaag zijn aangegeven. Door tijdsgebrek was het onmogelijk om alle beelden volledig te onderzoeken en peilden we alleen bij Paulus en Mattheus naar de kleur van de haarpartijen, wat respectievelijk vergulding (9) en zwart opleverde.

Wat de originele beschildering van de architectuur betreft krijgen de nissen op de achtergrond een zwarte verflaag en de fijne kolommen een getorst bandenmotief in rood en vergulding. Volgens de waarnemingen bij het Mattheusbeeld blijken de verticale lijsten naast de nissen achtereenvolgens (naar buiten toe) wit, rood en zwart te zijn. De uiterste zuiltjes behouden de witte kleur van de pleisterlaag en worden niet verder beschilderd. Het baldakijn, waarvan niet alle elementen werden onderzocht, heeft een donkerblauwe achtergrond en vergulde hogels. De donkerblauw gekleurde kordonlijst wordt onderbroken door vergulde acanthusbladeren die aan de binnenzijde rood gekleurd zijn.

Vergulding treffen we aan op de architectuur, als enkelvoudige of dubbele boorden op de onderkant en de halsboord van de tunieken, als meer uitgewerkte guirlandes op de mantelzomen en op enkele geïsoleerde plaatsen (bijvoorbeeld decoratieve details).

Uit onze waarnemingen blijkt dat de oorspronkelijke zomen van Mattheus, Paulus en Petrus een grote gelijkenis vertonen met hun huidig zichtbare neogotische stoffering. We veronderstellen dat ook voor de andere apostelen het huidige uitzicht een adequaat beeld geeft van de originele decoratie en hoofdzakelijk bestaat uit festoenen van vergulde gestileerde lelies en drieblad klavertjes.

Slechts één groene glaxis werd aangetroffen, op de voetstukken en op de vergulde zomen van Petrus en Paulus als amandelvormige edelstenen.



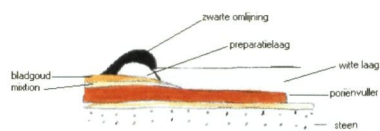
▶ Mantel van Paulus: malachietgroen gestileerd vegetaal motief op grijze achtergrond: blootgelegde oorspronkelijke versiering (I. Geelen)

▲ Reconstructie van de groene oorspronkelijke versiering (W. Wailliez)

◀ Reconstructievoorstel van de groene oorspronkelijke versiering (W. Wailliez)

Het *verloop* van deze gotische stoffering gebeurt in drie fasen. Na de poriënvuller brengt de stoffeerder eerst de voorbereidende lagen aan: een preparatielaag voor de inkarnaten en haarpartijen van Paulus, Petrus en Johannes en voor een nivellering van de oppervlakte of een gewenst kleureffect, een fijne witbeige onderlaag op – naar we weten – de mantel van Paulus en de voetstukken. Onmiddellijk hierna schildert hij de gekleurde zones, namelijk de tunieken, de buitenzijde van de mantels van Paulus en Petrus, de keerzijden van de mantels, de inkarnaten en de attributen. Op dat ogenblik zijn de wit bedoelde buitenzijden van de mantels nog onbeschilderd.

In een tweede fase vult hij de voorziene versierin-



Mantel van Mattheus: stratigrafisch schema van de opeenvolgende lagen (E. Mercier)

gen in met bladgoud op een oranjeroze mixtion. Op bepaalde plaatsen bevindt zij zich dus rechtstreeks op de rode poriënvuller (festoenen op witte mantels, architectuur) terwijl zij in andere gevallen op de gekleurde verflaag ligt (eenvoudige boordversieringen). De verklaring kan worden gezocht in de complexiteit van het te vergulden motief en het hiermee verbonden gebruik van een sjabloon. Minder geslaagde vormen konden nog gemakkelijk worden hernomen of overschrijdingen overschilderd.

Het geheel wordt tenslotte afgewerkt met een contour rond de festoenen in licht reliëf aangegeven met een fijne witte lijn preparatielaag. De nog niet beschilderde mantels krijgen uiteindelijk hun witte verflaag en als afwerking een zwarte omtreklijn die de vergulde boorden omrandt. Met een groene glacis worden als laatste de imitatie-edelstenen ingekleurd.

De iconografische bepaling bracht ons reeds tot de vaststelling dat door de verwisseling van Thomas en Judas Thaddeus de opstelling zou voldoen aan een 'traditionele evangelische volgorde'. De reconstructie van de polychromie toont aan dat wanneer de beide beelden van plaats veranderen een zeer even-



◀ Festoenen op de mantel van Mattheus: blootgelegde oorspronkelijke versiering.

◀ Opeenvolging van de verschillende lagen (E. Mercier)

▲ Reconstructie van de oorspronkelijke versiering (E. Mercier)

▼▼ Boord van de mantel van Paulus: blootgelegde oorspronkelijke zwart omlijnde grijze bies en vergulde boord

▼ Reconstructievoorstel van de oorspronkelijke versiering: uit de neogotische versiering op Petrus leiden we af dat mogelijk een driebladig klavertje de grijze bies bekroonde (W. Wailliez)

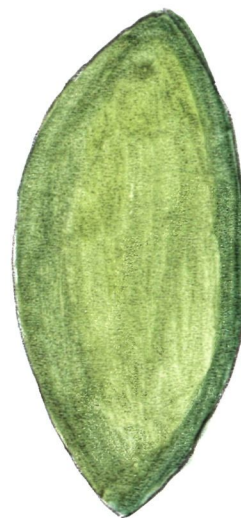


wichtige *kleurenverdeling* tot stand komt. De keerzijden van de mantels en de tunieken vormen onderscheidende kleurenparen: blauw/rood of groen/rood (10). Deze structurerende bi-colore paren worden gebruikt per stel tegenover elkaar staande apostelen. Johannes neemt een aparte plaats in door zijn witte kleding. De keerzijde van zijn mantel met de rode – in deze groep neutrale want geen onderscheidende – kleur maakt dat hij toch gekoppeld kan worden aan Andreas (groen/rood). De twaalf apostelen verdelen zich chromatisch rond de symmetrische lengtes van het koor. Aan de koorwanden is deze symmetrie meer voelbaar dan in het koorhoofd, waar de kleurenparen elkaar raken. Een echte coloristische alternatie kunnen we deze door-dachte harmonie niet noemen, het gaat eerder om drie reeksen – eenmaal aan elke koorwand, eenmaal in het koorhoofd – van vier apostelen die chromatisch gekenmerkt worden door het accoladerijm *a-b-b-a*.

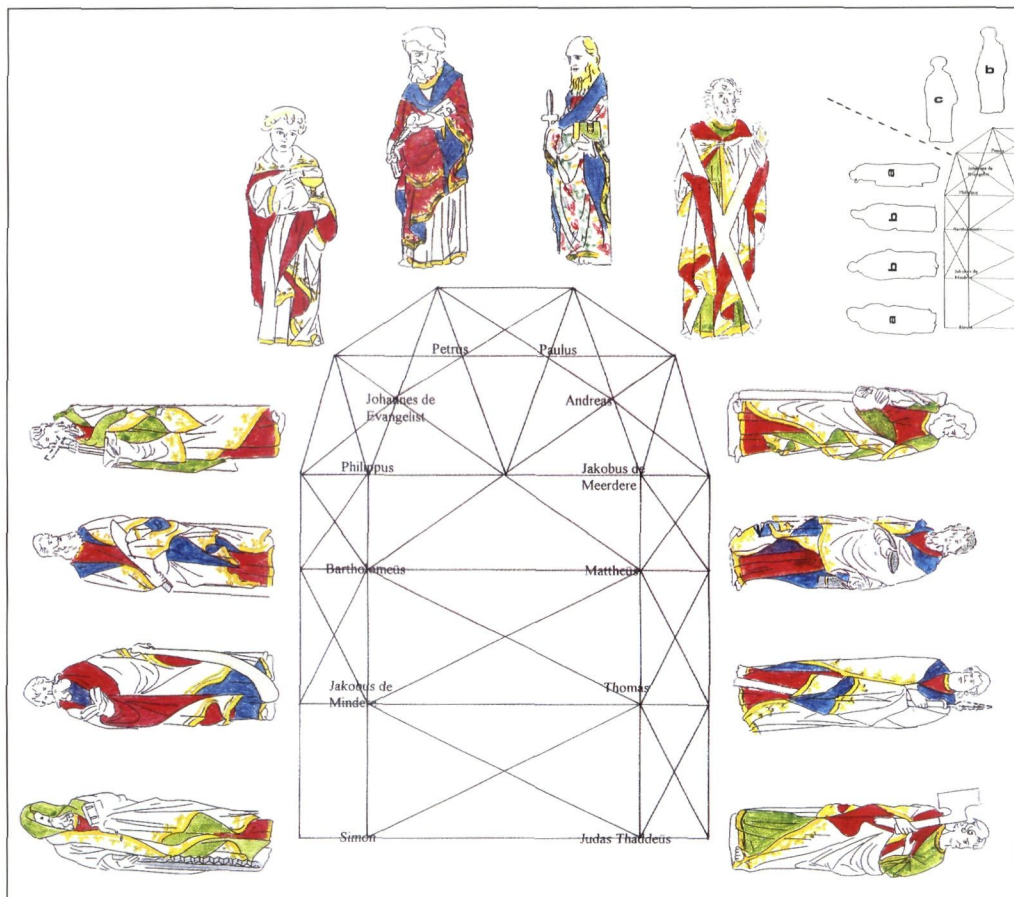
Het argument van de traditionele volgorde gecombineerd met de kleurenharmonie en het feit dat Judas Thaddeus met Simon in talrijke andere voorstellingen als laatsten zijn voorgesteld, leiden ons tot de suggestie dat deze twee beelden op een later tijdstip van plaats verwisseld werden.



▲ Boord van de mantel van Paulus: blootgelegde oorspronkelijke imitatie-edelsteen in groene glasis op bladgoud, omgeven door een opake donkergroene (malachiet?) boord (de rode poriënvuller is ook zichtbaar)

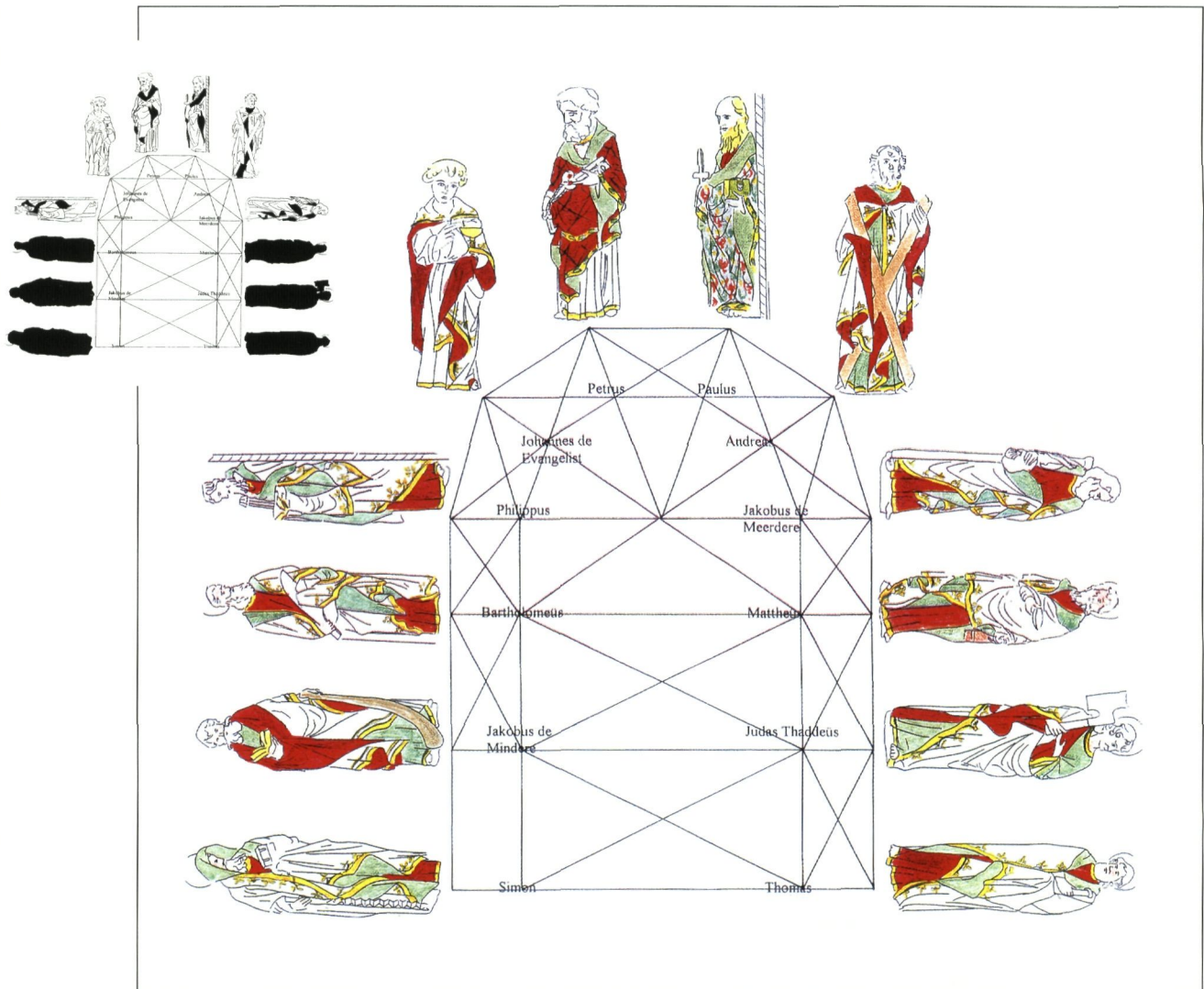


▲ Reconstructie van de oorspronkelijke versiering (W. Wailliez)



◀ Reconstructievoorstel van de oorspronkelijke plaatsing en stoffering: als Judas Thaddeus en Thomas verwisseld worden, vertoont

het geheel een ritmische kleurenverdeling met sequentia van paren blauw/rood en groen/rood abba, cbbc, abba (W. Wailliez)



▲ Reconstructievoorstel van de eerste plaatselijke overschildering uit 1754 door Guillaume Sencie. De in het zwart gekleurde gedeelten verwijzen naar de plaats van de overschildering (W. Wailliez)

De barokke polychromie door Guillaume Sencie

Op de gotische stoffering werd na verloop van tijd een nieuwe polychromie aangebracht.

Zes apostelbeelden worden in de 18de eeuw volledig overschilderd: Mattheus, Bartholomeus, Jakobus de Mindere, Judas Thaddeus, Simon en Thomas. Een kerkrekening uit 1755 (11) bevestigt de interventie en vermeldt tevens de uitvoerder:

A Guillaume Sencie païé neuf florins en satisfaction de la livraison de teintures et journées par lui faites pour colorer six apôtres en laditte église, ici.

Volgens onze sonderingen beperkt de barokke in-

greep zich niet tot het herpolychromeren van zes beelden, maar voegt zij ook een lokale overschildering toe aan de andere apostelen. Alleen de keerzijden van de mantels van Petrus, Paulus, Jakobus de Meerdere en Philippus alsook de tuniek van Andreas worden bedekt. Het gebruik van hetzelfde grijsgroen voor de volledige groep betekent dat het gotische blauw en groen verdwijnen, die te veel afwijken van het barokke palet. De beeldengroep wordt er homogener en harmonischer door. Johannes die noch blauw, noch groen bezat, bleef onaangeroerd. Of het behoud van het oorspronkelijke blauw op de kordonlijst en de baldakijnen en het vermiljoenkleurige rood in het hoofdzakelijk barokke kleurenconcept niet als storend werden ervaren, weten we niet.

Het palet bij deze interventie bestaat hoofdzakelijk uit fijn grijswit, mat grijsgroen en bruinroze voor de kleding en de attributen. De inkarnaten zijn helderroos waarbij de wangen een iets diepere



tonaliteit hebben. Mattheus houdt nu een roze pennendoos vast, over de attributen van de andere apostelen hebben we echter geen informatie. De basis bestaat uit een felgroene kleur die een met gras begroeide grond suggereert.

Voor de versiering op de kleding werden dezelfde motieven hernomen, verguld met bladgoud op een heldergele mixtion, maar zonder zwarte omlijning. De halfzuiltjes van de nis bij Mattheus, met een getorste versiering van oorspronkelijk alternerend goud en rood, worden bij deze interventie enkel op de rode banden met een bruinroze verf beschilderd. Ook deze plaatselijke ingreep wordt ondernomen door harmoniserende overwegingen, opgelegd door de bruinroze kleding. Al deze lagen bevinden zich vrijwel steeds rechtstreeks op de vorige, gotische polychromie.

Sencie transposeert hier het originele palet volgens een barokke canon. Qua tonen bemerken we een verlies aan intensiteit. De aanvankelijk vrijwel pure pigmenten zijn vervangen door mengsels die rijk zijn aan wit. Op de beelden neemt het ondoorschijnende koudere grijsgroen volledig de plaats in van het gotische halfdoorschijnende geelgroen en het blauw. Het oorspronkelijke pure wit wordt gebroken tot een parelgrijs.

We hebben er het raden naar of economische redenen de oorzaak waren dat de opdracht voor volledige overschildering in 1755 slechts zes apostelen omvatte. De zes apostelen in het koorhoofd maakten geen deel uit van Sencies initiële project, moge-

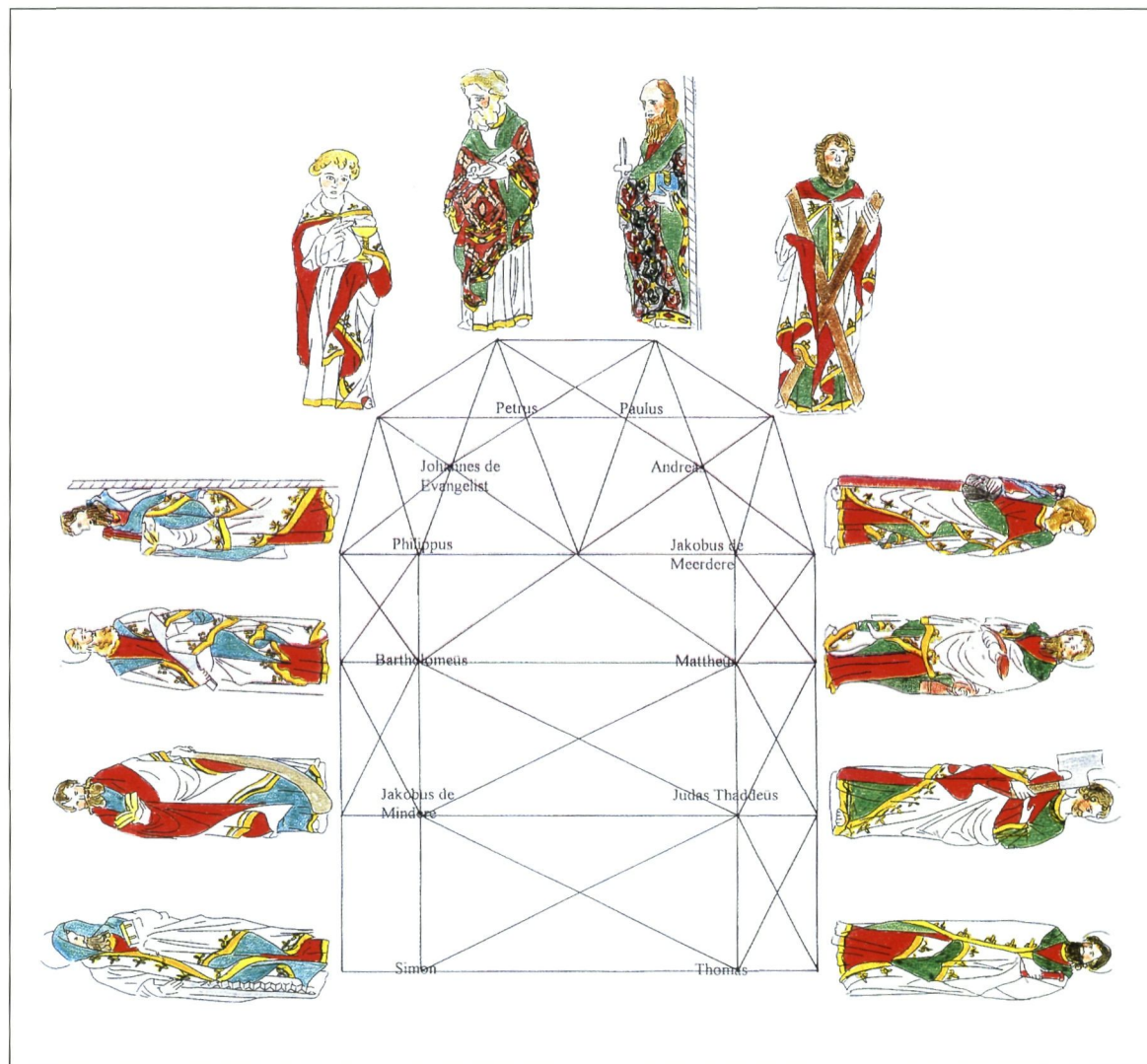
lijk omdat men de rijk gekleurde decoratie op Petrus en Paulus wou bewaren. Het behoud van een gedeeltelijke gotische polychromie, niet concluderend met het overwegend barokke geheel, verhinderde geenszins een harmonisch kleurenensemble, gerealiseerd door de uniforme grijsgroene herschildering. Door de homogenisering verdween de oorspronkelijke chromatische tegenstelling waardoor de hierbij behorende opstelling onherkenbaar geworden was. Waarschijnlijk werden de beelden van Judas Thaddeus en Thomas dan ook tijdens deze interventie onbewust van plaats gewisseld.

De stoffering van Adrien Bressers

De derde en vandaag zichtbare polychromie op alle apostelbeelden werd aangebracht door Adrien Hubert Bressers (1835-1898), werkzaam vanaf 1860 (12). Wanneer hij precies werd gecontacteerd voor de restauratie van de apostelbeelden weten we niet. Over de interventie op de beeldengroep blijven de officiële bronnen opvallend stil. In de Bulletins van de Koninklijke Commissie voor Monumenten wordt geen enkele allusie gemaakt op Bressers' ingreep. Een passage uit 1891-1892 in de publicatie van Everaert is een zeldzame contemporaine getuigenis (13), maar vertelt niets meer dan de bevestiging van de werken: "*Les statues, les dais et les kordons jadis polychromés viennent d'être remis dans leur état primitif par M. Bressers de Gand*".

▲
Reconstructie van
de drie stofferingen
van Mattheus
(E. Mercier)

►
Reconstructie van
de huidige zichtbare
tweede overschilder-
ring uit 1886 door
Adrien Hubert
Bressers
(W. Wailliez)

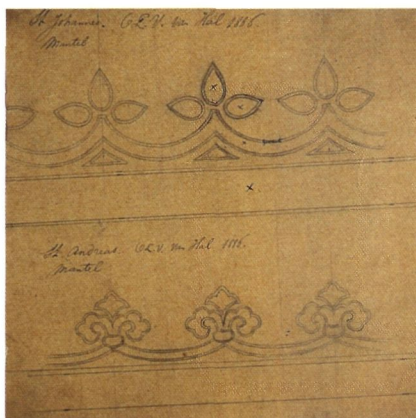


De persoonlijke nota's van Adrien Bressers onthullen wel enkele gegevens. Zij verwijzen naar bezoeken die tien jaar aan de eigenlijke restauratie voorafgaan. Al in 1876 berekende hij de prijs van de restauratie: «*pr les statues avec baldaquin & socle & draperie environ 150 fr pièce; avec le kordon qui relie les socles environ 2000 fr non compris l'échafaudage*» (14). Enkele schetsjes begeleiden de nota's (15). Tien jaar later (gedateerd op 10 maart 1886) maakte hij een nieuwe kostenraming: «*chaque figure d'apôtre avec un baldaquin, & draperie à côté du baldaquin – y compris le kordon entre les figures environ 200,-*». Vermeerderd met vijftig frank voor de huisvesting bedraagt de totale prijs drieduizend frank (16). Dat de werken kort erna worden uitgevoerd, bewijst een lijstje van mee te brengen producten, tijdens de restauratie door Bressers opge maakt (17): «*Tē zenden 1 rol calqueerpapier en wat geprepareerde katoen om de moulures op te schilderen.*

Tē zenden alle kleuren geslepen in kleine potten: terpentijn, wit olie, siccatief, zinkwit (1/2 kilo), geel oker, gebrande terre de sienne, gebrande omber met zinkwit geslepen met wit olie. Kalqueerpapier en katoen seffens te zenden. De kleuren donderdag met de kleuren van de apostelen», gedateerd Halle 23 maart [1886]. Dat gedurende de hele periode geen enkele officiële getuigenis verhaalt over de goedkeuring, de opvolging of de receptie van de werf terwijl andere restauratiewerken in het kerkgebouw uitvoerig aandacht krijgen, is niet uitzonderlijk. Er werd meermaals op eigen initiatief gewerkt zonder de vereiste toestemmingen van de Koninklijke Commissie voor Monumenten (18). Dat zij op de hoogte was van het herpolychromeren van de apostelbeelden, bewijst het plaatsbezoek van een delegatie op 17 maart 1886 (19). Ongeacht de lacune in de documenten, bestaat er geen twijfel over dat de restauratie aan Bressers toe te schrijven is en dat de commissie hiervan op de hoogte was.



◀ Potloodtekening van Simon en Bartholomeus uit Album de Léopold Blanchaert A.D. 1878, KADOC, Leuven, archief Bressers-Blanchaert (LBL 2) (I. Geelen)



◀ Potloodtekening op kalk gekleefd op papier, decor voor de mantel van Johannes en Andreas, 1886 (35 x 31,5 cm), KADOC, Leuven, archief Bressers-Blanchaert (in verwerking) (I. Geelen)



◀ Potloodtekening op kalk gekleefd op papier, decor voor de mantel van Paulus 1886 (35 x 34 cm), KADOC, Leuven, archief Bressers-Blanchaert (in verwerking) (I. Geelen)

bruinrood en groen voor de kleding, met vergulde partijen voor de boorden. Een blauwgroen is aanwezig op de apostelen tegen de noordelijke muur terwijl een bladgroen werd gebruikt voor de beelden aan de zuidelijke wand. Bij Petrus en Paulus wordt de mantel opnieuw versierd met kleurrijke, gestileerde, vegetale motieven met zwarte omtrekken die met een sjabloon zijn aangebracht, terwijl bij de andere apostelen de uniforme kledij met goudboord werd hernomen. De tekeningen van deze decoraties zijn met de bijbehorende ponsen (doorstuiwen) nog bewaard (20) en waren geïnspireerd op de toen nog zichtbare motieven van de vorige polychromie. De festoenen, betuigd op de andere beelden, worden uitgespaard en pas verguld (met een gele mixtion) nadat de rest van de mantel in het grijswit was geschilderd. Een zwarte omtreklijn bakent het motief af. De inkarnaten zijn van een verzadigd oranjeroze. De haarpartijen zijn genuanceerd bruin (behalve bij Petrus die grijs haar heeft) met accenten met vergulde lijnen om de lokken te benadrukken. De grond is bruin of groen. Het palet wordt vervolledigd door een waaier van kleuren voor de attributen. Het gebruik van glacis, in dit geval enkel matte, is beperkt tot de imitatieedelstenen op de mantelboorden van Petrus en Paulus.

Een donkere grijsblauwe achtergrond is gebruikt



◀ Potloodtekening op kalk gekleefd op papier, decor voor de mantel van Petrus 1886 (40 x 34 cm), KADOC, Leuven, archief Bressers-Blanchaert (in verwerking) (I. Geelen)

De behandeling van Bressers bestond uit een volledige herschildering van de beelden en de architectuur: de stoffering die momenteel nog zichtbaar is. Bressers gebruikte geen egaliserende preparatielaag en schilderde rechtstreeks op de vorige polychromie.

De meest voorkomende kleuren zijn grijswit,

voor de nissen en een bandenmotief van afwisselend rode verf en vergulding voor de flankerende muurzuiltjes. De architectuur wordt aan weerszijden en aan de bovenkant van de nissen uitgebreid met een boord van rode textielschildering en een illusionistische weergave van een kapelletje. Bressers voorziet de tot dan wit bepleisterde keel-



◀ Potloodtekening van nissen met baldakijn uit agendaboekje van A. Bressers 1876, KADOC, Leuven, archief Bressers-Blanchaert (in verwerking) (I. Geelen)

lijsten en buitenste kolommen van respectievelijk vergulde lelies of bloempjes met vijf bladeren (in het geval van Petrus en Paulus) op een grijsblauwe achtergrond en een horizontaal rood/vergulde bandenmotief. Rood en vergulding worden ook opnieuw gebruikt voor de acanthusbladeren op de grijsblauwe kordonlijst.

Zich inspirerend op de nog bestaande schema's tracht Bressers een gotische stoffering te reconstrueren die echter wordt verwezenlijkt in een neogotische taal. Het palet lijkt op het eerste gezicht een gotische reïncarnatie maar blijft bij nader toezien sterk verwijderd van de middeleeuwse canon. Lumineuze tonen worden ingeruild tegen sombere en ondoorschijnende tinten: glacijs zijn mat, wit is gebroken, rood is geblust, groen is donker en opaak. Door het barokke schema te volgen verdwijnt bovendien de gotische tegenstelling tussen de kleurenparen groen/rood en blauw/rood in het voordeel van uitsluitend groen/rood.

► "Henri Borremans, [...] Hal 1894"

De inscriptie, "Henri Borremans Hal [...] 1894" staat met potlood op de mantel van Bartholomeus geschreven. Hij is onbekend in de literatuur, en er rest één enkel gegeven dat ons over de man informeert. In de Sint-Servaaskerk te Grimbergen bevindt

zich zijn naam samen met die van *Augute (sic) Lories*, op de muur achter het barokke zuider- en noorderaltaar (21). Het is gesigeneerd met 'schilder' en gedateerd in 1905, wat bewijst dat hij verantwoordelijk was voor meer restauraties in de regio. Heeft deze schilder een derde restauratie van de apostelen uitgevoerd? We denken van niet. Op de beelden werd geen enkel spoor teruggevonden dat aan een dergelijke interventie toe te schrijven is. Tevens lijkt het ons onwaarschijnlijk dat amper zeven jaren na Bressers' ingreep opnieuw een herschildering zou zijn uitgevoerd. Misschien kan Borremans eerder in verband worden gebracht met het triomfkruis dat in hetzelfde jaar opnieuw in het koor werd gehangen.

EEN MEESTERWERK VAN BRABANTSE BEELDHOEWKUNST

De nissen en de baldakijnen in de architectuur tonen aan dat de beelden van bij het begin voor deze plaats bestemd waren. De inwijding van het koor op 25 februari 1409 geeft ons een *terminus ante quem* voor de apostelbeelden. Hoewel gemaakt in hetzelfde atelier, zijn de beelden het product van verschillende beeldhouwers. Petrus, Paulus en Johannes wijken af van de rest van de groep door hun kleinere afmetingen en hun meer gedrongen gestalte. Zij onderscheiden zich ook door de verhouding tussen hoofd en lichaam die hier één vijfde bedraagt tegenover één zesde bij de negen andere beelden. Het is mogelijk dat de beeldhouwer deze drie beelden in het koorhoofd realiseerde vóór de andere werken (22). Alle apostelen worden gekenmerkt door een zelfde benadering van de drapering en een soortgelijke uitwerking van het gelaat, die bij Paulus, Petrus en Johannes echter veel expressiever is. Sommige auteurs zien in de verschillende fysionomie en de rustigere plooi van Andreas nog een derde beeldhouwer (23).

Het onderzoek van de polychromie toonde aan dat Petrus, Paulus en Johannes qua stoffering lichtjes variëren van de overige beelden (bijvoorbeeld het gebruik van de onderlaag). Deze aanduiding geeft de drie voornoemde beelden opnieuw een speciaal en enigmatisch karakter. Dat geldt niettemin als een onvoldoende motivatie om verschillende stofgevers te herkennen of enig ander besluit te trekken over de verwezenlijking.

Het apostolisch college wordt door John Steyaert en Robert Didier – hiermee het idee van Joseph Destrée ontwikkelend – samen met onder andere

► Paulus (foto O. Pauwels)



de bas-reliëfs van het muurtabernakel beschouwd als een creatie van de Meester van Hakendover (24). Een recente publicatie (25) stelt deze topic in vraag, kijkt verder dan de fysiologische gelijkenissen van de apostelengroep met de personages uit de retabels van Hakendover en Dortmund (Reinoldikirche) en benadrukt het onderscheid, door te wijzen op "een meer gecontrasteerd modelé". Het drapé getuigt in het algemeen ook van overeenkomsten maar doorstaat geen gelijkschakeling van het zware karakter in Halle met het dynamisme en raffinement in Hakendover en vooral Dortmund. Door de verschillen is een toeschrijving aan de Meester van Hakendover niet meer vol te houden. Maar dat sluit niet uit dat de origine er wel dicht tegen aanleunt.

EEN EXEMPLARISCH GEVAL

Met haar totaalensemble van onlosmakelijk met elkaar verbonden sculpturale en architecturale meesterwerken vormt de Sint-Martinuskerk van Halle vandaag een uniek voorbeeld in de Zuidelijke Nederlanden. In de Middeleeuwen waren dergelijke creaties echter gemeengoed. Evenmin uitzonderlijk is de polychromie. Zij is conform het toenma-

lige kleurenpalet met zijn interne wetten van associatie, zij volgt de traditionele kleurenverdeling, beantwoordt aan het klassieke decoratieve repertoire en gebruikt tenslotte de toen gebruikelijke stofferingstechnieken. Wit, rood, blauw en groen zijn de hoofdbestanddelen van de chromatische taal die eeuwenlang op talrijke objecten werden toegepast. Twee- of driespannen van alternerende kleuren zijn in alle domeinen van de middeleeuwse kunst terug te vinden (26). Een voorbeeld van deze kleurenesthetica is de Heilige Maagd van de *Kruisiging* (1420-1425) bewaard in de *Skulpturensammlung* te Berlijn met een blauw gevoerde witte mantel en een rood kleed (blauw/rood). Parallel wordt Johannes in kruisigingsscènes als pendant veelal voorgesteld met het tweespan groen/rood (27). Een voorbeeld van een aanverwante versiering als die bij de apostelen van Halle, een festoen met drievliedig klaverbladmotief, treffen we aan op de *Madonna met Kind* (eind 14de eeuw) in het Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen. De witte mantel in het blauw gevoerd, heeft een vergulde boord, versierd met imitatie-edelstenen *a pastiglia* (28) uitgevoerd, die door een rode of groene glacis op kleur zijn gebracht.

▼
Detail van Johannes



▼
Detail van Judas Thaddeus



BESLUIT

Met deze bijdrage beogen we geenszins een complete studie te leveren die de beeldengroep in een definitief historisch en kunsthistorisch kader zou plaatsen.

Tot op heden hadden de apostelbeelden hun belangrijke plaats in de Brabantse beeldhouwkunst bereikt door hun plastische kwaliteiten. Uit de resultaten van het onderzoek naar de oorspronkelijke polychromie blijkt dat zij representatief zijn voor de gotische artistieke beweging. De ruimtelijke kleurenverdeling verwijst naar de leidinggevende rol van kleur in de middeleeuwse esthetica. Door beide polen – vorm en kleur – in deze studie samen te brengen hopen we een bijdrage te hebben geleverd aan de kennis en de waardering van dit onbetwistbare meesterwerk.

n.v.d.r. De beeldengroep onderging een strikte conserveringsbehandeling met een reiniging (bvba VandenBorre-Lauwers). Door het overwegend neogotisch decor van het kerkinterieur werd besloten om de stofering van Adrien Bressers te bewaren. Het blootleggen van een oudere fase zou bovendien een onmogelijke opdracht hebben betekend door de broze aard van de picturale lagen, de moeilijke bereikbaarheid en de grote omvang van de beeldengroep.

EINDNOTEN

- (1) Het onderzoek werd mogelijk door de medewerking van P. Brasil, M. Cizek, M. Ferran, E. Mercier en M. Serck-Dewaide van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium; de studie en het verslag van het Mattheusbeeld werden hoofdzakelijk uitgevoerd door E. Mercier. Onze studie werd voorafgegaan door een eerste onderzoek en een conserveringsbehandeling door de bvba VandenBorre-Lauwers.
- (2) Tot zijn iconografie behoren ook de witte mantel en tuniek die volgens de traditie verwijzen naar zijn maagdelijkheid. Een parallel voorbeeld is te zien op een zijpaneel van Stefan Lochner met Mattheus, Katharina en Johannes, National Gallery London (inv. nr. 705), in *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft-Werke-Wirkung* (tentoonstellingscatalogus), Keulen, 1993, p. 320 (cat.nr. 45).
- (3) KIRSCHBAUM E., BRAUNFELS W. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rome-Wenen, k. 151; DE JERPHANION J., *Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne*, in *Recherches de science religieuse*, 11, 1921, p. 358-367. Meerdere auteurs identificeren Judas Thaddeus verkeerdelijk met Matthias; soms worden ook Thomas en Mattheus met elkaar verward. STEYAERT J., *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish Works*, Diss. Univ. Michigan, Ann Arbor, 1975, p. 130 e.v., fig. 253, 257, 256; ROGGEN D., DE VLEESCHOUWER M., *De apostelen en de aanbidding der Driekoningen in de St Maartenskerk te Halle*, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 1, 1934, p. 155 e.v.; BODIAUX C., *Les apôtres de la basilique Saint-Martin de Hal: un chef-d'œuvre du maître du retable d'Hakendover?*, in *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 31, 1998, p. 92, n. 18.
- (4) HAMANN R., *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, in CLEMEN P.(ed.), *Belgische Kunstdenkmäler*, 1, München, 1923, p. 214-215.
- (5) Volgens de kerkelijke wetten vereist de inwijding van een kerk de afbeelding van twaalf kruisen die de apostelen symboliseren. De voorstellingswijze in combinatie met apostelen is niet noodzakelijk. BOINET A., *Les édifices religieux. Moyen Âge. Renaissance*, in *Les richesses d'art de la ville de Paris*, Paris, 1910, p. 20, fig. 9.
- (6) Zie onder andere MEDDING W., *Die Hochchorstatuen des Kölner Domes und ihr künstlerischer Ursprung*, in *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 10, 1936, p. 108-147; SUCKALE R., *Die Kölner Domchorstatuen, Kölner und Pariser Skulptur in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 44/45, 1979-1980, p. 223-254.
- (7) Paulus 155 x 60 cm; Petrus 154 x 62 cm; Johannes 154 x 62 cm; andere beelden 172-176 x 58-63 cm.
- (8) Voorbereidende laag die voor de stoffering op de steen kan worden aangebracht om de porositeit van de steen te verminderen. Poriënvullers bestaan uit een bindmiddel, een vulmiddel en eventueel pigmenten (dikwijls gele oker).
- (9) Hoewel we meestal een omgekeerde werkwijze vaststellen (bruin met vergulde lokken) blijkt hier het bladgoud met de mixtion op de volledige haarpartij te zijn aangebracht. Mogelijk werden daarna accenten en lokken aangegeven met bijvoorbeeld een bruine kleur, maar sporen vonden we hier niet van terug.
- (10) FRODL-KRAFT E., *Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 30-31, 1977-1978, p. 103, 114, 115, 131. In de Middeleeuwen behoren deze kleurenparen tot de meest frequente. De auteur kwalificeert bovendien de samenklank blauw-rood als hiëratisch en onderstreept dat zij een diepere betekenis draagt. Petrus en Paulus in het koorhoofd van de Halse Sint-Martinuskerk zijn voorbeelden van het gebruik van deze belangrijke kleurencombinatie.
- (11) Het document is uitgegeven bij POSSOZ J., *L'égglise St. Martin de Hal. Ses transformations au cours des siècles, son mobilier, son cimetière*, in *Gedenkschriften van de Geschied- en oudheidkundige Kring van Halle*, 10, 1934-1935, p. 187. Guillaume Sencie was in deze periode verantwoordelijk voor talrijke restauraties in de Sint-Martinuskerk.

- (12) DE MAEYER J. (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, (KADOC-studies, 5), Leuven 1988, p. 343-346; VERMEIREN R., BERGMANS A., *Inventaris van het neogotische tekeningenarchief Bressers-Blanchaert ca. 1860-1914* (KADOC Inventarissen en repertoria, 37), Leuven, 1993, p. 1 e.v.
- (13) EVERAERT L., *Excursion archéologique à Hal*, in *Annuaire du cercle archéologique d'Enghien*, 1891-1892, p. 259; ROGGEN D., DEVLEESCHOUWER M., *art. cit.*, p. 153; STEYAERT J., *o.c.*, p. 146, n. 31, verwijst tevens naar een brief aan de gouverneur van Brabant, bewaard in het Rijksarchief, Brussel (P. A. H.).
- (14) LEUVEN, KADOC, archief Bressers-Blanchaert: notitie in agendaboekje van Adrien Bressers, 1876 (in verwerking).
- (15) LEUVEN, KADOC, archief Bressers-Blanchaert, LBL 2: *Album de Léopold Blanchaert A.D. 1878*: potloodtekening van Simon en Bartholomeus; agendaboekje van Adrien Bressers, 1876 (in verwerking): potloodtekening van nis met baldakijn en textielbeschildering.
- (16) LEUVEN, KADOC, archief Bressers-Blanchaert: notitie in agendaboekje 1885 van Adrien Bressers, 10 maart 1886 (in verwerking).
- (17) LEUVEN, KADOC, archief Bressers-Blanchaert: notitie in agendaboekje 1885 van Adrien Bressers, 23 maart [1886] (in verwerking).
- (18) Dit geldt ook voor de ontpleistering en de behandeling van de muurschilderingen: BERGMANS A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middel-eeuwse muurschilderingen in Belgische kerken* (KADOC Artes, 2), Leuven, 1998, p. 138 e.v.
- (19) POSSOZ J., *art. cit.*, p. 207-208; *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 25, 1886, p. 269-274.
- (20) LEUVEN, KADOC, archief Bressers-Blanchaert (in verwerking): *St Paulus, O.L.Vrouw van Hal 1886*, potloodtekening op calqueerpapier, gekleefd op papier (35 x 34 cm) en doorstuif; *Mantel St Petrus koor O.L.V. kerk Hal 1886*, potloodtekening op calqueerpapier, gekleefd op papier (40 x 34 cm) en doorstuif, *St Johannes O.L.V. van Hal 1886 mantel - St Andreas O.L.V. van Hal 1886*, potloodtekening op calqueerpapier, gekleefd op papier (35 x 31,5 cm) en doorstuif, *N.D. de Hal 1886, op den voet van St Petrus en Paulus* (tekening van de sokkel), potloodtekening op calqueerpapier, gekleefd op papier (51 x 36 cm).
- (21) Achter het noorderaltaar staat: « François/ Mergaerts/ koster/ 1905 - Hersteld door Augute/ Lories/ schilder/ Hal./1905 - Henri/ Borremans/ schilder/Hal./ 1905 », achter het zuideraltaar: « Augute/ Lories./ - Henri/ Borremans/Hal./ 1905. Met dank aan Andries Deknopper, Monumentenwacht Vlaams-Brabant, die ons de informatie verstrekke.
- (22) BODIAUX C., *art. cit.*, p. 93-94.
- (23) *Ibidem*.
- (24) STEYAERT J., *op. cit.*, p. 123, 133; STEYAERT J.W., *Beschouwingen over de stijlevolutie van de Brusselse laat-gotische beeldhouwkunst*, in *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, (tentoonstellingscatalogus), Gent, 1994, p. 68 e.v.; STEYAERT J., DIDIER R., in *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (tentoonstellingscatalogus), Keulen, 1978, 1, p. 94-95; DESTREE J., *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge*, in *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 8, 1894, p. 84-85.
- (25) BODIAUX C., *art. cit.*
- (26) STEYAERT D., *Réflexions à propos de la polychromie des portails gothiques*, in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles*, 19, 1997, p. 93.
- (27) FRODL-KRAFT E., *art. cit.*, p. 125, n. 75.
- (28) NIEUWDORP H.M.J., ANNAERT M., *Het laat 14^{de}-eeuwse Mariabeeld uit Brugge in het Museum Mayer van den Bergh en haar polychromie*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 16, 1976-1977, p. 27-37.
- (29) 'A pastiglia': Italiaanse term voor een plastisch deeg ('pasta') en gebruikt in de polychromie ter aanduiding van een reliëfversiering die, voorafgaand aan de stoffering, met de losse hand wordt uitgevoerd.

Met dank aan het KADOC, Leuven, mevrouw Vermeiren (KADOC) en de eigenaars van het Bressers-Blanchaertarchief.

Buiten bijzondere vermelding werden de foto's genomen door J.-L. Elias (KIK-IRPA Brussel.

W. Wailliez en I. Geelen zijn verbonden aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel.

Christian Bodiaux

DE GEBEELDHOUWDE ZWIKKEN IN HET KOOR ENKELE ICONOGRAFISCHE THEMA'S EN STIJLKENMERKEN



◀ Halle, Sint-Martinuskerk, Madonna met Kind
(© Christian Bodiaux)

Er bestaan talrijke studies over de sculpturen in de tien koorkapellen van de Sint-Martinuskerk in Halle (1). De auteurs hielden zich voornamelijk bezig met het stijlonderzoek, in vergelijking met de apostelbeelden (circa 1400-1409) in het koor en met de sculpturen van het muurtabernakel (1409) in een noordelijke koorkapel. Helaas ontvaardden deze stijldiscussies al te vaak in polemieken. Voor dit artikel verkozen we een andere invalshoek. Er zijn namelijk talrijke icono-

grafische overeenkomsten tussen de sculptuur van de Halse zwikken en de gelijktijdige beeldhouwkunst van de 14de en de 15de eeuw in het hertogdom Brabant en in het Maasland. Deze bijdrage kan niet alle vragen beantwoorden en ze evenmin exhaustief bestuderen. De enige bedoeling is een frisse wind over dit hoofdstuk van de kunstgeschiedenis in de voormalige zuidelijke Nederlanden te laten waaien, door grotendeels nieuwe iconografische en stilistische vergelijkingen.

Het koor van de Sint-Martinuskerk werd gebouwd van 1398 tot 1409, volgens archiefdocumenten en het jaartal op het muurtabernakel (2). De kapellen van de kooromgang ontsnapten niet aan zware alteraties en restauraties in de loop der tijden. In 1787 werd zonder veel omzichtigheid een houten lambrisering in het koor geplaatst. Daarbij werden de zwikken van de noordelijke muur van de eerste kapel vernield, alsook die van de zuidelijke muur van de negende kapel en die van de muren van het voorkeel (3). De beschadiging kwam aan het licht in 1880, toen dit houtwerk onder leiding van architect August Van Assche werd weggenomen. De kerkfabriek deed later een beroep op Auguste Renard van Halle, om de lacunes op te vullen met kopieën van motieven uit de andere kapellen, hetgeen uitgevoerd werd in 1887 (4). De overige zwikken, waarschijnlijk uitgevoerd in Avesnessteen, zijn nog origineel. Daarentegen zijn verschillende kraagstenen in de kooromgang eveneens in plaaster. De gebeeldhouwde fries boven de zwikken onderging waarschijnlijk in dezelfde periode verschillende interventies (5).

Pas in 1894 werd eindelijk een grondige restauratie voorzien van het koor. Die zou evenwel moeten wachten tot na de restauratie van de buitenkant van het gebouw (6). Architect Maurice Van Ysendyck stelde vanaf einde 1903 een lijst op van uit te voeren werken in het koor (7). Er was geen sprake van de zwikken of andere sculpturen van de kooromgang, maar wel van die in het voorste gedeelte van het koor en die van de Onze-Lieve-Vrouwekapel, waarvoor een iconografisch programma moest worden gereconstrueerd. Nochtans zouden Benoît en Jozef Van Uytvanck zich pas na 1909 aan deze taak wijden (8). Drie andere beeldhouwers werkten onder hun leiding: Martin Van Langendonck uit Leuven was verantwoordelijk voor de gehistoriseerde delen; Albert Van Neste uit Roulers sculpteerde het bladwerk van de fries; Alphonse Van Pelt uit Turnhout voerde het tracerwerk uit van de arcaturen en de vlammen op de achtergrond van de tafereelen (9).

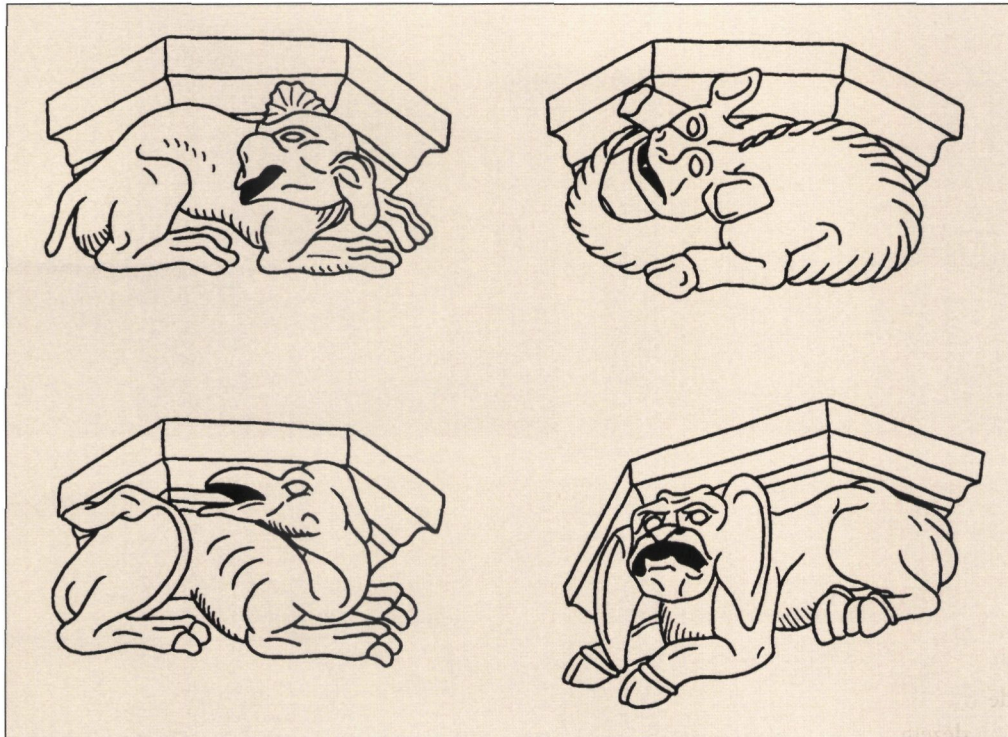
Het iconografisch programma van de kapellen is op de meeste plaatsen vrij duidelijk, maar toch blijven er nog enkele open vragen. Drie belangrijke cycli zijn gemakkelijk te identificeren: de legende van de patroonheilige Martinus, het verhaal van de drie levenden en de drie doden en een cyclus van de Genesis. Het verhaal van de drie levenden en doden is reeds grondig bestudeerd, daarom komen wij er hier niet op terug (10). De vierde kapel (te tellen van links naar rechts) zou de sociale elite van die

tijd kunnen symboliseren, door de voorstelling van een keizer, een koning, een graaf, een ridder en een paus. Maar het kan ook gaan om een kapel die de stichters van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw in Halle samenbrengt: de Duitse keizer Lodewijk van Beieren, de koning van Engeland Edward III, de graaf van Henegouwen en heer van Halle Willem II. De paus zou dan verwijzen naar de pauselijke goedkeuring van de broederschap in 1342 (11). Willem III van Henegouwen is op zijn beurt afgebeeld in de eerste kapel, die was voorbehouden aan de *Personne* van Halle, evenals de negende. De graaf van Henegouwen of zijn vertegenwoordiger namen daar plaats tijdens de diensten, zoals voorzien in een akte van 1356 (12).

ICONOGRAFISCH EN STILISTISCH PARCOURS DOORHEEN BRABANT

De zwikken van Halle werden in de vakliteratuur vaak terecht beschouwd als het werk van meerdere meesters en ateliers en van erg wisselende kwaliteit. Men kan een tiental stilistisch zeer verschillende ateliers onderscheiden. Het raffinement van sommige zwikken lijkt de ruwheid van andere te willen compenseren (zoals de Sint-Pieter in kapel 3). Individu's met aristocratische allures staan naast gedrongen en onhandige boerenpersonages, die recht van het Brabantse platteland schijnen te komen. Een figuur (Samson?) in gevecht met een imaginair dier in de achtste kapel, lijkt rechtstreeks uit een Romaanse kerk te komen. De sculptuur is onbehouwen, schematisch en pregotisch. Renate Bergius heeft de overheersende Franse invloed van de betere sculpturen – zoals de heilige Sebastiaan (kapel 3) – goed onderkend (13). Dergelijke samenwerking van ateliers was niet uitzonderlijk voor een omvangrijke opdracht. Parijse beeldsnijders kwamen bijvoorbeeld naar Keulen voor de realisatie van de koorbanken in de dom rond 1310. Zij werkten daar samen met hun Rijnlandse collega's (14).

Sporen van de ateliers die in Halle werkzaam waren, vinden we ook elders in Brabant terug. In 1936 schreef Antoinette Doutrepont hen de zwikken toe die eertijds het kloosterpand van de Sint-Gertrudisabdij in Leuven versierden (15). Zij herkende er zowel de stijl als de iconografie van de Halse sculpturen in. Haar uitgebreide bewijsvoering is zeer overtuigend. Helaas wordt onvoldoende onderscheid gemaakt tussen de verschillende ateliers in kwestie. De bouw van het kloosterpand van de Sint-Gertrudisabdij, rond 1380, is een beet-



◀ Anderlecht, collegiale Sint-Pieters-en-Sint-Guidokerk, consoles van de noord-zijbeuk (© Christian Bodiaux)

je later te situeren dan de kapel van Lodewijk van Male in Kortrijk, rond 1370-1372. De twee pandvleugels waar de 14de-eeuwse sculpturen behouden bleven, werden vernield tijdens het bombardement van Leuven in 1944. Een hoop puin hiervan, wonderwel nog steeds bewaard in één van de twee overige pandgangen, wacht nog altijd op een beter lot.

Bepaalde ateliers hadden al elders in Brabant hun sporen verdiend, voor zij de prestigieuze opdracht in Halle in de wacht sleepten.

De aanwezigheid van een atelier uit Halle is aanwijsbaar in Anderlecht. Toen de bouw van het koor van de Sint-Martinuskerk in Halle startte, waren de beuken van de collegiale Sint-Pieterskerk in Anderlecht al volop in werf. Thibaut de Maisières toonde aan dat de bouw van deze beuken gestart was aan het einde van de 14de eeuw. Het transept dateert van vóór 1411 (16). De puntgevels van de zijbeuken zijn versierd met drie nissen waarmee telkens een gefigureerde console in Euvillesteen correspondeert. Op de meeste ziet men fantasiefiguren. Die consoles werden aangebracht tijdens de restauratie door Jules Jacques Van Ysendyck (1891-1898) die tezelfdertijd bezig was met de buitenrestauratie van de Sint-Martinuskerk in Halle, van 1895 tot aan zijn overlijden in 1901 (17). Vijf fabelachtige personages in Anderlecht zijn bijzonder interessant. Ze hebben elk hun tegenhanger in de zwikken en de gebeeldhouwde fries van Halle

(kapel 2,5,8,10). Een zesde draagt een gevorkte horen op het voorhoofd en is geïnspireerd door een ander monster in Halle (kapel 8).

Bovendien werd de compositie van de puntgevels met drie nissen zoals in Anderlecht, ook aangewend voor de noordelijke en de zuidelijke zijbeuken in Halle (deze stijlformule was genoegzaam verspreid in Brabant in deze periode, zoals ook in de



◀ Halle, Sint-Martinuskerk, fantastische figuren (© Christian Bodiaux)

Halle, Sint-Martinuskerk, fantastische figuur
(© Christian Bodiaux)

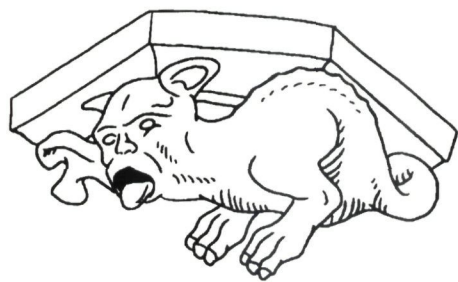


Kappellekerk in Brussel). De nissen van deze gevels zijn ook voorzien van gehistoriseerde consoles. De noordelijke zijbeuk van de Sint-Martinuskerk in Halle telt er nog negen zichtbare, waarvan er acht identiek zijn aan de collegiale Sint-Pieterskerk in Anderlecht, die er in totaal achttien telt. Bovendien corresponderen drie van deze acht consoles met de sculpturen in de kapellen 2,5 en 8 van het kerkinterieur.

Wat moeten we hier nu uit besluiten? We staan ongetwijfeld voor het werk van één en hetzelfde Brabantse atelier, dat eerst aan de uitwendige sculptuur van de zijbeuken in Halle actief was (1385-1398), daarna of tegelijkertijd in Anderlecht en tenslotte aan de binnensculptuur van het koor in Halle (18). Het atelier was waarschijnlijk gespecia-

liseerd in dergelijke fantastische decoratieve sculptuur en paste zijn modellen aan de noden van het moment aan. De bekwaamheid van de beeldhouwers was blijkbaar erkend, vermits ze voor de opeenvolgende fasen van een zelfde werf gevraagd werden en ten minste ook één andere opdracht kregen. Misschien zal verder onderzoek ertoe leiden dat andere verwezenlijkingen van dit atelier worden ontdekt.

Behalve de reeds genoemde voorstellingen, krioelen er tal van andere creaturen in het koor van de Sint-Martinuskerk in Halle. Dit gebouw is één van de meest bevoorrechte getuigen van het fantastische genre, dat zo geliefd was aan het einde van de



▲ Halle, Sint-Martinuskerk en Anderlecht, collegiale Sint-Pieters-en-Sint-Guidokerk, fantastische figuur (© Christian Bodiaux)



◀ Halle, Sint-Martinuskerk, fantastische figuur (© Christian Bodiaux)

Middeleeuwen. Een zelfde iconografie komt tot ontplooiing in een getormenteerde sociaal-politieke, economische en religieuze context, onderworpen aan de afgrond van twijfel en levensvragen. De obsessie voor de dood doordringt in die tijd een groot deel van het culturele en intellectuele leven. Het is trouwens geen toeval dat de dramatische ontmoeting tussen “de drie levenden en de drie doden” een prominente plaats kreeg op de zwikken in Halle, net als in het koor van de Brusselse Zavelkerk. De oude Romaanse iconografie die wat verwaarloosd werd in de klassieke gotiek, profiteert van deze gunstige context en duikt op vele plaatsen opnieuw op. Hierbij voegt zich soms nog de the-

matische en vormelijke invloed van de oosterse iconografie. Hoewel echter de fantastische figuren één van de favoriete thema's van de decoratieve sculptuur van die periode zijn, leven daarnaast ook andere thema's die zowel aan de religieuze als aan de profane cultuur ontleend zijn (19). In de zwikken van Halle vinden we hiervan talrijke voorbeelden (20). Een artikel volstaat nauwelijks om de rijkdom van deze volkse en fantastische iconografie te ontleden. We kunnen er slechts een kort overzicht van bieden aan de hand van enkele illustraties.

Gelijktijdig met de bouw van de kerken van Halle en Anderlecht, werd in Brussel de kapel, in 1304



◀ Halle, Sint-Martinuskerk, eenhoorn bereiden door een wildevrouw (© Christian Bodiaux)



▲ Halle, Sint-Martinuskerk, verkoper van offergaven (© Christian Bodiaux)

▼ 's Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal, twee proosten (© Ernst van Mackelenbergh, Rosmalen, NL)



gesticht door de boogschutters, omgebouwd tot een volwaardige kerk, gewijd aan Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel. De chronologie van dit gebouw is weinig nauwkeurig en de standpunten zijn niet gelijklopend. Het koor zou dateren van rond 1400 (21). Arcades met zwikken versieren de binnenwanden van dit gebouw. Er zijn duidelijke stilistische vergelijkingspunten tussen de zwikken van de Zavelkerk en die van Halle. Zonder in detail te treden kunnen we stellen dat de koningen van *De drie levenden en de drie doden* bijna de 'broers' zijn van de wijzen in de Onze-Lieve-Vrouwekapel

in Halle (22). De mollige engelen met uitbundige hardos vinden we in beide iconografische cycli terug. Nochtans is de stijl van de Brusselse sculpturen allesbehalve homogeen. Zoals in Halle moeten er hier verschillende ateliers aan het werk geweest zijn. Hierdoor was de Brusselse stijl rond 1400 niet eenvormig, maar verscheiden volgens de verschillende ateliers.

Naast de stilistische overeenkomsten, is er ook gelijkenis in de iconografische motieven, zoals de man die een zak vult (kapel 5), die opduikt in het zuidertransept van de Zavelkerk. Een zelfde gelijkenis is te vinden in het verdwenen ensemble van de Leuvense Sint-Gertrudisabdij. Zo blaast een Leuvense engeltje met een van inspanning verwrongen gelaat hier met dezelfde verve op zijn trompet als op de zwikken van het koor in de Brusselse kerk.

Anderzijds is de voorstelling van het transport per boot van het miraculeuze Mariabeeld van Antwerpen naar Brussel op een sluitsteen van 1348 vergelijkbaar met de Madonna met Kind van Halle (kapel 3)(23). Ze komen waarschijnlijk uit hetzelfde atelier of tenminste uit dezelfde school en zijn tamelijk ruw en onbehouden.

Stilistisch is het niet uitgesloten dat het atelier dat verantwoordelijk is voor de cyclus van de genesis in Halle ook de kraagstenen van het transept in de Sint-Janskerk in Tervuren maakte. Twee ervan stellen het offer van Isaak en een scène uit de legende van Hubertus voor. Naast een identieke stijl is de fysionomie van Adam in Halle (kapel 10) zeer gelijkend met die van Abraham in Tervuren. Een zelfde vergelijking kan gemaakt worden tussen het gelaat van Hubertus en dat van de aartsengel Gabriël. De realisatie van deze versieringselementen is ongeveer gelijktijdig met die van de zwikken van Halle, vermits ze teruggaan tot de eerste helft van de 15de eeuw, en volgens ons eerder rond 1400 (24).

Al deze relaties wijzen er duidelijk op dat de ateliers van Halle specialisten waren in decoratieve sculptuur, dat ze een stevige reputatie genoten en dat ze zich verplaatsten naargelang van de blijkbaar talrijke opdrachten.

De iconografische en stilistische verbanden beperken zich niet tot de onmiddellijke nabijheid van Brussel noch tot de jaren 1400. Inderdaad werd de "verkoper van offergaven" in Halle (kapel 1) duidelijk volgens hetzelfde model ontworpen als de twee proosten op een wang van het koorgestoelte in de Sint-Janskerk van 's Hertogenbosch. Ondanks de varianten tussen de twee voorstellingen is de identiteit van het oorspronkelijk model overduidelijk.

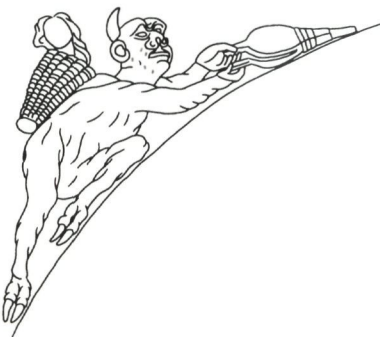


◀ Très beau bréviaire van Charles V, Ms lat. 1052, f° 261. Een duivel draagt de verdoemden in een mand op zijn rug. Parijs, Bibliothèque nationale de France (© Bibliothèque nationale de France)

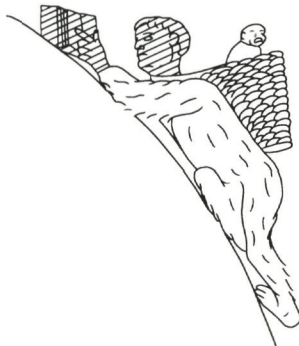
Het koorgestoelte van 's Hertogenbosch werd vervaardigd van 1430 tot circa 1460, in verschillende fases die uiteenlopende stijlen vertonen (25). Het meubel werd ingrijpend gerestaureerd van 1877 tot 1881 door Hendrik van der Geld, maar de twee proosten zijn authentiek. Geen enkel ander motief van dit koorgestoelte herinnert aan die van Halle. Het is evenwel mogelijk dat bijkomende vergelijkings-elementen te vinden waren op de gehistoriseerde 'zitterkens' die vandaag verdwenen zijn. Dat één van de ateliers van Halle meegewerkt zou hebben aan het koorgestoelte van 's Hertogenbosch

kan in dit stadium niet met zekerheid gesteld worden. In dat geval zou het niet verwonderlijk zijn dat een atelier tegelijkertijd in steen en in hout werkt. Zo maakte de meester van het Driemaagdenretabel in Hakendover eveneens het stenen muurtabernakel in Halle, afgewerkt in 1409. Bovendien behoren de onderwerpen van het koorgestoelte en van de zwikken tot hetzelfde repertorium als dat van de decoratieve sculptuur. Bij gebrek aan elementen om een gedeelte van het gestoelte van 's Hertogenbosch aan een atelier van Halle toe te schrijven, zijn de twee proosten een goede illustratie van het

▼ Brussel, Onze-Lieve-Vrouw-van-de-Zavelkerk, duivel die de verdoemden draagt (© Christian Bodiaux)



▼ Leuven, voormalige abdij van Sint-Gertrudis, wildeman met draagkorf (© Christian Bodiaux)



▼ Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Gravenkapel, aap met draagkorf (© Christian Bodiaux)



Halle, Sint-Martinuskerk, kraagsteen met een draak (© Christian Bodiaux)

► voortleven van oudere modellen in de Brabantse sculptuur. Van dit model treffen we overigens ook reminiscenties aan in Engeland. Zo tonen de 'zitterkens' van het koorgestoelte van Wellingborough (All Saints, circa 1385) en van Great Doddington (Saint Nicholas, eind 15de eeuw) een soortgelijk motief, waar een ambachtsman op zijn werkbank met gereedschap een rozas uitsnijdt (26): de beeldsnijder is respectievelijk geflankeerd door twee adelaars en twee leeuwen, zoals de sculptuur van de ontvanger in Halle geflankeerd is door twee engelen.

Het doorgeven van modellen tussen ateliers was in die periode een courante werkwijze. Het bestaan van modellenboeken is gekend (27) en er werd veelvuldig gebruik van gemaakt. Zo put één van de ateliers die werkzaam waren in de voormalige Gertrudisabdij in Leuven, en dus ook in Halle, uit een internationaal iconografisch fonds, dat zich voor het eerst manifesteert in de *Très beau bréviaire* van Charles V in Frankrijk. Een duivel vervoert de verdoemden naar de hel in een draagkorf. Dat iconografisch motief verschijnt voor het eerst in de Gravenkapel in Kortrijk waar de duivel zich vertoont in de gedaante van een aap (28). Het motief verschijnt vervolgens in het pand van de Sint-Gertrudisabdij in Leuven, ditmaal in de gedaante van een wildeman. Op de zwikken van het Laatste Oordeel in de Zavelkerk is het opnieuw een duivel die de verdoemden meevoert. Dit kleine voorbeeld toont aan dat er een culturele en iconografische gemeenschap bestond in Brabant en in aangrenzende streken in de 14de en de 15de eeuw. Die gemeenschap maakte gebruik van het internationaal iconografisch erfgoed, waaraan lokale bijzonderheden werden toegevoegd. De sculpturen van Halle zijn dus niet zo origineel als men vroeger dacht. Een ander voorbeeld: het motief van een gewelfsleutel in de zuidelijke zijbeuk, waarop drie personages gecombineerd zijn in de vorm van een wiel, verschijnt al vroeger dan de 14de eeuw in het gekende *Book of Kells*. Dat thema zou overigens van oosterse oorsprong zijn (29).

Hoei, Betlehemporthaal, console met een draak (© Christian Bodiaux)

VAN BRABANT NAAR HET MAASLAND

Het iconografisch programma van Halle put dus niet alleen uit Brabantse bronnen, maar wortelt in een diepere en soms onverwachte voedingsbodem. De verspreiding van modellen kent geen grenzen in die tijd. In onze streken is het Maasland een echt



internationaal cultureel centrum. Verbonden met de Maas en met de Rijn, bestond er een intens artistiek leven. De Maaslandse sculptuur van de 14de en de 15de eeuw bevat talrijke fantastische voorstellingen, zowel op de 'zitterkens' en de zij-



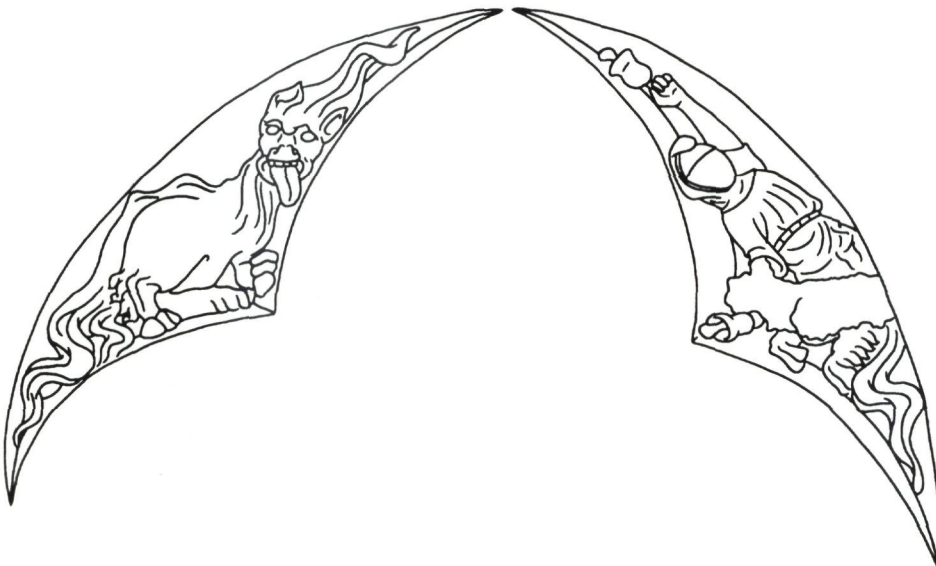


◀
Dinant, collegiale
Onze-Lieve-Vrouwe-
kerk, draak en
haken in de vorm
van monsters
(© Christian
Bodiaux)

wanden van koorgestoeltes, zoals in de Sint-Jacobskerk in Luik van circa 1340, als op verschillende programma's van zwikken, bijvoorbeeld in het koor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hoei van circa 1340, de Sint-Pauluskathedraal en de Heilig-Kruiskerk in Luik (circa 1340 en circa 1400). De portalen zijn ook geprivilegieerde verzamelplaatsen voor fantastische fauna. De achteruitkijkende draak (*retrospiciens*), uitgebeeld op één van de kraagstenen van de kooromgang in Halle (kapel 7), vertoont een verre verwantschap met één van de consoles van het Betlehemporthaal in Hoei (ca. 1340). Dat portaal werd van 1889 tot 1891 ingrijpend geres-

taureerd en vervolledigd door architect Joris Helleputte. Van Uytvanck werd belast met de sculpturen, maar alle consoles van dit portaal zijn origineel behalve die op de uiteinden (30). Zo ook heeft de vleermuis op een kraagsteen in Halle (kapel 8) zijn tegenhanger in Hoei. Dit type kende trouwens een ruime verspreiding in deze periode. Het is weinig waarschijnlijk volgens de huidige stand van de wetenschap dat er een rechtstreeks verband bestond tussen Halle en Hoei. De oude Maaslandse iconografie, die op haar beurt ook van elders overgeërfd was, is duidelijk herrezen in het veel latere Brabantse beeldhouwde programma.

In Dinant is de deurstyl van het zuiderportaal van de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk versierd met een soort draak, waarvan de houding enigszins herinnert aan een figuur op de beeldhouwde fries in de Halse kooromgang (kapel 8). Hoewel dit portaal in 1895 gerestaureerd werd door architect August Van Assche, zijn de sculpturen van 1330-1340 nog origineel (31). In tegenstelling tot de console in Hoei, kan het onderwerp van Dinant niet beschouwd worden als de voorloper van de Halse sculptuur, door de anatomische verschillen tussen de twee die-



◀
Leuven, voormalige
lakenhallen, klok-
kenspeler en draak
(© Christian
Bodiaux)

ren. Het gaat eerder over een bijzondere interpretatie van een iconografisch thema, dat in Halle in andere vormen uitgewerkt is.

Enkele motieven in Halle zijn dus alleen bijzondere en letterlijke toepassingen van thema's die gemeenschappelijk zijn aan de hele iconografie van de 14de en de 15de eeuw, en zelfs nog meer: rankwerk, draken, echte of denkbeeldige dieren, wildemannen, het zijn allemaal onderwerpen die over heel Europa verspreid waren. De originaliteit van de Brabantse iconografie uit zich vooral in bepaalde precieze types.

NAAR DE BRONNEN VAN EEN ICONOGRAFISCH THEMA

Naast de vormelijke overeenkomsten, tot hiertoe slechts kort bestudeerd, bestaan er eveneens thematische *en* vormelijke overeenkomsten. Een motief in Halle laat toe om één eeuw op te klimmen in de Brabantse iconografie (kapel 4): we maken de opkomst en de transformatie van een thema mee, om te eindigen bij de verdwijning ervan in de eerste helft van de 15de eeuw, tenminste volgens de huidige stand van ons onderzoek.

Het betreft de voorstelling van een goochelaar in het gezelschap van een dier, die beiden zullen wijzigen in de loop der tijden. Dat thema verschijnt aan de Leuvense lakenhallen, in twee beeldhouwde zwikken aan weerszijden van het zuiderportaal. De goochelaar is een *grylle* (schepsel met het bovenlijf van een mens en het onderlijf van een dier) en speelt hier een klokkenspel. Hij is in het gezelschap van een soort draak. Met de bouw van de lakenhallen werd begonnen in 1317 en de zwikken dateren vermoedelijk van rond 1320. In functie van het



▲ Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Gravenkapel, klokkenspeler met menselijk bovenlijf en dierlijk onderlijf
(© Christian Bodiaux)

behoud werd de decoratieve sculptuur van de verschillende portalen afgegoten in 1913 (32).

Voor zover we weten duikt het thema pas opnieuw op in de Gravenkapel in Kortrijk, hier verspreid over vier zwikken. Andere iconografische invloeden zijn het oorspronkelijke motief komen verstoren. De klokkenspelende goochelaar is aanwezig, hoewel hij anders wordt voorgesteld – hij heeft een bijna identieke voorloper op het koorgestoelte van de dom van Keulen. Een tamboerijnspeeler doet namelijk zijn intrede. Hij draagt een hoge puntmuts. Twee dieren worden met hem geassocieerd: het ene draagt een puntmuts en doet alsof hij de blaasbalg



◀ Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Gravenkapel, muzikant en fantastisch dier dat geschoeid is
(© Christian Bodiaux)



▲ Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Gravenkapel, fantastisch dier met een punt-hoed
(© Christian Bodiaux)

bespeelt, terwijl het andere dezelfde puntshoeden draagt als de muzikant. Een belangrijke nieuwheid duikt hier op. Inderdaad, de puntmuts wordt voor het eerst zowel door de man als door het dier gedragen. Een iconografische aarzeling is niettemin merkbaar: welk stuk kledij zal het dier dragen, de muts of de schoenen? De latere beeldhouwers zullen voor de muts kiezen, want zij is het meest significante element. We maken hier een dubbel proces van vermenselijking mee: dat van het dier dat zich de muts van zijn meester aanmatigt, en dat van de muzikant, die van *grylle* verandert in een echte mens.

Het thema verschijnt opnieuw in Asse en Halle. Volgens John Steyaert zouden de zwikken van de Sint-Martinuskerk in Asse teruggaan tot de jaren 1360. Volgens hem is een datering na 1370-1371 niet denkbaar, omdat in Kortrijk al een meer geëvolueerde stijl te zien is (33). Andere auteurs zijn van mening dat het portaal van Asse, evenals het koor, niet vóór de 15de eeuw gedateerd kunnen worden (34). Een datering rond 1400 lijkt ons het meest aangewezen. Het principe van het fantasiedier met een puntmuts, in combinatie met een klokkenspeler die hetzelfde hoofddeksel draagt, lijkt goed verankerd in de praktijk.

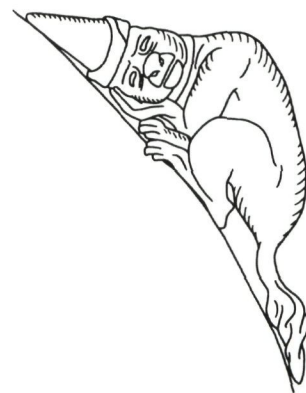
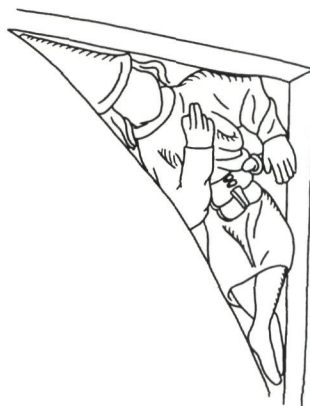
In Halle zien we een vervorming van het thema, niet op vormelijk gebied maar qua betekenis. De



▲ Asse, Sint-Martinuskerk, klokkenspeler en fantastisch dier
(© Christian Bodiaux)

goochelaar en het dier zijn slapend voorgesteld in de vierde kapel van de kooromgang. Een muziekinstrument is afwezig. Het dier is ver van zijn meester verwijderd en neemt slechts een secundaire plaats in op een zwik, waar zich een ridder bevindt. De relatie tussen de goochelaar en het dier is evenwel niet helemaal verloren, omdat ze beide slapen en hun fameuze puntmuts dragen. De vorm is dus dezelfde gebleven, maar de zin is verloren gegaan. De goochelaar is een slaper geworden, alsof de gebogen vorm die dergelijke figuren innemen alleen kan overeenstemmen met een diepe slaap. Hoe kan men deze verschuiving van de betekenis

▼ Halle, Sint-Martinuskerk, slapende figuur en fantastisch dier
(© Christian Bodiaux)



verklaren: verkeerd begrip van het originele thema of een grapje van de beeldhouwer? Het antwoord is niet gemakkelijk.

Na het begin van de 15de eeuw verdwijnt het thema uit de decoratieve sculptuur van onze streken, maar het duikt opnieuw op in het huidige Nederland, in de Grote Kerk van Dordrecht. De zijkapellen van die kerk werden versierd met een belangrijke reeks zwikken waarvan slechts enkele de tijd overleefd hebben. Hier is de transformatie van het thema volledig. Een personage met een puntige muts slaapt vreedzaam in de Catharinakapel. Hij heeft niets meer van een goochelaar, maar is gekleed in een lang slaapgewaad. Het traditionele dier is afwezig, maar het is mogelijk dat het zich bevond tussen de talrijke verdwenen zwikken. Die dateren van 1400 tot 1450 (35). Zo wordt de betekenis van het thema steeds onduidelijker, terwijl het meest typische vormelijke aspect getrouw bewaard blijft.

Het thema als zodanig komt niet voor op de zwikken van de Zavelkerk in Brussel, maar bepaalde voorstellingen elders herinneren er nog aan: een aap die de blaasbalg bedient draagt een puntige muts, en zijn gewaad vertoont een plooienveld die doet denken aan de goochelaar in Asse.

BESLUIT

Zonder aanspraak te maken op volledigheid hebben we getracht aan te tonen dat het begrip van de decoratieve sculptuur van de Sint-Martinuskerk in Halle niet voldoende heeft aan een eenvoudig en beperkt onderzoek. De iconografie van Halle heeft haar wortels in Brabant, maar ook in het Maasland, en meer algemeen in een internationale Europese iconografie. Ontelbare relaties bestaan tussen de ateliers, werkzaam in de Sint-Martinuskerk, en de artistieke wereld van die tijd. Alle stilistische invloeden van de zwikken bestuderen, zou ons te ver hebben geleid, maar het onderzoek wordt voortgezet.

EINDNOTEN

- (1) Wij danken Anna Bergmans en Marcel Franssens voor hun vriendelijke medewerking. De belangrijkste studies zijn: EVERAERT L., *Excursion archéologique à Hal*, in *Annales du cercle archéologique de Mons*, 1887, p. 259-308; HAMANN R., *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, in CLEMEN P. (ed.)

Belgische Kunstdenkmäler, 1, München, 1936, p. 203-246; LOUIS A., *La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église St. Martin à Hal*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art (RBAHA)*, 6, 1936, p. 13-30, 97-115; STEYAERT J., *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish Works*, phil. Diss., Ann Arbor, 1975, p. 52-68.

- (2) LEMAIRE R., *La chronologie de l'église de Hal*, in *RBAHA*, 20, 1951, p. 29-55.
- (3) POSSOZ J., *L'église Saint-Martin de Hal. Ses transformations au cours des siècles, son mobilier, son cimetière*, in *Gedenkschriften van de Geschied- en oudheidkundige Kring van Halle*, 10, 1934-1935, p. 194.
- (4) EVERAERT L., *art. cit.*, p. 278; ROUSSEAU J., *Procès verbaux*, in *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 25, 1886, p. 269-274.
- (5) ID., *art. cit.*, p. 274.
- (6) Brussel, Algemeen Rijksarchief (ARA), Fonds Schone Kunsten, serie 2, dossier 552, brief van de kerkfabriek Sint-Martinus aan de Minister van Binnenlandse Zaken en Nationale Opvoeding, 14.10.1893: zij maakt haar intentie tot volledige restauratie van de buitenkant bekend, onder leiding van architect Maurice Van Ysendyck. De definitieve oplevering van die werken vond plaats op 12 januari 1903.
- (7) Halle, Parochiearchief, brief van Maurice Van Ysendyck aan de kerkfabriek Sint-Martinus, 9.11.1903; prijsraming van de restauratie door Maurice Van Ysendyck, 3.11.1903.
- (8) LOUIS A., *art. cit.*, p. 99.
- (9) POSSOZ J., *art. cit.*, p. 221.

► Dordrecht,
Grote Kerk,
slapende figuur
(© Stadsarchief
Dordrecht)

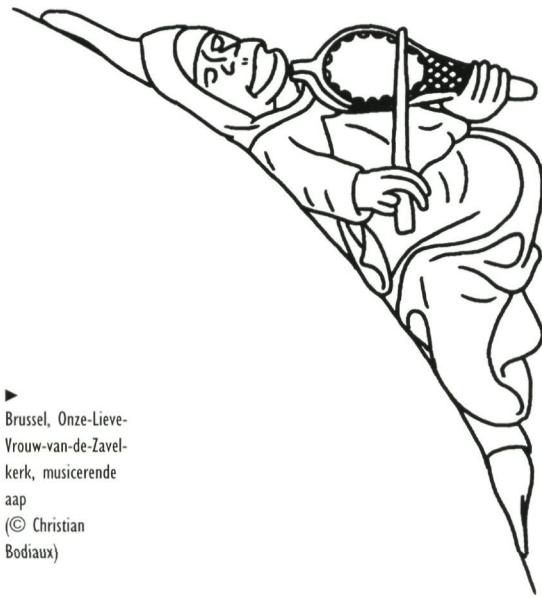


- (10) LOUIS A., *art. cit.*, p. 13-30.
- (11) ID., *art. cit.*, p. 105.
- (12) EVERAERT L., *art. cit.*, p. 270.
- (13) BERGIUS R., *Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. Bis 15. Jahrhundert*, Diss. Munchen, 1936.
- (14) BERGMANN U., *Das Chorgestühl des Kölner Domes. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftschutz. Jahrbuch 1986-1987*, Keulen, 1987.
- (15) DOUTREPONT A., *Le cloître de l'ancienne abbaye de Sainte-Gertrude à Louvain*, in *RBAHA*, 7, 1937, p. 103-133.
- (16) THIBAUT M., *La collégiale d'Anderlecht*, in *Bulletin de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1, 1932, p. 6-19.
- (17) Brussel, ARA, Fonds Schone Kunsten, serie 2, dossier 310. In de voorlopige oplevering (16.02.1897) van de werken van 1896, alsook bij de uitgaven (26.12.1896), is er sprake van het hermaken van sculpturen zoals waterspuwers, hogels en consoles voor de zuidelijke en noordelijke zijbeuk. De twee westelijke puntgevels van de noordelijke zijbeuk en de drie westelijke puntgevels van de zuidelijke zijbeuk dateren van deze restauratie. Ze zijn dus niet in deze studie opgenomen. In Halle was de vernieuwing van de portaalsculptuur en van de zuidelijke zijbeuk al uitgevoerd onder leiding van architect Louis De Curte en uitgevoerd door J. Jaspert in 1891. Cf. WOUTERS W., *Basiliek: gotiek, neogotiek? Een historische reconstructie van de neogotische restauratie van de Sint-Martinusbasiliek te Halle (1860-1910)*, Halle, 1998, p. 38.
- (18) Vermits de Sint-Martinuskerk van Halle en de Sint-Pieterskerk van Anderlecht gerestaureerd werden in dezelfde periode en door

dezelfde architect, zou men kunnen besluiten dat de consoles van de zijbeuken van beide gebouwen neogotische creaties zijn, geïnspireerd door de Halse zwikken. Leopold Everaert schreef in die zin in 1887 dat een van de belangrijkste kunstenaars van het land de wens had uitgedrukt om de zwikken van Halle gereproduceerd te zien op gravures om dienst te doen als studieonderwerp en als model, voor al wie zich bezighield met de restauratie van de christelijke kunst. EVERAERT L., *art. cit.*, p. 296. Jules Jacques Van Ysendyck, evenals zijn opvolger Maurice, aarzde niet om vrije koers te geven aan zijn restauratieve inspiratie, te oordelen naar de manier waarop hij de Zavelkerk in Brussel begon te transformeren in diezelfde jaren (1895-1901). De mogelijkheid dat de zwikken gekopieerd zijn wordt echter tegengesproken door twee feiten. Ten eerste bleven de originele consoles van de noordelijke zijbeuk in Halle bewaard na hun demontering door Van Ysendyck. Twee foto's van 1946, bewaard in het archief van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, getuigen daarvan. Ten tweede vond Van Ysendyck het niet nodig om de consoles van zijn vijf nieuwe puntgevels in Anderlecht te versieren met fantasiemotieven. De motieven van de 18 gehistoriseerde resterende consoles zijn dus logischerwijze origineel. Waarom zou hij immers de éne vervolledigen en de andere niet?

- (19) Voor een ruim overzicht van de fantastische iconografie van de Middeleeuwen, zie BALTRUSAITIS J., *Moyen-Age fantastique*, Parijs, heruitg. 1993; ID., *Réveils et prodiges. Les métamorphoses du gothique*, Parijs, heruitg. 1988. Het is evident dat de opkomst van de fantastische iconografie veel vroeger teruggaat dan de laatgotiek en dat ze reeds voor en gedurende heel de Middeleeuwen van invloed was. Na een bloei tijdens de Romeanse periode, was deze iconografie op de achtergrond geraakt in de 13de eeuw, om opnieuw tot volle bloei te komen in de flamboyante gotiek. De bloei van dergelijke voorstellingen beperkte zich niet tot decoratieve sculptuur. Hiervan getuigen de geïllustreerde marges van talrijke handschriften die in het geheel geen vermakelijke onderwerpen behandelen. Die versieringen in de marges zijn op een bepaalde manier vergelijkbaar met de decoratieve sculptuur in een gebouw: de stiekeme logenstraffing van een rationeel werk door een irrationele iconografie.
- (20) BALTRUSAITIS J., *op. cit.*
- (21) Een opschrift van 1435, door H. De Bruyn opgetekend op de oude muurschilderingen in het koor, levert een terminus *ante quem* op, maar impliceert niet dat het koor toen pas was afgewerkt. "Dit heeft doen maken Willem Clutinck, int jaer ons Heeren MCCCCXXV"; DE BRUYN H., *Trésor artistique de l'église de Notre-Dame, au Sablon à Bruxelles*, Brussel, 1872, p. 6.
- (22) HAMANN R., *art. cit.*, p. 231-234.
- (23) Deze gewelfsleutel werd in 1868 gerestaureerd door A. Roosenboom, wat blijkt uit het opschrift. Zie ook *Trésors d'art des églises de Bruxelles*, in *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 56, 1979, p. 44. Volgens DE BRUYN H., *art. cit.*, p. 106 zou deze gewelfsleutel teruggaan tot het einde van de 14de eeuw. Die bewering houdt om duidelijke stilistische redenen geen steek.





►
Brussel, Onze-Lieve-
Vrouw-van-de-Zavel-
kerk, musicerende
aap
(© Christian
Bodiaux)

- (24) *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in Vlaanderen. Architectuur, 1. Provincie Brabant. Arrondissement Leuven*, Luik, 1971, p. 359-361.
- (25) KOLDEWEIJ A. (red.), *De koorbanken in de St. Jansathedraal te 's Hertogenbosch*, 's Hertogenbosch, 1991.
- (26) LOOSE W., *Die Chorgestühle des Mittelalters*, Heidelberg, 1931, p. 95; REMNANT G.L., *A Catalogue of Misericords in Great Britain*, Oxford, 1969, p. 114 en 121.
- (27) SCHELLER R.W., *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem, 1963.
- (28) Een ander voorbeeld van het doorgeven van modellen is dat van de Gravenkapel in Kortrijk en het portaal van de Sint-Gummaruskerk in Lier (circa 1425). Men ziet hier een naakt personage dat uit een korf kruipt. Vermits naast hem wijnranken zijn afgebeeld, gaat het wellicht om een wijnboer. Louis Maeterlinck zag er eerder een volkse fabel in: MAETERLINCK L., *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les miséricordes de stalles*, Parijs, 1910. Het motief van een aap die een hond dresseert is een andere Kortrijkse reminiscentie in Lier.
- (29) BALTRUSAITIS J., *Réveils et prodiges...*, p. 159.
- (30) Brussel, ARA, Fonds Schone Kunsten, serie 2, dossier 1500, brief van de kerkfabriek van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoi aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 01.12.1891. De draak kan beschouwd worden als origineel, vermits hij voorkomt op een foto van 1876, lang vóór de restauratie. Zie ook DIDIER R., *Le portail polychrome dit "Le Bethléem" à Huy. Le tympan de la Vierge dit "Le Bethléem" et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy. Avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 25, 1993, p. 79-145.
- (31) Brussel, ARA, Fonds Schone Kunsten, serie 2, dossier 1971. Van Assche schrijft in zijn rapport aan de kerkfabriek van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Dinant over de werken van 1891 (14.01.1892), dat *deux montants de l'encadrement en pierre de taille* van het zuiderportaal werden gerestaureerd en gedeeltelijk vernieuwd. De sculpturen worden niet vermeld en het onderzoek ter plaatse toont aan dat ze authentiek zijn. Boven de draak zijn er vier kleine monsters op de uiteinden geplaatst. Ze staan rug aan rug en alleen de kop van het monster uiterst links is bewaard. Door die beschadiging hebben de 19de-eeuwse restaurateurs de voorstelling niet begrepen. Zij hebben gedacht dat de ruggelings geplaatste creaturen telkens maar één dier voorstelden, ondanks de anatomische aberraties die daaruit voortvloeien. Op die manier zijn ze voorgesteld op een kopie die de westelijke wand van het gebouw versiert, met slechts één hoofd, met gewijzigde poten en met behoud van de ruggengraat van de tweede creatuur! De fantastische wezens die twee per twee geplaatst zijn, komen nochtans veel voor in de Maaslandse iconografie, bijvoorbeeld op de zwikken van het triforium van de Sint-Pauluskerk in Luik.
- (32) Brussel, ARA, Fonds Schone Kunsten, serie 2, dossier 641. De Commissie van Monumenten heeft afgietsels van de sculpturen geëist vanaf 1910. Kanunnik Maere en de Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas maakten de vraag over aan de bevoegde Minister van Wetenschap en Kunsten op 03.11.1910. De gunning van de werken werd goedgekeurd op 10.12.1912. De afgietsels werden uitgevoerd in 1913 door de Leuvense kunstenaars Jothier en Vink en opgeleverd op 03.09.1913.
- (33) STEYAERT J., *op. cit.*, p. 18-19.
- (34) *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in Vlaanderen. Architectuur, 2n. Vlaams Brabant. Halle-Vilvoorde*, Gent, 1975, p. 9-10.
- 35 WATZES JENSMA T. en MOLENDIJK A., *De Grote- of Onze Lieve Vrouwekerk van Dordrecht*, Zwolle-Dordrecht, 1987.

Christian Bodiaux is kunsthistoricus.



The Saint Martin's basilica in Halle – Cleaning and study of the interior

The Saint Martin's basilica in Halle is an important gothic monument with an international appeal and it has as such been listed as a protected monument by Royal Decree dated December 30, 1933. In 1267 Aleid of Holland donated to Saint Martin's a miraculous statue of Our Lady which had previously belonged to the holy Elisabeth of Thüringen. This marked the beginning of a flourishing pilgrimage. During the 14th century the old house of prayer was replaced by a new church. According to an inscription on the gothic tabernacle in the holy chapel, the choir was completed in 1409.

The church building does not only owe its fame to the architecture, the sculptures (second half of the 14th - early 15th century) have also been studied extensively in professional literature from various angles and leading to different conclusions. Through the centuries the church interior has of course been modified. With the thorough restoration in the second half of the 19th century and the early 20th century, the finishing layers had been removed and some major gothic wall paintings came to light, which have nearly all disappeared following documentation.

A church interior with works of art of such quality, requires an extensive preliminary study and a careful approach for the execution of the works. This is mainly what we wish to demonstrate.

The interior cleaning was a perfect occasion to use the scaffolding for a complete study of the constructional physics and building technical aspects. The still preserved remnants of gothic and more recent paintings were listed, consolidated and secured during these works. Interesting art historical and material-technical research followed. The large quantity of text and illustration material forced us to exceptionally devote two consecutive editions of "Monumenten & Landschaften" to the same item. The diversity of the contributions will nevertheless offer a great variety within one and the same subject.

The cleaning of the church interior

Since the previous restoration the burning of candles had left a uniform layer of soot on walls, vaults and polychromic sculptures. Extensive tests proved that a dry chemical cleaning with a neutral latex paste was extremely efficient, easy to use and quite affordable. This paste was applied with either a brush or an airless spray on the different bases like the Ledian limestone, chalk from Avesnes, the cemented parts, the joint paintings and the whitewashed vaults. Once applied, this paste dissolved the pollution without affecting the base. Following the dissolution of the soot the peeling of the polymerized paste took place. On the other hand, polychromic sculptures like vault keys, ribs, the famous apostle sculptures and the holy altar, were cleaned with crumble sponges and rubbers. An inventory was made of all remaining polychromic details. An exhaust installation on the exterior gallery now leads the smoke away via the stair tower which is constantly kept in underpressure. During this cleaning phase, the scaffoldings were simultaneously used for further research and measurements with a view to restore the interior.

A church interior and its polychromy: Inventory, cleaning and preservation

The aspect of the church interior prior to the actual cleaning works, was the result of a 19th century restoration started during the deanship of Henri Decoster (1859-1887) and which lasted until just before the first World War. Since then, no major maintenance works had been carried out. The interior was gradually becoming polluted again, especially because of soot deposit from the countless candles and a malfunctioning heating system. Art historical research had proved that the gothic church interior was originally multicoloured and that the 19th century restoration had in its turn added quite some new polychromy. Very little of this could still be seen through/because of the heavy pollution. In order to avoid destroying remnants of paintings, all architectural elements and sculptures were examined thoroughly prior to the works. On parts which were free of traces, semi-industrial cleaning was allowed. During these works all polychromy was inventorized, cleaned, consolidated and secured.

A dissertation on the Apostles: the role of colour

A team of the Royal Institute for the Art Heritage (IRPA-KIK) carried out a study of the twelve statues of the Apostles, located in the triphorium part of Saint Martin's church in Halle. The intention was not to answer the art historical question as to the creator of this ensemble, previously identified as the Master of Hakendover. It does throw light though on the history and iconography of these renowned sculptures and also reveals a number of interesting facts on the mediaeval colour concept. A virtual reconstruction of the original decoration showed that it is mainly characterized by the use of structuralizing colour pairs: blue-red or green-red. This creates a chromatic and symmetrical balance with the sculptures divided (in half) by a central longitudinal axis and besides that also centered (by four) around and internal secondary axis. This dual metric creates a chromatic abba-accolade rhyme. A baroque decoration has partly been applied on top of the original. It was carried out by Guillaume Sencie in 1755, mainly with a view to adapt the ensemble to the baroque taste. The intervention was selective and comprised a complete overpainting of only six sculptures and a local overpainting on 5 other ones in order to restore the harmony. With this homogenization, the originally applied colour structure disappeared and two sculptures were switched by mistake: Thomas and Judas Thaddeus. The decoration which is actually visible was done by Adrien Bressers (1886). Papers from his personal archives confirm this and provide more details of this intervention. This article proves once again that colour in mediaeval aesthetics was not merely a decorative addition to form, but rather a meaningful complexity which also contributed largely on a syntactic and symbolic level.

The sculptured ensembles in the choir Iconographical themes and style features

There are a number of studies of the sculptures in the 10 choir chapels of Saint Martin's in Halle. The authors mainly focused on style research, comparing them with the Apostle statues (around 1400-1409) in the choir and with the sculptures of the wall tabernacle (1409) in a northern choir chapel. It is most regrettable that such style discussions should often degenerate into a polemic. For this article a different angle was chosen. There are in fact numerous iconographical similarities between the sculptured ensembles in Halle and contemporaneous sculptures from the 14th and 15th century in the duchy of Brabant and the Meuse region. This article does not pretend to answer all questions, it merely wants to shed a new light on this chapter of art history in the former Southern Low Countries, simply by making mostly new iconographical and stylistic comparisons.

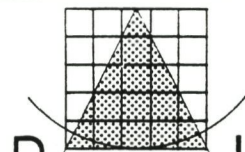
M&L



Dakwerken G. BOSCH
b.v.b.a.

Dak-, Zink- & Roofingwerken
Specialiteit:
Restauratie van oude daken

Aartrijkestraat 109 8820 Torhout
Tel. 050/21.10.85 - Fax 050/22.06.17
Reg. nr. 051511



PROFIEL

RESTAURATIE & MONUMENTENZORG

Oostveldkouter 26 · 9920 Lovendegem

Meubilair (wel en niet gepolychromeerd)
Sculptuur (steen en hout) · Leder
Bodemvondsten (hout en leder)
Schilderijen (paneel en doek)

ONDERZOEK & BEHANDELING

Lauwers M.	09/372 63 03
Van Der Biest L.	03/771 44 66
Vandenborre H.	09/372 63 03
FAX	09/372 63 03



BLADGOLD

MIXTIONVERGULDEN
POLYMENTVERGULDEN

RESTAURATIE

SCHILDERIJEN
KUNSTVOORWERPEN

Koekuitstraat 3 – B-8800 Zilverberg Rumbeke – Tel./Fax (051)20 57 09

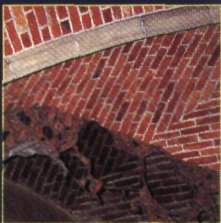
Arte Mundit®

DRY CLEANING SYSTEM

Pasta voor droge interieurreiniging



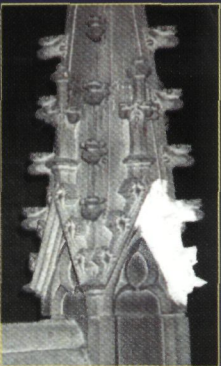
Sint-Pauluskerk Antwerpen
Carrara marmer



Sint-Niklaaskerk Liedekerke
baksteen



Sint-Pauluskerk Antwerpen
Rouge Royale marmer



Sint-Martinusbasiliek Halle
natuursteen



Voordelen

- gebruiksvriendelijk
- door afwezigheid van water geen risico op besmeuring
- geen uitdeinende vochtvlekken of schimmelvorming
- onderliggende kunstwerken lijden niet van wateroverlast
- aanwezige zouten worden niet in de steenmassa opgelost
- ook de poriën worden gereinigd
- ook de diepe profileringen worden gereinigd
- geen chemische nawerking
- geen aantasting van gipsrestauraties
- hoog rendement: machinaal verspuitbaar

Verkrijgbaar in 5 typen (I, II, III, IV & V)

- afhankelijk van de ondergrond (marmer, natuursteen, baksteen, beton, cementering & bepleistering) en de graad van vervuiling

Enkele referenties

- Sint-Martinusbasiliek Halle natuursteen, bepleistering
- Sint-Niklaaskerk Liedekerke baksteen, natuursteen, bepleistering
- Sint-Pauluskerk Antwerpen marmer

KIK-verslag Arte Mundit® type I beschikbaar

VRAAG ONZE GRATIS CD-ROM,
EEN COMPLETE LEIDRAAD
IN UW
PROJECTREALISATIES.

FTB
RESTORATION



FTB Restoration bvba
Vaartstraat 128 E3 - 2520 Ranst - België
Tel. (32) 3/475.19.57 - Fax: (32) 3/475.19.62

N.V. **MRIT**
TEL. (09) 386 97 67 - FAX (09) 386 98 26

GROUP
MONUMENT

DROGE EN STOFVRIJE
BINNENREINIGING MET PASTA'S



St. Gertrudiskerk te Machelen



St. Martinusbasiliek te Halle



St. Martinusbasiliek te Halle