

Verouderde Vernieuwing

Een zestiende-eeuwse gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen en haar restauratieproblematiek



Masterproef voorgelegd aan de Faculteit
Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen
Voor het verkrijgen van de graad van Master,
Door Nathalie Curinckx
Promotor: prof. A. Bergmans

Woord vooraf

De eerlijkheid gebiedt mij te zeggen dat ik bij aanvang van dit onderzoek, in oktober 2007, opvallend slecht op de hoogte was van de in België aanwezige muurschilderingen. Tijdens mijn studies kunstwetenschappen kwam het onderdeel muurschilderkunst in de algemene cursussen amper of helemaal niet aan bod. Nochtans mag België zich de trotse bezitter noemen van enkele opvallende wand- en gewelfschilderingen en dit niet enkel in kerken of kathedralen maar ook in particuliere woningen.¹ Een gevolg van deze onwetendheid bij de grote massa is dat veel muurschilderingen niet naar hun waarde geschat worden met soms desastreuze resultaten tot gevolg. Met deze scriptie tracht ik dan ook voor een deel de muurschilderkunst weer een beetje in de kijker te zetten.

Uiteraard was dit zeker niet gelukt zonder de hulp van mijn promotor prof. Dr. A. Bergmans. Zij was niet enkele diegene die mij het onderwerp aanreikte maar als autoriteit op het vlak van de studie van muurschilderingen stond zij ook steeds klaar met raad. Graag zou ik haar bedanken voor haar tijd en nuttige tips.

Daarnaast waren de aanwijzingen en motivaties van Walter Schudel onontbeerlijk. Zijn onderzoek kan gerust een hele nieuwe wending in de restauratie-ethiek genoemd worden.

Je kan een onderzoek denk ik nooit starten zonder je onderwerp ten volle te kennen. Ik had het privilege om de gewelfschildering in de Venerabelkapel van dichtbij te bestuderen en te fotograferen. Graag had ik de restauratrices – Tinne Beirens en Begga Vermaelen – bedankt voor de verschillende keren dat zij mij toegang verschaften tot de werf en hun bereidheid om mijn vragen te beantwoorden. Voorts wil ik hen, samen met Walter Schudel, feliciteren met de prachtige restauratie.

Ook wil ik graag bouwhistorica Linda Van Langendonck (11/06/2009) bedanken voor de vriendelijke begeleiding en de hulp in mijn zoektocht naar een mogelijke uitvoerder van de gewelfschildering.

Tenslotte zou ik ook nog graag Koen Aerts bedanken. Niet enkel voor de hulp bij deze masterscriptie maar ook voor de steun die ik doorheen mijn hele studieloopbaan heb mogen ontvangen.

Dankuwel daarvoor.

¹ Zie o.a. voor Antwerpen de artikels van P. Maclot

De stad zal zijn vermaerd zoolang den toren staet

Konst-rijke lieve stad, van duyzend' uyt-verkoren!
In all' dat ik bezit is zoo niet eenen Toren:
Die binnen Straetsborg is, die is zo konstig niet,
'Schoon hij omtrent zoo hoog, of weinig hooger schiet,
Daer zou Europa door al meer zijn van gesproken,
Waer 't dat dit konst-juweel was met een kas beloken;
En dat van alle kant' de toegeloope Liên
Maar eenen keer op 't Jaer den Toren konden zien.
En had ik geene vrees te maeken groote schulden,
Of was het in mijn macht ik liet hem 'heel vergulden.
En nog zou 't wijnig zijn, en 't goud te slechte stof,
De konst verdient al meer, en eyscht nog meerder lof.

Antwerpen, wat 'er komt, wilt dit juweel bewaeren,
Wiens bouwen heeft geduert vier min als honderd jaeren
Laet vallen al wat wilt en agt het voor geen kwaed,
De stad zal zijn vermaerd, zoolang den toren staet.

Godefridus Bouvaert,

Beschryvinge van den Toren van de Cathedrale Kerke binnen Antwerpen, Antwerpen, 1723.

Inhoudstafel

I.	Inleiding.....	1
II.	Methodologische nota.....	3

DEEL 1: Renaissance muurschilderingen

1.	De Italiaanse invloed in de zestiende eeuw.....	8
1. 1.	Modelboeken.....	11
1. 2.	Het Grotesk.....	13
2.	Het succes van Antwerpen.....	16
2. 1.	De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen.....	18
2. 2.	De gewelfschildering in de Venerabelkapel van de Kathedraal.....	21
2. 2. 1.	Analyse van de schildering.....	24
2. 2. 2.	Iconografie.....	27
2. 2. 3.	Uitvoerder.....	30
2. 3.	Andere voorbeelden van zestiende-eeuwse muurschilderingen in Antwerpen.....	34
2. 3. 1.	Religieuze context.....	35
2. 3. 2.	Profane context.....	37
2. 4.	Andere voorbeelden van zestiende-eeuwse muurschilderingen in België.....	42
2. 4. 1.	Sint Martinuskerk, Aalst.....	42
2. 4. 2.	Hof van Busleyden, Mechelen.....	43

DEEL 2: Restauratieproblematiek van muurschilderingen

1.	overzicht van werkmethodes.....	48
2.	Diversiteit troef: Huidige situatie in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.....	55
2. 1.	Restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel: techniek.....	58
3.	Tussen vernieuwen en verdwijnen.....	59
3. 1.	<i>la ruine d'une belle chose</i>	61

3. 2. Problematiek van ‘het lezen’	65
3. 3. Oorspronkelijke toestand.....	67
4. Persoonlijke evaluatie.....	70
III. Besluit.....	73
IV. Bibliografie.....	75
V. Afbeeldingen.....	92
VI. Bijlagen.....	125

Inleiding

In tegenstelling tot de meeste masterstudenten is het thema van deze scriptie mij aangereikt door prof. Bergmans. Omdat de restauratie van een belangrijke gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen werd afgerond, was de nood aan onderzoek nijpend. Ondanks het feit dat ik mijn onderwerp niet volledig zelf heb opgeworpen, was en is mijn interesse en vastberadenheid niet minder groot. Antwerpen ligt me – als Kempenaar – nauw aan het hart. Bovendien vind ik de tijdsperiode waarin de schildering tot stand is gebracht bijzonder interessant. Niet voor niets wordt de zestiende eeuw in Antwerpen nog steeds de ‘gouden eeuw’ genoemd.

De titel van mijn masterscriptie refereert enerzijds aan de vernieuwende vroegrenaissance gewelfschildering en anderzijds aan de verouderde restauratie-, vernieuwingstechnieken. Mijn onderzoeksvraag beperkt zich niet tot de iconografie en historiek van de gewelfschildering in de Venerabelkapel. Met deze schildering als casus – die ik heb uitgewerkt in mijn onderzoekspaper voor het verkrijgen van de graad bachelor – verbreed ik verder het thema muurschilderingen. Eerst schets ik de context waarin de zestiende-eeuwse (Antwerpse) muurschilderingen zijn ontstaan, door in te gaan op de invloed van Italië en het succes van Antwerpen zelf. Vervolgens bespreek ik de gewelfschildering in de Venerabelkapel. Na een uiteenzetting over de historiek van de kathedraal en de kapel vernauw ik de focus met een analyse van de schildering, een bespreking van de iconografie en de zoektocht naar een mogelijke uitvoerder. Vervolgens ga ik in Antwerpen op zoek naar andere renaissance muurschilderingen en licht enkele voorbeelden in religieuze en profane context toe. Tenslotte passeren ook enkele renaissance muurschilderingen buiten Antwerpen de revue.

Het tweede deel van mijn onderzoek richt zich op de ethische aspecten van de restauratieproblematiek van muurschilderingen. Hoewel het niet mijn ambitie is om pasklare antwoorden aan te leveren, zou ik wel graag de evolutie en de pro en contra's van de verschillende methodes uiteenzetten. Aan de hand van een korte ‘geschiedenis van het restaureren’ ga ik eerst in op de verschillende voorhanden zijnde methodes. Vervolgens tracht ik de huidige situatie in de kathedraal in kaart te brengen om dan specifiek verder in te zoomen op de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel. In de volgende hoofdstukjes komt de ethiek meer aan bod. Het prentje ter illustratie bij het tweede deel staat

voor het vanitasmotief.² Het vergankelijke van de schilderkunst wordt afgebeeld. Horatius stelt in zijn *Ars Poetica* dat al het menselijke vergankelijk is. Hoe je het ook draait of keert, de restaurateur is strijdt voortdurend tegen dit natuurlijke proces. Hij of zij is steeds op zoek naar een evenwicht trachten tussen vernieuwen en verdwijnen van het kunstwerk. In *la ruïne d'une belle chose* tracht ik een antwoord te vinden op de vraag vanaf wanneer een kunstwerk het restaureren waard is. Daarna wordt de status van de muurschilderingen zelf onder het voetlicht geplaatst. Moet men zestiende-eeuwse muurdecoraties beschouwen als historische documenten of zijn zij evenzeer individuele expressies van een kunstenaar? Vervolgens bespreek ik enkele aspecten omtrent de – in restauratiekringen veelvuldig gebruikte – term ‘leesbaarheid’ van een kunstwerk. Tot slot reflecteer ik nog kort even over de problematiek van ‘de terugkeer naar de oorspronkelijke toestand’ bij de restauratie van een kunstobject.

² Het schilderij is van Jan Miense Molenaer, het dateert uit de zeventiende eeuw. Bron: <http://www.museumbredius.nl/schilders/pot.htm>, geraadpleegd op 8 juli 2009.

Methodologische Nota

Mijn onderzoek zou gemakkelijker maar misschien wel veel minder waardevol zijn geweest als het archief van het Broederschap van het Allerheiligste Sacrament voor de periode van belang niet afwezig was geweest. De rekenboeken ontbreken volledig.³ Bij aanvang van mijn bachelorscriptie ben ik dadelijk in het Felixarchief te Antwerpen zonder resultaat op zoek gegaan. De gewelfschildering en de financiering ervan was de verantwoordelijkheid van het broederschap zelf, de kans dat er een vermelding in de kerkrekeningen zou staan is eerder klein. Bovendien had bouwhistorica Linda Van Langendonck deze rekeningen reeds nagekeken, zonder resultaat.⁴ Ikzelf ben in de nota's van het kathedraalarchief van De Burbure enkele keren de naam van Jan Crans tegengekomen maar telkens in verband met andere opdrachten.⁵ De opzoekingen in het archief zijn dan ook miniem voor deze masterproef.

De publicaties die ik verder heb geraadpleegd bestaan uit twee grote delen. Enerzijds boeken of artikels met als thema muurschilderingen, met de nadruk op muurschilderingen in Antwerpen. Anderzijds de publicaties die betrekking hadden op restauratie en conservatie van muurschilderingen of de ethische kwesties omtrent restauratie. De bibliotheken die ik hiervoor het meest heb geraadpleegd, waren de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience te Antwerpen, de bibliotheken van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, het Vlaams Instituut voor Onroerend Erfgoed, de Universiteit Gent, Universiteit Antwerpen, de Musea voor Schone Kunsten en tenslotte de Koninklijke Bibliotheek.

Hoewel het aantal publicaties omtrent muurschilderingen vrij gering is, heb ik toch getracht mij te beperken tot muur- en gewelfschilderingen in kerken of kathedralen. Hierdoor heb ik bepaalde boeken en artikels omtrent muurschilderingen in de particuliere context – met name enkele interessante artikels van Petra Maclot – ietwat verwaarloosd.⁶

Tijdens de restauratie heb ik het geluk gehad de gewelfschildering meermaals in situ te bekijken. Daarnaast kan ik ook terugvallen op foto's van goede kwaliteit van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.⁷

³ W.H. VROOM, 1983, p. 34.

⁴ Gesprek met bouwhistorica Linda Van Langendonck op 21 maart 2008.

⁵ Antwerpen, Stadsarchief, archiefbibliotheek, *Nota's uit het Kathedraalarchief van L. De Burbure*. Deel 1. p. 436: betaling in 1537. Deel 2. p. 192 en 194: betaling in 1546-1547.

⁶ De artikels van Petra Maclot omtrent muurschilderingen handelen vaak over schilderijen in woonhuizen, voorbeelden komen verder in mijn scriptie aan bod.

⁷ <http://www.kikirpa.be/NL/101/209/Fototheek.htm>

Zoals ik reeds vermeldde, zijn de publicaties over muurschilderingen in de Nederlanden an sich vrij gering.⁸ Daarnaast zijn ook de studies over de invloed die Italië op Vlaanderen had tijdens de zestiende eeuw vrij beperkt. De intensieve contacten tussen, in dit geval, Antwerpen en Italië, moeten zeker vruchten afgeworpen hebben, in die zin dat het ene gebied zich stijlprincipes, thematiek, motieven, technische- of kunsttheoretische principes van kunstwerken van het andere gebied eigen gemaakt moet hebben. B.W. Meijer verklaart de verwaarlozing van dit onderwerp door te stellen dat kunsthistorici hun centraal thema van studie vaak binnen de eigen landsgrenzen kiezen.⁹ Bij het onderzoek naar de invloed die beide gebieden op elkaar kunnen hebben gehad moet de kunstwetenschapper al van twee markten goed thuis zijn. Volgens dezelfde auteur ligt er naast dit probleem en de invloed van de taalkloof nog een ander argument aan de bron van deze verwaarlozing. *Hoe meer of beter een bepaald probleem of onderwerp is ingebed of thuis hoort in beide culturen, des te minder voelen kunsthistorici zich competent om studies dienaangaande in hun totaliteit te gebruiken, te beoordelen, laat staan te verrichten.*¹⁰

Zo'n kleine vijftien jaar na de uitspraken van B.W. Meijer publiceert Ingrid Alexander-Skipnes echter een belangrijk boek over de artistieke relaties tussen de Nederlanden en Italië.¹¹ Ze bundelt teksten die het resultaat zijn van een door haar georganiseerd congres, *Cultural Exchange between the Netherlands and Italy, 1400-1530*. Ook zij geeft aan dat er nog maar weinig publicaties zijn geweest over de beïnvloeding tussen de twee gebieden maar anderzijds zou het onderzoek nu wel floreren.¹²

Skipnes focust met haar publicatie echter vooral op de economische contacten en case-studies met bijlagen zoals *The Annunciation by Joos Ammann in Genoa: context function and Metapictorial quality* van Michael Rohlmann.¹³

Wie nu in bibliotheken zoekt naar publicaties die te maken hebben met de relatie Italië – Nederlanden zal vooral boeken aantreffen die handelen over de invloed die de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanders hadden op de Italianen wanneer ze een reis naar het zuiden maakten. De invloed van de Italianen op de Nederlanden wordt als vanzelfsprekend beschouwd maar nooit echt uitgediept.

De laatste jaren verschijnen er meer en meer publicaties over de restauratieproblematiek van hedendaagse kunst.¹⁴ Uiteraard is dit een bijzonder boeiende problematiek maar voor mijn

⁸ M. BUYLE, 2009, p. 249.

⁹ J. DE JONG, 1993, pp. 9-10.

¹⁰ Ibid., p. 10.

¹¹ ALEXANDER-SKIPNES, A., 2007, p. VII.

¹² Ibid., p. VII.

¹³ Ibid., p. 23.

onderzoek waren deze bijdragen minder interessant omdat ze al te vaak focussen op de bereidheid van de kunstenaar – of net de strijdbaarheid tegen – om zijn werk al dan niet te laten restaureren. Vaak zijn dat heel open discussies tussen de artiest en de restaurateur. Vanzelfsprekend is dat niet meer mogelijk met de zestiende eeuwse vervaardiger van de gewelfschildering in de Venerabelkapel. De kunstenaar van de schildering in de kathedraal moet ongetwijfeld ook heel andere intenties hebben gehad dan moderne of hedendaagse kunstenaars. Het feit dat de schildering zelfs niet ondertekend is door de artiest wijst op een zekere afstand. De decoraties waren er in de eerste plaats ter verfraaiing of hadden een morele boodschap voor de kerkgangers. Het zijn alles behalve de allerindividueelste expressies van de artiest zelf. Dit punt bespreek ik uitgebreider onder het hoofdstuk *Historisch document of expressie van een kunstenaar*.

Het debat dat momenteel mogelijk is in de restauratie/conservatie van de moderne en hedendaagse kunst lijkt veel minder te zijn besproken in de restauratie van oude kunst. Publicaties genoeg over restauratietechnieken maar de deontologie komt nauwelijks aan bod.¹⁵

In april 2009 verscheen het onderzoek van bouwhistorica Marjan Buyle omtrent de gewelfschilderingen van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof-kapel in de Antwerpse kathedraal.¹⁶ Deze schilderingen dateren uit dezelfde periode en zijn waarschijnlijk door de zelfde kunstenaar uitgevoerd. De resultaten van het onderzoek komen dus in grote lijnen ook overeen met die van mij in deze masterproef. In april 2009 waren bepaalde delen van mijn scriptie al zo goed als uitgewerkt. Onder meer mijn onderdeel over de grotesken vond ik grotendeels ook terug bij Marjan Buyle. Onze bibliografische referenties komen ook steeds op dezelfde standaardwerken terug. Ik denk dat de gelijkenissen onvermijdelijk waren maar ieder onderzoek toch zijn eigen klemtonen legt.

Als studente kunstwetenschappen ben ik maar erg beperkt ingelicht over de techniek van het restaureren. Hoewel ik getracht heb mij zo goed mogelijk te informeren, is het voor mij op sommige punten toch onmogelijk geweest om dieper in te gaan op bepaalde kwesties. Mijn deel over de restauratieproblematiek focust dan ook op het pure ethische aspect en niet het materiaal-technische deel. Daarnaast vereisten de twee onderdelen een totaal verschillende aanpak. Waar ik bij mijn stuk over muurschilderingen kon terugvallen op mijn vaardigheden

¹⁴ Bijvoorbeeld: *Conservatie en restauratie van moderne en actuele kunst: een interdisciplinair gebeuren* van C. Van Damme.

¹⁵ H. MARIJNISSEN, 1995, p. 142.

¹⁶ M. BUYLE, 2009, pp. 205-252.

die ik tijdens mijn studieloopbaan heb kunnen aanscherpen, was het voor het tweede deel vaak behelpen.

Reeds van bij aanvang van deze paper heb ik vooral contact gehad met Walter Schudel en niet met het restauratieteam van de schilderijen in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel. Uiteraard is dit vrij logisch omdat de gewelfschildering in de Venerabelkapel mijn vertrekpunt was. Het hoofddoel van mijn onderzoek was in eerste instantie meer informatie verwerven over deze schildering an sich. Naarmate ik mij meer ging richten op de restauratie-ethiek werd de discussie die ontstaan was tussen de twee kapellen natuurlijk wel erg belangrijk. Het is echter nooit mijn bedoeling geweest om een manifest te schrijven ter verdediging van de restauratiemethode van Walter Schudel en zijn team.

Deel 1: Renaissance Muurschilderingen



1. De Italiaanse invloed in de zestiende eeuw

In de vorm van festoendragende putti treft men bij – Memling en later bij Gerard David reeds in 1485 in onze gewesten – motieven van de renaissance aan.¹⁷ Dit element werd echter nog als vreemd en exotisch beschouwd, een soort van curiosum. Een ander motief waarin men de doorgang van de renaissance zag waren de plantenranken.¹⁸ Al in 1509 ziet men bij de ‘Passie Christi’ van Lukas van Leyden een soort op akanten gelijkende rankenvulling. De plantenranken kleven niet langer aan het beeldvlak en worden sappig en realistischer uitgebeeld.¹⁹ Dit in groot contrast met de middeleeuwse beeldvorming die eerder tweedimensionaal was.

Quinten Metsys was de eerste belangrijke kunstenaar aan de Antwerpse schilderschool rond 1500.²⁰ In zijn stijl valt een duidelijke invloed van Leonardo da Vinci te bespeuren in de vorm van de zachte tekening van de gezichten met fijne mond en de sfumato vergezichten (afb. 1). De eerste tekenen van de echte Hoogrenaissance sijpelen door in de Nederlanden. Een belangrijke factor voor de verspreiding was Filips van Bourgondië, de bastaardzoon van Filips de Goede en Margareta van Oostenrijk en de impulsen uitgaande van de humanistische hofmilieus.²¹ Ook Jan Gossaert speelde een grote rol in de verspreiding van de renaissancestijl. Hij was waarschijnlijk de eerste Nederlandse kunstenaar die naar Italië trok om, eens terug thuis, de Italiaanse stijlfiguren in te voeren. Gossaert schilderde bijvoorbeeld naakten uit de Griekse en Romeinse mythologie (afb. 2). Verder combineerde hij regelmatig traditionele onderwerpen met architecturale elementen die aan het oude Rome deden denken.²²

Dé naam die echter steeds gekoppeld wordt aan de Antwerpse renaissance is Cornelis Floris.²³ In 1539 werd deze kunstenaar meester in het Sint-Lucasgilde.²⁴ Hij verwierf vervolgens vooral faam als bouwmeester van het Antwerpse Stadhuis tussen 1561 en 1565. *Bij aanvang van zijn loopbaan drong de renaissance aarzelend door de Nederlanden. Bij zijn overlijden was de nieuwe stijl een feit.*²⁵ Cornelis Floris heeft zeker een steentje bijgedragen aan de

¹⁷ J. GABRIELS, 1958, p. 57.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibid., pp. 57-58.

²⁰ A. ASSAERT, e.a., 2006, p. 140.

²¹ A. HUYSMANS, e.a., 1996, p. 11.

²² A. ASSAERT, 2006, pp. 140-143.

²³ P. MACLOT, *Meer van wan'd'en weten te Antwerpen ... Een figuratieve muurschildering uit de zestiende eeuw als parkingdecor: overblijfsel van 'De Croone', Sudermanstraat 10*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1983, nr. 3, p. 102.

²⁴ A. HUYSMANS, e.a., 1996, p. 14.

²⁵ Ibid., p. 16.

vorming en eigenheid van de Antwerpse renaissance.²⁶ Hij stond aan het hoofd van een atelier dat werk uitvoerde tot ver buiten de Scheldestad.

Nederlandse kunstenaars reisden naar het buitenland – en met name naar Italië – in het kader van hun opleiding.²⁷ Omgekeerd kwamen ook veel buitenlandse artiesten in de Nederlanden terecht. Zo bezocht zelfs Albrecht Dürer Antwerpen. Ook pelgrimstochten, vooral naar Rome, vormden een aanleiding om te reizen. De materiële getuigenissen van de Antieke Oudheid en de renaissance daar, vormden een belangrijke aantrekkingskracht.

Hoogewerff poneerde dat het sedert de renaissance moeilijker was om een goed christen te zijn dan voordien.²⁸ Deze spottende opmerking zou kunnen slaan op de complete omwenteling in de artistieke vormtaal. De puriteinse middeleeuwse tweedimensionale motieven werden vervangen door sierlijke putti's, dramatische schaduwwerking en strakke, zuivere architectuur.

De Nederlandse kunstenaars namen de Italiaanse vormtaal echter niet zomaar klakkeloos over.²⁹ Er ontstond een soort van mengstijl met de laatgotische Nederlandse vormtaal. Eén van de fundamentele verschillen met de Italiaanse renaissance is het feit dat bij ons het ornament náást de architectuur staat terwijl in Italië het ornament net ten dienste van de architectuur staat. Daarnaast blinkt de Italiaanse renaissancestijl uit in een rationaliteit die in schrill contrast staat met de Nederlandse 'schilderachtigheid' en het streven naar illusie.³⁰

De invloed was overigens niet éézijdig. Doordat veel Vlaamse kunstenaars naar Italië trokken en veel Italiaanse kunstenaars de Nederlanden hadden bezocht, vormden zich ook stijlkenmerken van Zuid-Nederlandse oorsprong in de Italiaanse kunst.³¹ Bijvoorbeeld een schilder als Paolo Fiammingo combineerde Italiaans aandoende figuren met een Vlaams landschap. Vooral de genres waarin de Nederlandse kunstenaars meer ervaring hadden – het landschap, het genrestuk en het portret – werden gretig bestudeerd.³² Men poneerde zelfs dat na de dood van Michelangelo en de fel verouderde Titiaan er geen Italiaanse kunstenaars meer waren die beter bleken dan de Vlamingen van dat moment.³³ Daarnaast ging men er ook

²⁶ A. HUYSMANS, e.a., 1996, p. 16.

²⁷ H. BORGGREFE, e.a., 2002, p. 41.

²⁸ G. J. HOOGEWERFF, 1936, p. 14.

²⁹ J. GABRIELS, 1958, p. 59.

³⁰ Ibid., p. 59.

³¹ B.W. MEIJER, 1993, pp. 14-15.

³² Ibid., pp. 15-16.

³³ Ibid., p. 16. Kardinaal Granvelle berichtte dit reeds in 1568 vanuit Rome.

van uit dat kunstenaars uit de Nederlanden meesterlijk waren in het realisme vanwege hun zuivere weergave van alledaagse details.³⁴

³⁴ B.W. MEIJER, 1993, p. 20.

1.1. Modelboeken

Niet alle kunstenaars konden zelf naar Italië reizen om de klassieke vormtaal met eigen ogen te aanschouwen.³⁵ De vraag naar renaissance modellen was echter enorm.³⁶ Wie wilde mee profiteren van het gunstige economische klimaat in Antwerpen, moest zich aan de modes aanpassen. Vanuit Italië werden ornamentboeken ingevoerd, die in de Nederlanden vrij gecombineerd werden met eigen patronen.³⁷ Eén van de voornaamste uitgevers hiervan was Hieronymus Cock. Cornelis Bos was één van de belangrijkste kunstenaars die naar Italië trok en daar de aanwezige muurschilderingen kopieerde.³⁸ Hij kopieerde onder andere enkele muurschilderingen uit de Vaticaanse loggetta, die nooit eerder accuraat waren opgenomen en gepubliceerd. Bovendien deed hij dit met een sterk aan de dag gelegde precisie, wat hun waarde nog groter maakte. Belangrijker nog – en bovendien een betere tekenaar – was Cornelis Floris. Zijn ontwerpen werden niet enkel over heel Europa gekopieerd maar ook in Italië zelf. Meestal waren zijn designs gebaseerd op de Italiaanse grotesk-ornamenten.

Hét moment waarop Rome – bij wijze van spreken – naar de Nederlanden kwam, was uiteraard in 1515.³⁹ In Brussel kwamen de kartons van Rafaël aan (afb. 3). De modellen voor tapijten moesten in Vlaanderen uitgevoerd worden en waren bestemd voor paus Leo X. De tien wandtapijten waren in 1519 voltooid, maar de kartons bleven in Brussel tot ze in 1630 aan Engeland werden verkocht.⁴⁰ De invloed van deze vroege kennismaking met renaissancemodellen was enorm.

Een andere belangrijke manier waarop de renaissancestijl ingang vond in de Nederlanden was via de graveerkunst op hout of koper.⁴¹ Uiteraard was de reeds kort aangehaalde Albrecht Dürer hier van van groot belang. Zijn invloed bij zijn komst naar Antwerpen kan moeilijk onderschat worden. Vooral bij Barend van Orley en Lukas van Leiden laat Dürer zijn sporen na.⁴² Behalve Albrecht Dürer kwamen er ook Italiaanse graveurs naar de Nederlanden, zoals Jacopo di Barbari, Marcantonio Raimondi en Frederico Zuccari. De wederzijdse interesse van graveurs en etsers uit de Nederlanden en Italië was groot.⁴³ De Nederlandse graveurs kregen

³⁵ J. GABRIELS, 1958, p. 59.

³⁶ Ibid., p. 60.

³⁷ P. THORNTON, 1998, p. 54.

³⁸ Ibid., 1998, p. 56.

³⁹ J. GABRIELS, 1958, p. 62.

⁴⁰ Ibid., p. 63.

⁴¹ J. GABRIELS, 1958, p. 63.

⁴² Ibid., pp. 63-64.

⁴³ B.W. MEIJER, 1993, pp. 21-22.

erg veel opdrachten van Italiaanse kunstenaars en kunstliefhebbers. Ook probeerden Italiaanse graveurs in de Nederlanden informatie te halen over technische procédés en recepten.⁴⁴

⁴⁴ B.W. MEIJER, 1993, p. 22.

Het grotesk

De gewelfschildering in de Venerabelkapel past binnen de Italiaanse traditie van het grotesk. Grotesken in religieuze context komen niet zo heel vaak voor.⁴⁵ Grotesken waren gedurende eeuwen de meest populaire versieringen.⁴⁶ Volgens Gabriëls echter werden in de Nederlanden de eerste stappen richting de renaissance gezet door het aanwenden van de arabesk.⁴⁷ In 1508 verschijnt in Gouda het *Brevarium Traiectense* met daarin arabeskvormige plantenranken gedrukt. Tegen de jaren dertig, en zeker in de jaren veertig van de zestiende eeuw, lijkt de grotesk het echter over te nemen van de arabesk in de Nederlanden.⁴⁸ Aan het begin van de zestiende eeuw komen nog niet erg veel grotesken voor in de Nederlanden maar de kwaliteit is dan wel reeds erg hoog.⁴⁹

De naam ‘grotesk’ komt van *Grotte*.⁵⁰ Dit zijn de aan het licht gebrachte puinen van Romeinse gebouwen. Met name de vondst van de *Domus Aurea* – het paleis van keizer Nero – had een grote invloed. Wanneer de eerste ontdekkingen juist werden gedaan is niet helemaal duidelijk.⁵¹ Men gaat er van uit dat de opgravingen in de jaren tachtig van de vijftiende eeuw gebeurden. De muren van deze bouwwerken waren vaak rijkelijk versierd met ‘grotesken’, dit zijn *vrij-bewogen, aan geen wet noch systeem gebonden fantazie-ornamenten, ontleend aan dieren- en plantenrijk, aan werktuigen, huisgerei, voorwerpen voor alle gebruik, aan het menselijk lichaam in al zijn schakeringen, aan wezens uit de zuivere fantazie ontsproten, al deze elementen willekeurig aangewend, zonder rekening te houden met fysische noch mechanische wetten, als bv. die van de zwaartekracht, waaraan ze in de werkelijkheid gebonden zijn*.⁵² Vitruvius heeft in de eerste eeuw voor christus reeds bemerkingen bij deze versieringen.⁵³ De eens zo simpele en zuivere muurschilderingen hadden – aldus Vitruvius – hun functionele karakter verloren en waren nu verworven tot dramatische decoraties. Grotesken waren irrationeel en getuigden van een slechte smaak.

De term komt voor de eerste maal voor in het essay van een anonieme meester uit Milaan, uitgegeven tussen 1496 en 1498.⁵⁴ De humanistische cultuur assimileerde al snel de nieuwe

⁴⁵ M. BUYLE, 2008, p. 21.

⁴⁶ F. K. BARASCH, 1971, p. 25.

⁴⁷ J. GABRIËLS, 1958, p. 21.

⁴⁸ Ibid., p. 23.

⁴⁹ A. GRUBER, e.a., 1993, pp. 215-216.

⁵⁰ J. GABRIËLS, p. 24.

⁵¹ A. ZAMPERINI, 2007, p. 95.

⁵² J. GABRIËLS, p. 24.

⁵³ F. K. BARASCH, 1971, p. 29.

⁵⁴ A. ZAMPERINI, 2007, p. 9.

vormentaaal.⁵⁵ Niet enkel zorgden de vondsten voor een hernieuwde aandacht voor het erfgoed uit de klassieke oudheid, ook zorgden ze voor meer historische duiding. Het grotesk komt overigens niet enkel voor op muurschilderingen maar ook in de tapijtkunst, de keramiek, zilverwerk en allerhande schrijnwerk. In de hoogdagen van de renaissance vulden kunstenaars alle plaatsen rond centrale scènes of figuren op met fantastische grotesken.⁵⁶

Grotesken evolueren van decoratieve opvulsels – de vormen waar Vitruvius zoveel kritiek op had – naar heel bewust toegepaste ornamenten.⁵⁷ Volgens Vasari was Michelangelo Buonarroti de eerste die grotesken op een heel bewuste manier aanwendde.

De opgang van het grotesk is voor een groot deel ook te danken aan de ontwerpen van Rafaël (afb.4).⁵⁸ Op een subtiële manier voert hij het grotesk in het jeugdwerk door.⁵⁹ Zijn vroegste werk kan echter geïnterpreteerd worden als een ode aan Perugino – zijn leermeester – en in die hoedanigheid eerder begrepen worden als een eerbetoon dan een persoonlijke keuze. Het is pas na een samenwerking met Giovanni da Udine dat Rafaël echt gegrepen werd door de muurschilderingen uit de *Domus Aurea*. In 1514 decoreert de kunstenaar de *Kamer van de brand in de Borgo* in het Vaticaan met een grotesk in grisaille.⁶⁰ Met grote aandacht voor de klassieke oudheid verwerkt hij leeuwen, candelabers en griffioenen tussen de religieuze thema's. Tussen 1518 en 1525 verzorgt het atelier van Rafaël ook de wandschilderingen in *Villa Madama* van Kardinaal Giulio de Medici – later paus Clemens VII (afb. 5).⁶¹ Het succes van de grotesk in de privé-woningen en paleizen weerspiegelt zich al snel in de kerken.⁶² Hier fungeren ze vaak als kader of versiering van de narratieve en moraliserende religieuze scènes. In 1520 sterft Raphaël maar zijn vele leerlingen verspreiden zijn innovatieve vormentaaal over heel Italië.⁶³ In de Zuidelijke Nederlanden komt men heel concreet in contact met de stijl van Rafaël door de aankomst van de modellen voor zijn wandtapijten in 1515.⁶⁴

De Zuid-Nederlandse smaak kenmerkt zich door een mindere elegantie en zwaardere modellen.⁶⁵ Voorts vervangt het drukkere en bijna burlesque de zuidelijke zuiverheid en duidelijkheid. Daarnaast valt de aanwezigheid van vreemde hybride wezentjes op.

⁵⁵ A. ZAMPERINI, 2007, p. 121.

⁵⁶ F. K. BARASCH, 1971, p. 28.

⁵⁷ Ibid., p. 30.

⁵⁸ A. ZAMPERINI, 2007, p. 122.

⁵⁹ Ibid., p. 122.

⁶⁰ Ibid., pp. 122-123.

⁶¹ Ibid., p. 133.

⁶² Ibid., p. 134.

⁶³ Ibid., pp. 134-135.

⁶⁴ J. GABRIELS, 1958, p. 62.

⁶⁵ A. GRUBER, e.a., 1993, p. 218.

De modellen van Agostino Veneziano en Enea Vico werden in het eerste deel van de zestiende eeuw door middel van graveerkunst verspreid.⁶⁶ In de Nederlanden volgt vooral Cornelis Bos hun voorbeeld, naast Cornelis Floris en Colyn van Utrecht.⁶⁷ In 1522 publiceerde een anonieme meester één enkele maar wel erg invloedrijke druk van een grotesk.⁶⁸

Het grotesk in de Nederlanden wordt niet enkel beïnvloed door de Italiaanse voorbeelden, enkele karakteristieken uit de school van Fontainebleau zijn ook merkbaar.⁶⁹

De aandacht voor het grotesk krijgt nieuwe impulsen in de achttiende eeuw.⁷⁰ Bij opgravingen werden de Romeinse steden Pompeï en Herculaneum herontdekt en daarmee ook talloze muurschilderingen.

⁶⁶ J. GABRIËLS, p. 25.

⁶⁷ Ibid., pp. 25-26.

⁶⁸ A. GRUBER, e.a., 1993, p. 215. De enige gegevens over de mogelijke kunstenaar zijn de inscripties JG of GJ.

⁶⁹ Ibid., p. 216.

⁷⁰ F. K. BARASCH, 1971, 64.

2. Het succes van Antwerpen

Bij aanvang van de zestiende eeuw nam Antwerpen de fakkel van Brugge over als dominant centrum op economisch vlak.⁷¹ Dit was onder andere het gevolg van de verzanding van het Zwin. Brugge was zijn haven kwijt en daarmee ook een bron van inkomsten.

In 1508 werd de *Feitoria de Flandes* opgericht, een plaats waar goederen vanuit Portugal werden verhandeld en bewaard.⁷² Antwerpen was in volle expansie. Dankzij haar perfecte ligging profiteerde de Scheldestad mee van de heropleving van het internationale handelsverkeer en Europese economie.⁷³ Bijgevolg maakten veel vreemde kooplui hun intrede in de stad. De Portugezen kwamen met hun kruiden uit Afrika en Italië.⁷⁴ De Engelsen promootten hun textielproducten in Antwerpen en de Zuid-Duitsers kwamen met het geld uit hun zilvermijnen al deze artikelen maar al te graag opkopen. Echter, ook bij de plaatselijke middenklasse was er veel vraag naar luxegoederen.⁷⁵ Uit onderzoek blijkt dat de Antwerpse gegoede bevolking gemiddeld zo'n 5,2 schilderijen in huis had.⁷⁶

Op 12 februari 1515 maakte prins Karel zijn blijde intrede in de Scheldestad.⁷⁷ Dit evenement werd door de schilders en beeldhouwers te baat genomen om hun talenten te tonen. De hele tocht die door de prins afgelegd diende te worden werd opgesmukt met erepoorten en *tableaux vivants*. Het stelde de kunstenaars ook in staat om de renaissance nieuwigheden aan het gewone volk te tonen.⁷⁸ Gabriëls stelt zelfs dat de Blijde intreden *als een der machtigste factoren van vulgarisatie van de kunst* beschouwd kunnen worden.⁷⁹

Op een relatief korte tijd was Antwerpen uitgegroeid tot hét leidende artistieke centrum van Europa.⁸⁰ Kunstenaars uit het buitenland werden aangetrokken en velen van hen vestigden zich definitief in de Scheldestad. Tijdens de eerste helft van de zestiende eeuw schreven zich zo'n goede achthonderd schilders, houtsnijders, beeldhouwers, glasschilders, edelsmeden, boekdrukkers en borduurwerkers in bij de Sint-Lucasgilde. Onder hen een aantal klinkende namen als Quinten Metsys (1491), Joachim Patinir (1515) en Pieter Bruegel (1551). De meest getalenteerde kunstenaars bleven in Antwerpen, anderen trokken naar het buitenland.⁸¹ Zo

⁷¹ A. ASSAERT, e.a., 2006, p. 135.

⁷² M.P.J. MARTENS, 2004/2005, pp. 49-50.

⁷³ A. ASSAERT, e.a., 2006, p. 135.

⁷⁴ Ibid., p. 137.

⁷⁵ M.P.J. MARTENS, 2004/2005, p. 58.

⁷⁶ Ibid., p. 59.

⁷⁷ A. ASSAERT, e.a., 2006, p. 140.

⁷⁸ J. GABRIELS, 1958, p. 67.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ A. ASSAERT, e.a., 2006, p. 140.

⁸¹ P. THORNTON, 1998, p. 53.

komt het dat men tegen het midden van de zestiende eeuw over heel Europa verspreid Zuid-Nederlandse ambachtswerk vond. Ook de producten geproduceerd in Antwerpen werden vaak naar het buitenland verstuurd.⁸² Op die manier werden sinds het einde van de vijftiende eeuw in serie vervaardigde altaarstukken naar Spanje en de Oostzeelanden verscheept.

Omstreeks het midden van de zestiende eeuw echter, ontstaat er een overaanbod van religieuze kunst.⁸³ Omwille van de Reformatie daalt de vraag en de samenwerkingen tussen kunstenaars slaan om in concurrentie. De Antwerpse utopie begint de eerste barstjes te vertonen. Kunstenaars zagen zich genoodzaakt om zich tot andere media te wenden – zoals grafiek – en gingen zich specialiseren om zo in te spelen op de markt. Nieuwe genres, waaronder het stilleven, zagen het levenslicht. Rond 1560 was het gedroomde klimaat voor de kunstenaars definitief verleden tijd. De Beeldenstormen zorgden voor onvoorstelbare vernielingen en muntten uiteindelijk uit in opstand en oorlog. Tussen 1568 en 1648 woedt tussen Spanje en de Nederlanden de Tachtigjarige Oorlog.⁸⁴ Van vier tot zeven november 1576 werd de Scheldestad tijdens de Spaanse Furie door de troepen geplunderd.⁸⁵ Zo'n tachtig woningen werden leeg gehaald en in de as gelegd.⁸⁶ Tenslotte werd Antwerpen in 1585 onder Alexander Farnese, hertog van Parma, definitief onderdeel van het Spaanse rijk. Naast deze verwikkelingen is de blokkade van de Schelde door de Hollanders de druppel. De Antwerpse economie is tot aan de wortels aangetast.

⁸² T. D. C. KAUFMANN, in: H. BORGGREFE, 2002, p. 41.

⁸³ Ibid., p. 42.

⁸⁴ J. VAN BRABANT, 1974, p. 41.

⁸⁵ T. D. C. KAUFMANN, in: H. BORGGREFE, 2002 p. 43.

⁸⁶ J. VAN BRABANT, 1974, p. 41.

2. 1. De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen

De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal is één van de grootste toeristische trekpleisters van Antwerpen. Zowat 320 000 bezoekers uit binnen- en buitenland bezoeken jaarlijks deze gotische kerk die zowel letterlijk als figuurlijk boven alle andere gebouwen in Antwerpen uittorent. De kathedraal is tevens de grootste gotische kerk van de Nederlanden.⁸⁷ Aan de binnenzijde is de totale lengte van het bouwwerk 118,11 meter en de breedte van het schip telt zo'n 53,50 meter.⁸⁸ De oorsprong van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal gaat terug tot in de negende eeuw.⁸⁹ Bij archeologische opgravingen zijn twee parallel lopende oost-west muren gevonden.⁹⁰ Deze oudste bewaarde resten dateren uit de eerste helft van de elfde eeuw maar ze zijn echter onvoldoende om de plattegrond te reconstrueren. Op de plaats waar zich nu de kathedraal bevindt, stond een kleine Onze-Lieve-Vrouwekapel. Men vermoedt dat nog in de twaalfde eeuw werd gestart met de bouw van een imposant Romaans complex.⁹¹ Ditmaal slagen archeologen en kunsthistorici er wel in aan de hand van muur- en funderingsresten de plattegrond te reconstrueren. Het zou gaan om een grote kerk van 42 meter breed en 80 meter lang. Van 1352 tot 1521 bouwde men aan een nieuwe kerk waar nog honderd jaar aan werd doorgewerkt op vlak van decoratie en verfraaiing.⁹² Tussen 1469 en 1476 werd de kathedraal met laatmiddeleeuwse polychrome composities versierd.⁹³ Een groot deel van deze schilderijen zijn bewaard. Onder meer de gewelfversieringen in de eerste en tweede travee van de meest zuidelijke zijbeuk zijn hier voorbeelden van. Het gaat om abstracte geometrische motieven, meestal driehoeken met fleurons.⁹⁴ De zwarte sjablonen die de driehoeken afboorden komen terug op verschillende gewelven. Dit wijst er mogelijk op dat ze afkomstig zijn van hetzelfde atelier. Ook onder de renaissance gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel zijn restanten terug gevonden van middeleeuwse decoratie.⁹⁵ Oorspronkelijk was het de bedoeling de kerk te bekronen met twee grote, identieke torens maar tot op de dag van vandaag moet het bouwsel het stellen met één grote en een kleinere zuidertoren.⁹⁶ In 1434 wordt de kathedraal al een eerste maal getroffen door een brand en in

⁸⁷ L. VAN LANGENDONCK in W. AERTS, 1993, p. 107.

⁸⁸ Ibid., p. 120.

⁸⁹ www.dekathedraal.be/nl/tijdslijn, 16 maart 2009.

⁹⁰ J. BUNGENEERS in W. AERTS, 1993, p. 104.

⁹¹ Ibid., p. 105.

⁹² J. VAN BRABANT, 1974, p. 4.

⁹³ M. BUYLE, 2009, p. 207.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibid., p. 212.

⁹⁶ www.dekathedraal.be/nl/tijdslijn, 16 maart 2009.

de nacht van 5 op 6 oktober 1533 sloeg het noodlot nogmaals toe.⁹⁷ De kerk werd grotendeels verwoest door een uitslaande brand.⁹⁸ De daken van de dwars- en middenbeuk stortten in en die van de zijbeuken werden zwaar geteisterd. Enkel de toren en het hoogkoor bleven gespaard. De schade was enorm groot omdat de middenbeuken en de dwarsbeuken nog met houten gewelven overkluisd waren. Burgemeester Lancelot voorkomt echter erger. Dankzij zijn *moed en ijver* kan men de toren, het koor en het deambulatorium redden.⁹⁹ Reeds in 1521 werd – onder leiding van Keizer Karel V – gestart aan de vergroting van de kerk.¹⁰⁰ Na 1533 was men echter genoodzaakt alle beschikbare financiële middelen te besteden aan de heropbouw en werden die plannen in de kast opgeborgen.

In 1559 wordt de kerk de hoofdkerk van het bisdom Antwerpen en verkrijgt ze dus de status van ‘kathedraal’.¹⁰¹ In 1580 valt er een steen van de toren, recht op het hoofd van *de sone van Dierick de Moy, coopman van syde*.¹⁰² De man of jongen is op slag dood maar zijn ongeval is wel de aanleiding om de kerktoren grondig op te knappen. Wellicht werd deze restauratie ook aangegrepen om twee zonnewijzers te plaatsen door Michiel Coignet.¹⁰³

In 1581 volgt dan een tweede beeldenstorm. Pas in 1585 keert de rust weer.¹⁰⁴ De kathedraal had echter fel geleden, niet enkel onder de religieuze troebelen maar ook als gevolg van de oorlogen in de tweede helft van de zestiende eeuw.¹⁰⁵ Het bevelschrift dat Albrecht en Isabella op 28 maart 1611 uitvaardigden, voorzag in de financiering van de restauratie van door oorlog geschonden kerkgebouwen.

In 1792 worden de Zuidelijke Nederlanden door de troepen van Napoleon veroverd. De kathedraal wordt onder het Frans regime geplunderd en in 1798 zelfs met de sloop bedreigd.¹⁰⁶ Gedurende de hele negentiende eeuw ondergaat de kathedraal welverdiende opknapbeurten.

Bij de restauratie vanaf de jaren 1960 kwamen heel wat gegevens aan het licht over de vijftiende en zestiende-eeuwse interieurdecoratie.¹⁰⁷ Een schitterend aantal beschilderingen

⁹⁷ J. VAN BRABANT, 1974, p. 17.

⁹⁸ Ibid., p. 19.

⁹⁹ F. DONNET, 1887, p. 7.

¹⁰⁰ L. VAN LANGENDONCK in W. AERTS, 1993, p. 107.

¹⁰¹ *De kapel van het Venerabel in de Kathedraal van Antwerpen: geschiedenis*, (s.d.), op de website van de kapel van het Venerabel van Antwerpen, <http://www.venerabel.be/index.html>, geraadpleegd op 20 maart 2009, zie bijlage 1.

¹⁰² J. VAN BRABANT, 1974, p. 41.

¹⁰³ Ibid., p. 42.

¹⁰⁴ www.dekathedraal.be/nl/tijdslijn, 16 maart 2009.

¹⁰⁵ F. BAUDOUIN in W. AERTS, 1993, p. 125.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ W. AERTS, e.a., 1993, p. 123.

van muren, pijlers en gewelven werden gevonden, maar ook kleur en verguldsel op beeldhouwwerk, retabels en orgelkasten.

Eén van deze schilderijen die werden herontdekt en waarvan de restauratie startte in 2007, was de gewelfschildering in de Venerabelkapel.

2. 2. De Venerabelkapel

In de vijfde en zesde travee van de uiterste Zuidbeuk in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal bevindt zich de Venerabelkapel. Vanaf 1475 huist in deze kapel het Broederschap van het Allerheiligste Sacrament.¹⁰⁸ De devotie voor het Heilige Sacrament – festus corporis christi – werd erg populair in de dertiende eeuw.¹⁰⁹ In de Katholieke kerk bestaan er zeven sacramenten. Het gaat om het doopsel, de eucharistie, het vormsel, de biecht, de ziekenzalving, het huwelijk en de priesterwijding. Het belangrijkste – allerheiligste sacrament – is de eucharistie, omdat dit het enige van alle zeven sacramenten is dat niet alleen goddelijke genade geeft, maar ook god zelf is.

De precieze ontstaansdatum van het broederschap is niet bekend. De oudste vermelding is teruggevonden in een document uit het jaar 1394.¹¹⁰

In de Middeleeuwen was het de gewoonte dat gilden of broederschappen een kapel in de kathedraal afkochten en inrichtten. Op deze manier ontstond er een grote differentiatie qua decoratievormen doorheen het hele bouwwerk.

Wanneer het Broederschap van het Heilige Sacrament zijn intrek nam in de Venerabelkapel is onduidelijk.¹¹¹ In de kapel is een inscriptie teruggevonden met de datum 1433 maar dit zou wijzen op een kunstwerk dat op deze plaats zou hebben gehangen.¹¹² Blijkbaar was de Venerabelkapel zeer gegeerd en verschillende broederschappen wilden hier maar al te graag huizen. Op 14 april 1497 werd naar aanleiding van een geschil tussen de *Gulde-brueders van de Gulden van den heyligen Sacramente ende de Gulde-broeders van sinte Gregoris Gulden, die men heet de Zeep-zieders* door de stadsmagistraat beslist dat den geheelen Choor, daer nu staet dat waerachtich Lichaem Jhesu Xpi 't Heylig Sacrament, sal sijn ende bliven 't eeuwigen daghen ter eeren ende gebruycke van den selven Heyligen Sacramente ende der Gulden van dyen, omme den selven Choir te beslottene, als onser Liever Vrouwe Choir noort-waert staende gesloten is.¹¹³

¹⁰⁸ F. DONNET, 1887, p. 7.

Er bestaat discussie rond deze datum. In de kapel zou zich een inscriptie bevinden die het jaar 1433 aanduidt, deze datum zou echter wijzen op een kunstwerk dat op die plaats hing.

¹⁰⁹ *De kapel van het Venerabel in de Kathedraal van Antwerpen: geschiedenis*, (s.d.), op de website van de kapel van het Venerabel van Antwerpen, <http://www.venerabel.be/index.html>, geraadpleegd op 20 maart 2009.

¹¹⁰ Ibid., In dit document laat een zekere Peeter Reynier twee huizen na aan P.R. van Steene. In ruil voor deze schenking moet hij echter jaarlijks een rente aan de gilde van het Heilig Sacrament in de kathedraal betalen.

¹¹¹ F. DONNET, 1887, p. 7.

¹¹² Ibid., pp. 7-8.

¹¹³ J.C. DIERCXSENS, 1773, deel 3, p. 199-200.

Men kan dus aannemen dat het broederschap ten laatste omstreeks 1500 begon met het decoreren van de Venerabelkapel. De brand van 1533 verwoest echter ook het altaar van het Broederschap van het Heilige Sacrament.¹¹⁴ Bovendien ontsnapten ze ook niet aan de vernielingen van de Beeldenstormen. Van negentien tot drieëntwintig augustus 1566 werden vijf kerken en vierentwintig klooster vernield en geplunderd.¹¹⁵ Exact dertig jaar na de verwoestende brand werden de vernieuwde of nieuwe schilderijen, sculpturen, altaren en de bronzen doopvonten zwaar beschadigd.¹¹⁶ Het altaar in de Venerabelkapel uit marmer, albast en toetssteen waar men al meer dan veertig jaar aan werkte en op dat moment zelfs nog niet af was, werd eveneens vernield.¹¹⁷ Op de derde dag van de Beeldenstorm werd de kerk effectief bezet.¹¹⁸ Men begon nu ook de muren en afsluitingen van het hoogkoor neer te slaan want men wenste een eenvoudige open kerk om in te prediken. Het is nu tand om tand en het gemeentebestuur beslist het doden van de beeldenstormers toe te laten.¹¹⁹ Op één september 1566 werd de Lieve-Vrouwekerk heropend.¹²⁰ Enkele dagen later geven de burgemeester en schepenen aan de ambachten het bevel hun altaren te herstellen. Op achttien oktober van datzelfde jaar slaan de calvinisten nog één maal toe maar hun acties worden hardhandig teniet gedaan. Vanaf vijftien juli 1568 bouwt men in de Venerabelkapel een nieuw altaar.¹²¹ Een dik half jaar later, op acht februari 1569 wordt Het Allerheiligste opnieuw vereerd in de kapel. In 1581 vond de tweede Beeldenstorm plaats. Volgens Van Brabant *verwekten uit het buitenland ingevoerde nieuwe religies, bitter theologisch dispuut, sluikse Lutherse en Calvinistische propagande, godsdienstig en politiek fanatisme zoveel woekerende splijtzwammen die het saamenhorigheidsgevoel van Kerk- en volksgemeenschap gingen aantasten.*¹²² Tussen 1578 en 1585 kwam de stad onder Calvinistisch bestuur. Op drie mei 1581 brengen vele gilden en ambachten hun altaren en grootste kunstschaten in veiligheid uit angst voor plunderingen. Op één juli 1581 werd de uitoefening van de katholieke eredienst geschorst.¹²³ De kerk werd gevrijwaard van alle decoratie en *wit, zuiver en lichtend.*¹²⁴ Echter, de kans is groot dat de gewelfschildering in de Venerabelkapel deze witselcampagne van 1582 overleefd heeft. Vooral de decoratie op ooghoogte moest het immers ontgelden. De

¹¹⁴ F. DONNET, 1887, p. 8.

¹¹⁵ J. VAN BRABANT, 1974, p. 32.

¹¹⁶ F. PRIMS en J. VAN ROEY, 1977-1985, p. 117.

¹¹⁷ J. VAN BRABANT, 1974, p. 34.

¹¹⁸ F. PRIMS en J. VAN ROEY, 1977-1985, pp. 79-80.

¹¹⁹ J. VAN BRABANT, 1974, pp. 35-36.

¹²⁰ Ibid., p. 36.

¹²¹ Ibid., p. 39.

¹²² Ibid., p. 42.

¹²³ Ibid., p. 45.

¹²⁴ W. AERTS, 1993, p. 140.

gewelfschilderingen – die zich op een veel te grote hoogte bevonden – werden waarschijnlijk zo goed als gespaard.¹²⁵ Reeds na vier jaar werd de viering van de katholieke eredienst weer toegelaten en de kerk in ere hersteld. Aan het einde van de zestiende eeuw werd het interieur van de kathedraal dus onderworpen aan tal van verfraaiingswerken.¹²⁶

In 1695 werd de Kathedraal van Antwerpen opnieuw bepleisterd.¹²⁷ Het Broederschap van het Allerheiligste Sacrament tekende hier echter proces tegen aan. Ze betreurden het teloorgaan van de mooie polychromie – azuurblauw en goud, met bijbelse eucharistische symbolen – van hun kapel, op gewelf, zuiderwand en koor.¹²⁸ De gewelfschildering moet op dat moment echter al wel tekenen van ouderdom of schade vertoond hebben, getuige de vele plaatsen waar de kalk bijna rechtstreeks de onderlaag raakt.¹²⁹ In 1782 werden de kalklagen van de gewelfschildering afgekrabd ter voorbereiding van een witselcampagne onder leiding van de Italiaan Baldasaro Zanoni.¹³⁰ Op dat moment werd de schildering – voor eventjes althans – terug zichtbaar.

Her en der is de schildering gehavend door gaten (afb. 6). Deze openingen werden in de eerste plaats gebruikt ter verluchting.¹³¹ Verder bewezen de gaten ook hun dienst voor het ophangen van verlichtings- en andere elementen.

¹²⁵ M. BUYLE, 2009, p. 209.

¹²⁶ Ibid., pp. 209-210.

¹²⁷ J. VAN BRABANT, 1974, pp. 81-82.

¹²⁸ D. VAN PAPENBROECK (D. PAPEBROCHIIUS), 1845-1848, deel vijf, p. 340.

¹²⁹ Bevindingen Walter Schudel en zijn medewerkers, Begga Vermaelen en Tinne Beirens.

¹³⁰ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 237.

¹³¹ M. BUYLE, 2009, p. 211.

2. 2. 1. Analyse van de schildering

De gewelfschildering in de Venerabelkapel kan compositorisch opgedeeld worden in acht vlakken (afb. 7). De vier buitenste gewelfvlakken zijn gelijkaardig waarbij de noordelijke en de zuidelijke identiek zijn alsook de westelijke en de oostelijke. Telkens is een medaillon afgebeeld met respectievelijk een lam en een monstrans (afb. 8). In alle medaillons is tevens een tekst weergegeven. In de oostelijke en westelijke exemplaren is dit *Ecce Panis Angelorum*, zie het brood der engelen.¹³² In de medaillons in het noorden en het zuiden staat telkens een lam met een vaandel en de tekst *Ecce Agnus Dei Qui Tollis Pecta Mundi*, zie het Lam Gods dat wegneemt de zonden der wereld. De monstrans wordt steeds vrij klein afgebeeld maar met een grote hostie in een stralende zon. De achtergrond is blauw met de suggestie van wolken. Het lam draagt telkens een vaandel dat kruisvormig uitloopt. De vlag zelf is wit met een gouden kruis op. Onder het lam bevindt zich een gouden kelk en rond de kop van het dier een stralend aureool. Ook hier is de achtergrond lichtblauw en wordt het lam ondersteund door wolken. De medaillons zijn telkens omlijst met een reliëf suggererende band in grijstinten en goud. De buitenste gewelfvlakken zijn voor het overige ingevuld met decoratieve vegetatieve motieven en dierenfiguren in goud en met zwart afgelijnd (afb. 9). De gewelfvlakken zijn afgelijnd door banden met gestileerde vegetatieve motieven in v-vorm (afb. 10).

De vier centrale gewelfvlakken hebben eveneens telkens globaal gezien dezelfde opbouw. Het hele oppervlak wordt ingenomen door een Italianiserend tempeltje (afb. 11). Deze tempel bestaat uit een grote nis waarin zich steeds een vrouwenfiguur bevindt. Aan weerszijden van deze nis staan duiveltjes gehurkt met horens en bokkenpoten (afb. 12). Boven hen, op de afsluiting van de nis, staan drie putti (afb. 13). Zij dragen vandelens, hoornen en wierook. De tempel loopt verder uit in een kleinere tempel met korintische zuilen. Ook hier staan weer drie – maar dit maal bijzonder kleine – putti afgebeeld (afb. 13). De engeltjes staan naast en tussen twee frontons afgebeeld en steunen op een geison waaronder een fries is opgedeeld in twee metopen. Helemaal bovenaan, ter bekroning, staat een nog veel kleinere tempel, ditmaal afgewerkt met een toren die naar boven toe smaller uitloopt (afb. 14). Opvallend is dat in drie van de vier gevallen in deze tempel vijf zuilen zijn afgebeeld terwijl in het zuid-westelijke gewelfvlak zes zuilen de tempel sieren. Het hoofdgestel is hier afgewerkt met akroteria.

¹³² S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 237.

De uitvoerder hechtte duidelijk bijzonder veel belang aan de uitwerking van details. Zo zijn ook telkens de frontons en metopen van decoratie voorzien. De kennis van het (lijn)perspectief was echter nog beperkt. De moeilijkheidsgraad moet evenwel niet onderschat worden. Niet enkel moet de kunstenaar op hoogte werken, de gewelven zijn ook gebogen waardoor de uitvoerder steeds rekening moet houden met een lichte buiging wanneer hij een rechte lijn trekt. Het contrast met quasi gelijktijdig geproduceerde muurschilderingen in Italië is echter nog groot.

De vrouwenfiguren in de nissen zijn erg mannelijk weergegeven (afb. 15). Hun lichamen zijn heel fors met dikke, gespierde armen. De sfeer die ze uitstralen komt een beetje overeen met de profeten en sibillen in de gewelfschildering van de Sixtijnse kapel (1508-1512) van Michelangelo (afb. 16).¹³³ De kwaliteit is echter nog steeds niet vergelijkbaar. De putti zijn eveneens vrij fors van gestalte maar stralen evenwel een zekere jeugdigheid uit (afb. 17).

Ook hier zijn de gewelfvlakken weer afgelijnd met hetzelfde gestileerde vegetatieve v-patroon. De weergave van dit patroon is dan weer heel beheerst en bijna gedetailleerd, andere keren is het bijna slordig en snel weergegeven.

Behalve de aandacht voor details valt ook de verfijndheid van de schildering op (afb. 18). Niet alleen bij de duiveltjes en de fabeldieren zijn de haartjes één voor één gesuggereerd, ook bij de decoratieve motieven werkt de uitvoerder het geheel vaak af met fijne zwarte en gouden streepjes die schaduw en diepte suggereren. De kunstenaar heeft doorheen de hele schildering getracht perspectief op te roepen. In de tempeltjes gebeurt dat heel letterlijk. Bij de vrouwen- en dierenfiguren gebruikt hij veel schaduwpartijen en in de overige decoratieve motieven is vaak sprake van die zwarte streepjes.

Voor de schildering is uitvoerig gebruik gemaakt van dure grondstoffen zoals blauw en goud. Naar alle waarschijnlijkheid heeft de kunstenaar veelvuldig gebruik gemaakt van sjablonen voor de uitvoering van de gewelfschildering in de Venerabelkapel.¹³⁴

De uitvoerder van de gewelfschilderingen koos heel bewust voor een resoluut renaissancistische creatie.¹³⁵ Hij verbindt de middeleeuwse vormtaal niet met de renaissance vormen maar opteert voor iets compleet nieuw. We treffen ze nog slechts op één andere plaats aan in de kathedraal, namelijk in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel. Dit was tevens één van de belangrijkste broederschappen en de concurrentie met het broederschap van het Allerheiligste Sacrament moet ongetwijfeld groot zijn geweest. Bovendien is het erg

¹³³ R. RICHMOND, 1992.

¹³⁴ W. SCHUDEL, 2005, p. 134.

¹³⁵ Ibid., p. 245.

waarschijnlijk dat in de decoraties van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof voor de eerste maal het grotesk als hoofdonderwerp van een muurschildering werd aangewend.¹³⁶

Zoals reeds eerder vermeld, circuleerden in Antwerpen aan het begin van de zestiende eeuw verschillende modelboeken. Waar de schilderijen in de Venerabelkapel op terug te voeren zijn, is niet duidelijk. Wel vertonen ze bijvoorbeeld erg veel overeenkomsten met de grotesken van Luca Signorelli (ca. 1445 – 1523) (afb. 19).¹³⁷ In zijn schildering in de San Brizio kapel komt een ‘draakje’ terug dat bijna letterlijk terug te vinden is in de gewelfschildering in de Venerabelkapel. Let hierbij vooral op de manier waarop de poten zijn weergegeven en de houding in het algemeen. Verder refereren de renaissance gewelfschilderingen in de kathedraal aan groteskengravures van Giovanni Antonio de Brescia, Zoan Andrea en Nicoletto de Modena.¹³⁸

¹³⁶ M. BUYLE, 2009, p. 245.

¹³⁷ A. ZAMPERINI, 2007, pp. 99-101.

¹³⁸ M. BUYLE, 2009, p. 245.

3. 2. 2. Iconografie

De gewelfschildering is opgebouwd rond vijf gewelfsleutels.¹³⁹ Blauwe en goudachtige kleuren overheersen. In de vier centrale ruimtes bevinden zich telkens vrouwelijke figuren met een Latijnse term achter. Deze woorden staan steeds voor een christelijke deugd. In de loop van het restauratieproces zijn deze leesbaar geworden. In het noordwesten staat het woord PURITAS (reinheid) geschreven en in het noordoosten PIETAS (vroomheid), in het zuidoosten INNOCENTIA (onschuld, rechtschapenheid, onbaatzuchtigheid), en in het zuidwesten ten slotte, staat er SIMPLICITAS (eenvoud). Elke vrouw heeft tevens een voorwerp vast. Geen van deze voorwerpen is duidelijk herkenbaar. De figuur in het noordwesten heeft mogelijk een bijenkorf vast. De bijenkorf is een metafoor voor de kloosterlijke en kerkelijke gemeenschap.¹⁴⁰ Net zoals de bijen in de korf ondergeschikt zijn aan de koningin en samen een sterke en natuurlijke entiteit vormen, zijn de monniken in het klooster en de gelovigen in het bisdom of in de kerk een sterke eenheid, in gehoorzaamheid aan de abt, bisschop of paus. Naast symbool voor de kerkelijke en kloosterlijke gemeenschap als de ideale gemeenschapsorganisatie en de zuivering kan de bijenkorf nog verschillende andere betekenissen hebben zoals vrede en welvaart, weerbaarheid, nijverheid, spaarzaamheid en de kunstvaardigheid, doch deze zijn minder van toepassing voor de desbetreffende schildering. De bijenkorf was eveneens een attribuut van Bernardus van Clairvaux (cisterciënzer monnik), Ambrosius en Johannes Chrysostomus.¹⁴¹ Alledrie waren zij bekend omwille van hun welsprekendheid, hun *als honing vloeiende* woorden. Ook dit volledig ter zijde.

De vrouw in het noordoosten houdt waarschijnlijk een pelikaan in haar armen. De pelikaan is een symbool voor Christus.¹⁴² Hij houdt zijn jongen in leven met zijn eigen bloed net zoals Jezus Christus zijn bloed vergiet voor de mensheid. De pelikaan drukte – volgens de legende – zijn eigen jongen uit liefde dood om ze vervolgens met zijn eigen bloed weer tot leven te wekken.¹⁴³ Hierdoor symboliseert het dier dus ook de Opstanding. Als symbool van *pietas* was de pelikaan daarenboven een attribuut van de gepersonifiseerde liefde.

Het element dat de vrouw in het zuidoosten draagt, is mogelijk een lam. Het dier komt overigens nog twee maal terug in de schildering, telkens in een medaillon met een vaandel.

¹³⁹ M. BUYLE en A. BERGMANS, 1994, p. 83.

¹⁴⁰ J.J.M., TIMMERS, 1974, p. 210.

¹⁴¹ J. HALL, 1992, p. 46.

¹⁴² J.J.M., TIMMERS, 1974, p. 206.

¹⁴³ J. HALL, 1992, p. 275.

Het lam is het symbool van de zich opofferende Christus.¹⁴⁴ *De vervanging van Isaak door een ram tijdens het door Abraham gebrachte offer – een echo van de historische overgang van mensenoffer naar dierenoffer – werd beschouwd als een voorafschaduw van de dood van Christus, die zich opofferde voor de mensheid.*¹⁴⁵ Vanwege de makheid van een lam staat het dier ook voor de onschuld, zachtmoedigheid, geduld en nederigheid. Ook hier past het attribuut dus weer perfect bij het geschreven woord, namelijk *Innocentia*.

De figuur in het zuidwesten heeft een vogel in haar armen. Om welke vogel het hier gaat is echter niet helemaal duidelijk. Afgaand op het bijgaande woord *Simplicitas*, gaat het hier mogelijk om een duif. De duif is het symbool van de Heilige Geest maar tevens het teken van de eenvoud en nederigheid.¹⁴⁶

De vrouwenfiguren zitten telkens in een Italianiserend tempeltje waar de schilder zijn kennis van het perspectief duidelijk laat merken. Hoewel de dames met lichte tinten en zachte overgangen zijn weergegeven doet hun lichaam toch erg mannelijk aan. Op de tempeltjes staan putti met vaandels en hoornen des overvloeds met onder hen kleine duiveltjes. Met veel oog voor detail zijn de friezen en dorische en korintische zuilen uitgewerkt.

Rondom deze tempel bevinden zich vogelachtige figuurtjes die vechten met leeuwen. In de Christelijke symboliek kan de leeuw voor het goede staan maar tegelijkertijd staat hij voor de wilde kracht en het boze van de duivel.¹⁴⁷ In de middeleeuwen was het dier – net zoals de pelikaan – een symbool van de opstanding.¹⁴⁸ Volgens de legende zou hij zijn welpen, drie dagen na hun dood, opnieuw tot leven hebben gebracht door ze in het aangezicht te blazen. De veel groter afgebeelde vogels zijn mogelijk kraanvogels. De kraanvogel is het symbool voor de waakzaamheid, hij zorgt er voor dat er geen boze krachten (zoals leeuwen) kunnen binnendringen.¹⁴⁹ De overige ruimte is overvloedig opgevuld met rankwerk. Op de vier buitenste gewelfvlakken beeldt de schilder steeds een médaillon af. In de westelijke en oostelijke zones is er in deze médaillons een monstrans zichtbaar met het opschrift: ECCE PANIS ANGELORUM, zie het brood der engelen.¹⁵⁰ In de médaillons in het noorden en het zuiden staat telkens een lam met een vaandel en de tekst ECCA ANGVS DEI QVI TOLLIS PECTA MONDI, zie het Lam Gods dat wegneemt de zonden der wereld. Rond deze motieven

¹⁴⁴ J. HALL, p. 200.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ J.J.M., TIMMERS, 1974, p. 208.

¹⁴⁷ J.J.M., TIMMERS, 1974, pp. 203-204.

¹⁴⁸ J. HALL, 1992, p. 203.

¹⁴⁹ J.J.M., TIMMERS, 1974, p. 208.

¹⁵⁰ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 237.

is eveneens rankwerk aangebracht evenals hybride wezentjes en een met kransen omringde gouden kelk.

Op de centrale sluitsteen is een figuur uitgehouwen met in zijn linkerhand een kelk (afb. 20). Het attribuut in zijn rechterhand is onherkenbaar beschadigd. Het gaat hier om de Heilige Gregorius voorgesteld als een priester in een misgewaad.¹⁵¹ Doorgaans wordt Gregorius afgebeeld als een rijzige man zonder baard met het pauselijk gewaad, de tiara en de pontificale kruisstaf.¹⁵² Mogelijk is het verdwenen element aan zijn rechterhand deze staf geweest. Anderzijds kan het ook een duif zijn geweest. Dit dier duidt aan dat zijn geschriften hem door God in het oor zijn gefluisterd. Deze figuur past uiteraard perfect in de kapel van het Broederschap van het Allerheiligste Sacrament. Bovendien was Gregorius de patroonheilige van de Zeepzieders. Deze gilde vierde tot 1497 hun erediensten in de Venerabelkapel. De sluitsteen is gedateerd op ongeveer 1480. In dat jaar werd schaliedekker Henryc voor *twee capellen aende zuytzyde* betaald.¹⁵³ Omstreeks 1481 werd aan Peeter Appelmans acht schellingen betaald voor het maken van een sluitsteen. Rond dezelfde periode ontvangt een zekere Dictus vierentwintig schellingen voor het maken van drie sluitstenen. De mogelijkheid bestaat dat deze gewelfsleutels bestemd waren voor de Venerabelkapel.

Bij de andere vier gewelfsleutels is gedetailleerd rankwerk uitgehouwen. Wellicht werden deze stenen vervaardigd door Merten Geerts. Deze man vervaardigde eveneens zestien erg gelijkaardige sluitstenen in de voormalige Jeruzalemkapel (de huidige Sint-Antoniuskapel) in 1499.¹⁵⁴ Ook in de Sint-Antoniuskapel komen soortgelijke kraagstenen voor. Deze worden eveneens toegeschreven aan Merten Geerts. Het zandstralen in de jaren zeventig tot de jaren tachtig van de twintigste eeuw heeft de stenen decoratie erg beschadigd en reeds twee van de sluitstenen zijn vervangen door houten replica's. De gewelfsleutels waren oorspronkelijk ook gepolychromeerd.¹⁵⁵

De iconografie in het algemeen verwijst duidelijk naar het genootschap die de kapel beheerde, namelijk de Broederschap van het Allerheiligste Sacrament.

¹⁵¹ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 69.

¹⁵² J. HALL, 1992, p. 127.

¹⁵³ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 69.

¹⁵⁴ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 71. *De kerkmeesters betaalden in 1499 aan Merten Geerts twaalf pons voor zestien sluitstenen van het gewelf van de voormalige Jeruzalemkapel.*

¹⁵⁵ M. BUYLE, 2009, p. 212.

3. 2. 3. Uitvoerder

Niet alleen iconografische elementen worden duidelijker naarmate de restauratiecampagne vordert, ook de stijlkenmerken worden herkenbaar. Enkel dankzij deze interventie heb ik in samenwerking met Linda Van Langendonck een naam kunnen klevan op de gewelfschildering.¹⁵⁶ Bouwhistorica Linda Van Langendonck heeft deze schildering al eerder bestudeerd maar zij heeft ook archiefonderzoek van andere gewelfschilderingen in de kathedraal op haar naam staan. Quasi onmiddellijk zag zij een grote typologische overeenkomst tussen deze schildering en de gewelfschildering van de Onze–Lieve–Vrouwe-Lofkapel (vijfde en zesde travee, uiterst noordelijke zijbeuk), de Brouwers (tweede travee uiterst noordelijke zijbeuk) (afb. 21) en van de Meerseniers (derde travee, eerste zuidelijke zijbeuk) (afb. 21).¹⁵⁷ Oorspronkelijk werd ook de gewelfschildering van de Bakkers (vierde travee, eerste zuidelijke zijbeuk) aan Jan Crans toegeschreven.¹⁵⁸ Uiteindelijk bleken deze decoraties echter door Willem Claessens aangebracht te zijn. Voor de gewelfschilderingen van de Onze-Lieve-Vrouwekapel en Meerseniers zijn er door Linda Van Langendonck effectief rekeningen teruggevonden die de naam van Jan Crans vermelden. De decoraties van de Brouwers zijn toegeschreven op basis van stilistische kenmerken. Tot noch toe is er op geen enkele schildering een signatuur teruggevonden.¹⁵⁹ Echter bij de gewelven van de Meerseniers en de Brouwers is de restauratie nog volop aan de gang en zijn de schilderingen dus nog met verschillende kalklagen bedekt.

De rekenboeken van het Broederschap van het Heilige Sacrament zijn jammer genoeg verdwenen. Linda Van Langendonck heeft tevens de kerkrekeningen doorgenomen maar geen informatie gevonden aangaande de schilder van de gewelfschildering in de Venerabelkapel. Ikzelf ben in de nota's van het kathedraalarchief van De Burbure enkele keren de naam van Jan Crans tegengekomen maar telkens in verband met andere opdrachten.¹⁶⁰ Men kan de gewelfschildering in de Venerabelkapel dus enkel toewijzen aan Jan Crans op basis van stilistische kenmerken. De gewelfschildering die de meeste overeenkomsten vertoont met de schildering in de Venerabelkapel situeert zich in de kapel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof. Een uitgebreidere bespreking hiervan gebeurt verder in mijn masterproef. Het Broederschap van de Onze-Lieve-Vrouwe-Lof was samen met het Broederschap van het Allerheiligste

¹⁵⁶ Gesprek met bouwhistorica Linda Van Langendonck op 21 maart 2008.

¹⁵⁷ S. GRIETEN, e.a., 1996, pp. 235-236.

¹⁵⁸ Ibid., p. 236.

¹⁵⁹ M. BUYLE, 2009, p. 248.

¹⁶⁰ Antwerpen, Stadsarchief, archiefbibliotheek, *Nota's uit het Kathedraalarchief van L. De Burbure*. Deel 1. p. 436: betaling in 1537. Deel 2. p. 192 en 194: betaling in 1546-1547.

Sacrament de belangrijkste vereniging in de Antwerpse kathedraal. In beide schilderijen is enorm veel gebruik gemaakt van goud. Ook komen bij beide schilderijen bepaalde gelijkaardige motieven terug zoals de grotesken, fabeldieren en medaillons. Daarnaast valt ook de gelijkaardige manier van schilderen op. De zware zwarte contouren en de fijne lijntjes in goud of zwart komen in beide schilderijen voor.

De schilder wordt vermeld bij Carel Van Mander als *Jan Cransse*.¹⁶¹ Volgens Van Mander bevond zich in de Venerabelkapel nog een schildering van Crans op een groot doek, namelijk *De Voetwassching* (sic). De auteur beschrijft dit schilderij als een zeer bijzonder werk. Verder zou in 1523 in het gilde te Antwerpen ingewijd zijn. Deze datum komt overeen met het jaartal dat ik heb teruggevonden in een overzichtsboek met de archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde.¹⁶² In het jaar 1535 zou hij deken worden van diezelfde gilde.¹⁶³ Bij Van Mander worden ook nog “ca. 1498” en “– na 1548” als geboorte- en sterftedatum vermeld. De datum die is teruggevonden op de schildering is 1540 en past dus wel in deze redenering. De ontstaansdata van de andere gewelfschilderingen zijn respectievelijk 1537 voor de schildering in de Onze-Lieve-Vrouwekapel en 1538 voor de schildering van de Meerseniërs. De gewelfdecoraties van de Bakkers en de Brouwers zijn niet precies gedateerd. Tot nog toe zijn enkel werken van Jan Crans bekend bestemd voor de Antwerpse kathedraal.¹⁶⁴ Blijkbaar was de kunstschilder gespecialiseerd in het werken met goud en kreeg hij al dusdanig veel opdrachten voor verguldingen en andere polychromeerwerk.¹⁶⁵

Jan Crans zou voor onder andere de gewelfschilderingen in de Venerabelkapel en de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel de mosterd niet enkel in Italië gehaald hebben, maar hij zou zich ook hebben laten inspireren door eigentijdse inheemse kunst.¹⁶⁶ *De Triomf van Nicolaus Hogenberg*, een topstuk uit de Vlaamse renaissance, vertoont opvallend veel gelijkenissen met bepaalde details die voorkomen in de Antwerpse schilderijen. Het werk zou besteld zijn bij Nicolaus Hogenberg die in Mechelen actief was. Eerder werd hetzelfde tafereel als houtsnede weergegeven door Robert Peril (Antwerpen, 1530), maar blijkbaar kon deze versie niet aan de eisen voldoen. De tweede, definitieve versie werd als ets uitgewerkt. Er is erg weinig gekend over *De Triomf van Nicolaus Hogenberg*. Onderaan het werk staat de keizerlijke stoet afgebeeld met de keizer en de paus centraal. Waarschijnlijk kan dit gedeelte

¹⁶¹ K. VAN MANDER, 1936, p. 98.

¹⁶² P.H. ROMBOUTS en T.H. VAN LERIUS, 1872, pp. 101-102.

¹⁶³ P.H. ROMBOUTS en T.H. VAN LERIUS, 1872, p. 123.

¹⁶⁴ M. BUYLE, 2009, p. 248.

¹⁶⁵ M. BUYLE, 2008, p. 20.

¹⁶⁶ K. DE JONGE en P. FUHRING, 2008, p. 21.

gedateerd worden rond 1531-1532.¹⁶⁷ Het deel dat echter belangrijker is voor deze bespreking is de reeks cartouches bovenaan. In de omkadering van de cartouches komen enkele typische ornamentvormen voor die Jan Crans eveneens aanwendt in de goudkleurige kaders van de medaillons en de grijze voluten tussen de figuurtjes. Ook zijn in beide schilderijen opvallend veel vaasvormen, medaillons, gliefen aangebracht op voluten, draadvormige arabesken en bloemenkransen aanwezig. Kortom, de artiesten of de artiest heeft overvloedig gebruik gemaakt van de Italiaanse ornamenten die in de jaren 1530 in de Nederlanden voorhanden waren. Het zou echter een te snelle conclusie zijn om van een zekere inspiratiebron te spreken. De werken zijn wel allemaal rond dezelfde periode ontstaan. Hieruit volgt wel dat men ook niet met zekerheid kan zeggen wie de inspiratiebron voor wie is geweest.

Bij metingen met de xrf-scan is bovendien een opvallend groot aandeel lood gevonden in de gewelfschildering van het Heilige Sacrament, wat eveneens het geval was bij de metingen in de kapel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof.¹⁶⁸ Dit detail wijst mogelijk ook op een verband tussen deze twee schilderijen.

Tenslotte zijn de stilistische gelijkenissen erg opvallend. Kenmerkend voor de schilderijstijl is de enorme verfijning hoewel het gewelfschilderingen betreft en dus enkel vanaf grote afstanden bekeken kan worden. Met een fijn penseel zijn telkens de contouren met zwart aangegeven en fijne lijntjes gebruikt ter opvulling. Details onthullen de vlotheid waarmee hij schilderde, zo zijn ogen van figuren telkens in één vlotte beweging neergezet. Crans lijkt vaak te vertrekken vanuit een medaillon – zowel in de Venerabelkapel als de kapel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof, de Brouwers en de Meerseniers – om de overige ruimte dan in te vullen met grotesken en fantastische wezentjes. Hoewel de gelijkenissen vaak treffend zijn moet men toch omzichtig tewerk gaan met toewijzingen op basis van stilistische overeenkomsten of motieven die terugkeren. Enkele jaren geleden nog werd de gewelfschildering van de Bakkers (vierde travee van de eerste zuidelijke zijbeuk) nog toegeschreven aan Jan Crans.¹⁶⁹ Ondertussen blijken de schilderijen in werkelijkheid van de hand van kunstschilder Willem Claessens te zijn en is een datum teruggevonden (1596) waaruit blijkt het onmogelijk is dat Jan Crans mee heeft geholpen met de productie. Ook de gewelfschildering in de derde travee van de uiterst zuidelijke zijbeuk vertoont in de details gelijkenissen met de manier van werken

¹⁶⁷ K. DE JONGE en P. FUHRING, 2008, p. 22.

¹⁶⁸ Meting op : 14, 15 en 16 april 2008, door Leen Wouters en Marina Vanbos, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel. Bijlage 2.

¹⁶⁹ S. GRIETEN, e.a., 1996, p. 236.

van Jan Crans (afb. 22). Er zou echter betaald zijn voor deze schildering in 1470, dus ruim zestig jaar voor de gewelfschildering in de Venerabelkapel.¹⁷⁰

Overigens is nog van Jan Crans geweten dat hij in 1538 de opdracht kreeg de binnen- en buitenluiken van het retabel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel te vergulden.¹⁷¹ Ook had hij minstens één dienaar, wat erop wijst dat deze meester toch een bepaalde status verworven had. Een jaar na de decoraties in de Venerabelkapel zou hij eveneens een antependium voor de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel hebben geschilderd. Daarnaast worden hem nog enkele schilderwerken toegewezen evenwel steeds in de kathedraal.

¹⁷⁰ S. GRIETEN, e.a., 1996, pp. 231-233. In 1470 betaalden de kerkmeesters een zekere Peter 'in Leuwenberch' voor het beschilderen 'vanden derden verwelf'.

¹⁷¹ M. BUYLE, 2009, p. 249.

2. 3. Andere voorbeelden in Antwerpen

Om een volledig beeld te geven van de rijkdom aan muurschilderingen gedurende de zestiende eeuw in Antwerpen, geef ik in dit hoofdstuk nog enkele andere voorbeelden. De selectie is uiteraard verre van volledig, zo treft men onder andere ook nog zestiende-eeuwse wandschilderingen aan in het Antwerpse Stadhuis (Hans Vredeman de Vries), *Den Gulden Greffoen* Hoogstraat nr. 37, Hoogstraat nr. 15, *St. Domenicus* Kleine Pieter Potstraat nr. 21, *Den Branthaec* Lange Nieuwstraat nr. 58, *Den Gewaependen Leeuw* Bergstraat nr. 1, St. Jacobsmarkt 54 en *'t Claverblad/ Gulden Lelie* Blauwmoezelstraat nr. 1. Deze allemaal uitdiepen in deze masterscriptie is onmogelijk doch een diepgravende publicatie is nijpend.¹⁷² Het feit dat deze schilderingen aangebracht zijn in de zestiende eeuw betekent ook niet automatisch dat ze renaissancekenmerken vertonen. Het merendeel van de aangetroffen muurschilderingen uit de gouden eeuw situeren zich nog grotendeels in de middeleeuwse traditie. Een voorbeeld hiervan zijn de schilderingen in het Sint-Elisabethgasthuis. Hoewel de decoraties dateren uit begin van de zestiende eeuw.¹⁷³ Dit toont nog maar eens aan hoe vooruitstrevend en belangrijk de gewelfschildering in de Venerabelkapel was.

De studie van muurschilderingen is lange tijd verwaarloosd geweest. Vanaf ongeveer het midden van de negentiende eeuw schenkt men meer aandacht aan de schilderingen als nationaal erfgoed in de vorming van België. Echter, nog aan het begin van de twintigste eeuw vraagt iemand als Tulpinck zich af of er in de Zuidelijke Nederlanden wel voldoende aantal muurschilderingen aanwezig zijn, en vooral, of deze al dan niet belangrijk genoeg zijn om een studie aan te wijden.¹⁷⁴

¹⁷² P. MACLOT, 2005, p. 5.

¹⁷³ E. BRUYNEEL

¹⁷⁴ C. TULPINCK, s.a., p. 6.

3. 3. 1. Religieuze context

Muur- en gewelfschilderingen in kerken en kathedralen werden lange tijd gezien als toevoegingen behorende tot het domein van het emotionele en sfeervolle.¹⁷⁵ De architectuur zelf was het wezenlijk belangrijke. Desgevallend is de studie of conservatie/restauratie van decoratieve schilderingen in religieuze context vaak verwaarloosd. Dit is toch opmerkelijk als men weet dat deze schilderingen vaak een morele of verhalende functie hadden. Tot in de negentiende eeuw werden wandbeschilderingen in kerken gewit of zelfs volledig verwijderd. In navolging van Viollet-le-Duc werden interieurs volledig gestript om de structuur van het gebouw te benadrukken. Bij het ontstaan van België in 1830 voelt men zich genoodzaakt een eigen sterke identiteit op te bouwen. Men pakt uit met de eigen artistieke traditie en beetje bij beetje worden muurschilderingen vrijgelegd. In een omzendbrief van 1862 beveelt de overheid zelfs dat bij een vondst van wandschilderingen zij onmiddellijk dient op de hoogte gesteld te worden.

Een belangrijke religieuze gewelfschildering bevindt zich net tegenover de schildering in de Venerabelkapel. De kapel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof situeert zich in de vijfde en zesde travee van de uiterst noordelijke zijbeuk in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen (afb. 23). Recht tegenover de Venerabelkapel dus, die zich in de uiterst zuidelijke zijbeuk bevindt. Tussen 2004 en 2007 werden restauratiewerken uitgevoerd door het conservatieteam van het *Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed*.¹⁷⁶ Behalve de schilderingen op de gewelven werden ook de schilderingen op de muren gerestaureerd. De decoraties worden gedateerd omstreeks 1537, dus drie jaar eerder dan de gewelfschildering in de Venerabelkapel. Om ellenlange beschrijvingen te vermijden, beperkt deze beknopte bespreking zich tot de gewelven.

Op de vier centrale gewelfvlakken van de zesde travee zijn twee keer twee identieke symmetrische composities afgebeeld.¹⁷⁷ De wapenschilden van de stad Burgos en van het Spaanse koninkrijk bevinden er zich in ronde medaillons. Deze medaillons zijn versierd met guirlandes van vruchten en geblokte linten. Verder decoreren allerlei fabeldiertjes, plantenranken en vazen de centrale gewelven. De composities op de buitenste vier

¹⁷⁵ A. BERGMANS, 1998, p. 268.

¹⁷⁶ M. BUYLE, 2009, p. 205.

¹⁷⁷ Ibid., p. 219.

gewelfvlakken zijn opgebouwd rond s-vormige voluten met putti.¹⁷⁸ Bovenaan bevinden zich hoornen des overvloeds met vruchten en eetbare planten. Aan weerszijden van deze compositie staat een soort van draak met horens. Helemaal bovenaan ten slotte treft men nog twee putti aan die een kroon van gevochten blaadjes vasthouden.

De gewelfschildering is helemaal uitgewerkt in de Italiaanse renaissancestijl. Onder deze decoraties is echter een ouder exemplaar aangetroffen. Het gaat om een middeleeuwse schildering die waarschijnlijk behoorde tot dezelfde reeks als de gewelven van de zuidelijke zijbeuk.¹⁷⁹ Er werden immers in de gewelven van de derde travee van de uiterst zuidelijke beuk, het gewelf ernaast met de hemellichamen en dus in de kapel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof gebruik gemaakt van dezelfde sjablonen (afb. 24). Waarschijnlijk hebben deze middeleeuwse schilderingen zwaar geleden onder de brand van 1533 en is er daarna beslist om nieuwe decoraties aan te brengen.

¹⁷⁸ M. BUYLE, 2009, pp. 219-220.

¹⁷⁹ M. BUYLE, 2008, p. 12.

3. 3. 2. Profane context

Muurschilderingen worden al te vaak geassocieerd met religieuze decoraties in kerken of kathedralen. Echter in particuliere woningen komen meer dan eens oude muurschilderingen voor. Het onderzoek naar deze wanddecoratie is echter nog beperkt. Antwerpen is zeker één van de meest onderzochte steden op dit vlak met als belangrijkste onderzoekster Petra Maclot. Schilderingen op muren en balken als decoratie in het Antwerpse woon-, werk- of winkelhuis kenden hun hoogtepunt in de renaissance.¹⁸⁰ Hoewel ook nu nog het gericht en georganiseerd onderzoek naar de polychromie in huizen beperkt is, is de rijkdom aan schilderingen bekend tot over de landgrenzen. Sinds de jaren zeventig van de twintigste eeuw is men de kunstwerken meer en meer archeologisch gaan opsporen. Echter, niet zelden weigeren bewoners of eigenaars de vondsten van wandafwerking aan te geven. Ook de hedendaagse voorliefde voor het ruwe bouw materiaal heeft veel muurschilderingen doen verdwijnen.¹⁸¹ Veel ging echter reeds in de zeventiende, maar vooral in de achttiende en negentiende eeuw verloren.¹⁸² Toen ondergingen de interieurs tal van aanpassingen. Voor de muurschilderkunst was deze periode in onze gewesten overigens geen glorie tijd. Pas in de negentiende eeuw, bij de aanvang van de neogotiek, kreeg men een heropleving van geschilderde decoraties in kerken, openbare gebouwen en particuliere woningen.

Dankzij studies van onder meer de V.Z.W. Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek kwamen in de jaren 1980 talrijke gegevens over het Antwerpse burgerinterieur aan het licht.¹⁸³ Zo blijkt de Antwerpenaar in de zestiende eeuw een uitgesproken voorkeur te hebben voor kleur, en dit niet enkel op de muren en het plafond maar ook op het houtwerk. De muurschilderingen uit die tijd zijn vaak bewaard omdat het overschilderen uiteraard veel evidentier was dan het afkrabben.¹⁸⁴ Zo komt het dat interieurarcheologen vandaag de dag achter lagen verf of een vals plafond juweeltjes van muurschilderingen terug vinden. Het grote aantal aanwezige beschilderde muren doet vermoeden dat een muurschildering als goedkoop substituu t voor een tapijt, leder, textiel of tegelbekleding kon gelden. Echter, de vondsten van bijvoorbeeld tegelversieringen zijn geringer omdat deze simpelweg minder vaak bewaard werden.¹⁸⁵ Een echt kwaliteitsvolle schildering kon enkel door de hoogste klassen

¹⁸⁰ P. MACLOT, 2005, p. 4.

¹⁸¹ P. MACLOT, 1985, p. 31.

¹⁸² W. AERTS en M. BUYLE, 1983, p. 79.

¹⁸³ P. MACLOT, 1985, p. 1.

¹⁸⁴ Ibid., p. 2.

¹⁸⁵ Ibid., p. 31.

betaald worden. Dit neemt niet weg dat ook in de eenvoudigere huizen elke muur wel een likje verf kreeg.

De muurdecoratie die het vaakst voorkomt, is eveneens de eenvoudigste.¹⁸⁶ Het gaat om een monochrome beschildering in aanvankelijk helderrood of blauw en later okergeel of wit. Onderaan bevond zich ook steeds een plint van ongeveer dertig centimeter hoogte in grijs of zwart. De plafonds werden vaak in dezelfde kleur meegeschilderd.¹⁸⁷

Een belangrijke muurschildering werd teruggevonden in het zogenaamde *Huis De Croone* (afb. 25). Het *Huis De Croone* was gelegen aan de Sudermanstraat, nr. 10. Dit pand dateert waarschijnlijk ongeveer uit het jaar 1565.¹⁸⁸ Typologisch kan dit huis ingedeeld worden bij de zogenaamde *woonhuizen met aangebouwde kamer*.¹⁸⁹ In de jaren zestig van de twintigste eeuw was deze woning opgenomen in de lijst der af te breken gebouwen.¹⁹⁰ Zij werd echter aanvaard in het Bokrijkproject als typisch woon- en winkelhuis van een koop- of ambachtsman uit de tweede helft van de zestiende eeuw.¹⁹¹ In 1967 werd het *Huis De Croone* daadwerkelijk gesloopt zonder medeweten van het openluchtmuseum. Men trachtte nog enkele bouwmaterialen te recupereren maar tevergeefs. Onder andere de blauwstenen kwamen terecht op een kasteel in het Hageland en op een nieuwe werf. Dankzij documentatiemateriaal van architect Lode de Barsée is de reconstructie in 1975 alsnog uitgevoerd kunnen worden.

Ondertussen werd het vrije plaatsje aan de Sudermanstraat 10 ingenomen door een parkeerterrein.¹⁹² Uiterekend op een scheimuur met het volgende huis vindt men echter restanten van een muurschildering afkomstig uit *De Croone*. Al snel werd duidelijk dat er zich een rolwerk-cartouche bevond, wat bijna symbolisch is voor de Antwerpse renaissancestijl. Op vijf en twaalf december 1982 werd op een druk bijgewoonde *wall-happening* de schildering vrijgelegd. In de ruimte waar de muurdecoratie zich oorspronkelijk bevond, stond een grote schouw.¹⁹³ Aan beide kanten van deze schouw werden beschilderde wandpanelen teruggevonden. Beiden vertonen ernstige lacunes maar het linkerpaneel is het best bewaard.¹⁹⁴ Alletwee zijn ze 130 centimeter breed en 300 centimeter hoog en telkens verdeeld in drie grote

¹⁸⁶ P. MACLOT, 1985 B, p. 32.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibid., p. 93.

¹⁸⁹ Ibid., p. 96.

¹⁹⁰ Ibid., p. 88.

¹⁹¹ Bokrijk = Openluchtmuseum

¹⁹² P. MACLOT, 1985 B, p. 89.

¹⁹³ Ibid., p. 97.

¹⁹⁴ P. MACLOT, 1985 B, p. 98.

horizontale vlakken. Zestig centimeter hoog vanaf de vloer geteld, bevond zich een – naar alle waarschijnlijkheid zwarte – plint. Boven deze plint of stootband begint een architecturale compositie van ongeveer 190 centimeter hoogte. Centraal hiervan bevindt zich een cartouche. Links van de cartouche staat een zuil, rechts een menselijk figuur. Beiden dragen een architraaf op een ionisch kapiteel. In het linkergedeelte is het menselijk figuur een man, rechts is het een vrouwelijk figuur. Beide lichamen zijn gelig groen ingekleurd met lichtbruine schaduwlijnen.¹⁹⁵ De kunstenaar suggereerde waarschijnlijk bronzen beelden.

Hierboven bevindt zich tentslotte een nis van ongeveer 110 centimeter hoog met een menselijke figuur in afgebeeld. De rechterkant is te zeer beschadigd maar aan de linkerkant is duidelijk een zittende vrouw herkenbaar.¹⁹⁶ Ze is gekleed in een lange toga met een geornamenteerde gordel onder de zware boezem. In de linkerhand houdt zij een stengel met bloem of vrucht vast. De rechterarm is tot bij haar mond geheven en draagt een vrucht.

Hoewel de beide panelen aan weerskanten van de schouw qua architecturaal programma quasi identiek zijn afgebeeld, verschillen ze wel in detail.

Een andere schildering werd teruggevonden in het pand *Het Gulden Sweert* (afb. 26). *Het Gulden Sweert* is gelegen aan de Oude Korenmarkt nr. 11. Het pand is 3,77 meter breed en telt twee verdiepingen plus een zolder en een kelder.¹⁹⁷ Oorspronkelijk werd de woning *Teecken van Seven* genoemd.¹⁹⁸ Een verfraaiing in 1560 zorgde voor een wijziging in 't *Sweert*. In 1584 kreeg het dan de naam *Gulden Sweert*.

In 1984 – tijdens het heraanleggen van de Grote Markt en omliggende straten – kreeg de V.Z.W. Antwerpse Vereniging voor Grot- en Bodemonderzoek de kans dit pand te bezoeken terwijl het werd gerestaureerd.¹⁹⁹ Op het gelijkvloers vond men zwarte gestileerde plantenmotieven op een witte achtergrond aangebracht op de moerbalken.²⁰⁰ Men vond eveneens fragmenten van de oorspronkelijke wandbeschildering terug op de insteekverdieping.²⁰¹ Op een Engels rode achtergrond waren nog enkele witte bandrollen met zwarte gotische opschriften zichtbaar. De schilderijen waren echter te erg beschadigd om de teksten te ontcijferen. Op de eerste verdieping treft men de meest interessante muurdecoratie aan. Deze figuratieve schilderijen zijn van een uitzonderlijke kwaliteit en eerder

¹⁹⁵ P. MACLOT, 1985 B, p. 98.

¹⁹⁶ Ibid., p. 99.

¹⁹⁷ Ibid., p. 31.

¹⁹⁸ Ibid., p. 32.

¹⁹⁹ Ibid., p. 31.

²⁰⁰ Ibid., p. 34.

²⁰¹ P. MACLOT, 1985 B, p. 35.

zeldzaam.²⁰² Heel de kamer was versierd met een roodgetinte marmerschildering vanaf 1,50 meter hoogte. Het overblijvende deel tot aan de vloer was voorzien van een reeks panelen met figuratieve invulling, afgewisseld met menselijke figuren. Door de beschadigingen, opgelopen in de loop der tijd, is de leesbaarheid sterk achteruit gegaan waardoor men niet zeker weet of dezelfde figuratie over de hele kamer doorloopt. De figuratieve panelen bestonden uit een brede, rode en purperen band. Er werd een ‘kader’ gesuggereerd met behulp van witte, grijze en zwarte schaduwlijntjes.²⁰³ De bijna levensgrote menselijke figuren tussen deze panelen vormden het verticale element in de compositie. Slechts één figuur is bewaard gebleven, op de zuidwand. Het gaat om een mannelijk figuur in drie-kwarthouding naar rechts uitgebeeld. Hij heeft een baard en draagt een Romeins harnas en een Ionisch kapiteel. De figuur lijkt de omkadering – en vermoedelijk ook een kroonlijst – met behulp van het kapiteel te dragen. Er moet minstens nog één andere, waarschijnlijk vrouwelijke, figuur aanwezig zijn geweest. De paneelvulling zelf bestond uit een perspectivistisch architectuurdecor waarbinnen zich één of meer personages bewogen. Het paneel aan de noordwand is het best bewaard en stelt een grote, diepe zaal voor met een tegelvloer. Links bevond zich een gebouw uit grijze marmers opgetrokken met een rij van roodmarmeren zuilen. Uiterst links situeerde zich een blinde nis waarin vaatwerk stond opgesteld.²⁰⁴ Op een trapje aan de linker hoekkolom stond een in toga geklede vrouwenfiguur van ongeveer zestig centimeter groot, uitgevoerd in camaieutechniek. Deze schildering is vanzelfsprekend kenmerkend voor de Antwerpse renaissance muurschilderingen en vertoont verschillende overeenkomsten met de decoratie in de Venerabelkapel.²⁰⁵

De tegenoverliggende schildering is zwaar beschadigd maar vertoont eveneens twee tempelachtige interieurzichten.²⁰⁶ Hier werd evenwel geen enkel personage teruggevonden. Op de tweede verdieping tenslotte werd de wanddecoratie vrijgelegd door de eigenaar zelf. Het gaat om rood voor de onderkant van moer- en kinderbalken en wit voor de zijkanten en beplanking. Uiteraard staan deze twee kleuren voor de stad Antwerpen.

De schilderingen dateren waarschijnlijk uit het laatste kwart van de zestiende eeuw.²⁰⁷ Zoals reeds eerder vermeld, is het pand verfraaid in 1560. Mogelijk werd de woning met houten

²⁰² P. MACLOT, 1985 B, p. 36.

²⁰³ Ibid., p. 36.

²⁰⁴ Ibid., p. 38.

²⁰⁵ Ibid., p. 40.

²⁰⁶ Ibid., p. 36.

²⁰⁷ P. MACLOT, 1984, p. 41.

gevel toen omgevormd tot het bak- en zandstenen gebouw van vandaag.²⁰⁸ Ook qua typologie van de schilderijen kunnen deze op dat moment worden gesitueerd.

Na de ontdekking stemden de eigenaars in met de restauratie en conservatie van enkele van de meest sprekende elementen van de muurschildering op de eerste etage zoals het paneel op de noordwand en de mannenfiguur op de zuidwand.²⁰⁹ De schilderijen werden volledig blootgelegd en deels gefixeerd. Echter tijdens een korte afwezigheid bepleisterden de werklieden de gehele kamer.²¹⁰ De delen die nog niet gefixeerd waren zijn onherroepelijk verloren en ook op de andere plaatsen is de kans op beschadigingen niet gering.

²⁰⁸ P. MACLOT, 1984, p. 32.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibid., p. 42.

2. 4. Andere voorbeelden in België

Zestiende-eeuwse muur- en gewelfschilderingen in België komen regelmatig voor, zeker in religieuze context. Echte renaissanceschilderingen zijn echter eerder een uitzondering.

We treffen onder andere zestiende eeuwse muurdecoratie aan in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Aarschot, St. Catharinakerk, Tongeren, Onze-Lieve-Vrouwekerk Huy, Sint-Jacobskerk Luik, Sint-Pauluskathedraal Luik, Sint-Martinuskerk, Biesme-lez-Fosses, Sint-Pieterskerk Warsage, Onze-Lieve-Vrouwekerk Oudegem (Dendermonde), Sint-Gertrudiskerk Ternat, Sint-Genovakerk Zepperen (Sint-Truiden), Sint-Catharinakerk Diegem, Sint-Martinuskerk Westmalle, Sint-Romboutskerk Mechelen, Sint Pieter en Guidokerk Anderlecht en het Schepenhuis van Mechelen.

Enkele van deze muur- en of gewelfschilderingen zijn ondertussen verloren gegaan. Bijvoorbeeld de decoraties in de St. Catharinakerk in Tongeren zijn nog in de twintigste eeuw overschilderd.²¹¹

2. 4. 2. Sint Martinuskerk, Aalst

De bouw van de huidige Sint Martinuskerk werd aangevat rond 1480.²¹² Tot 1686 was ze de enige parochiekerk te Aalst. Nog enkele wand- en gewelfschilderingen uit de vijftiende en zestiende eeuw zijn bewaard gebleven.²¹³ In 1725 werden de muren voor het eerst gewit en bijgevolg bevinden zich nog een aantal schilderijen onder de kalklagen.

Op de zuidmuur van de kapittelzaal was een Laatste Oordeel geschilderd (afb. 27).²¹⁴ De oorspronkelijke functie van deze zaal is niet gekend. Mogelijk deed de ruimte dienst als voorportaal en werd dit Laatste Oordeel dus in een portaal geschilderd.²¹⁵ Bovenaan staat Christus afgebeeld met een rode mantel steunend op een wereldbol. Rechts van hem bevindt zich een lelietak als teken van geluk terwijl links een dubbel snijdend zwaard staat afgebeeld als zinnebeeld van de rechtspraak.²¹⁶ Rechts van Christus knielt Maria in het blauw gekleed, links staat Johannes de Doper getooid met een rode mantel. Achter hen bevinden zich een achttal apostelen.

²¹¹ A. BERGMANS

²¹² <http://www.aalst.be/?rubriekid=638&siteid=1#article1387>, geraadpleegd op 16 mei 2009. Bijlage 3.

²¹³ L. ROBIJN, 1980, p. 17.

²¹⁴ Ibid., p. 18.

²¹⁵ Ibid., p. 21.

²¹⁶ Ibid., p. 20.

Centraal wordt het Oordeel zelf afgebeeld. Een grote engel begeleidt de gelukzaligen naar de hemelpoort terwijl demonen de verdoemden naar de hel slepen. Deze demonen zijn erg fantasierijk weergegeven met hoornen en lange groene staarten. Hoewel de menselijke lichamen nog vrij stuntelig zijn weergegeven, is er toch veel aandacht besteed aan de aangezichten en expressies.

Het gaat om een temperaschildering waar mogelijk reeds olie als bindmiddel is gebruikt.²¹⁷

Er is noch een datum, noch een signatuur van een mogelijke kunstenaar aangetroffen op het werk. Stilistisch kan het gesitueerd worden aan het begin van de zestiende eeuw (1501-1510). De verschillen met de gewelfschildering in de Venerabelkapel zijn enorm. Terwijl die decoratie reeds overduidelijke kenmerken van de renaissance vertoont, gaat het hier in Aalst nog om een zuiver middeleeuwse vormgeving. Niet alleen zit er zo'n ruime veertig jaar verschil tussen de twee schilderijen, de renaissance vormen vonden ook veel sneller toegang in een metropool als Antwerpen in de zestiende eeuw.

Als mogelijke kunstenaars is er gewezen op Adriaen Schollaerts, Jan Danckaert en Olivier Boccaert.²¹⁸ Echte zekerheid bestaat er echter hieromtrent niet.

2. 4. 2. Hof van Busleyden, Mechelen

Een bijzondere reeks muurschilderingen uit de zestiende eeuw in een vroege renaissance-stijl treft men aan in Mechelen. Dankzij Margareta van Oostenrijk werd Mechelen in de eerste helft van de zestiende eeuw een belangrijk cultureel centrum.²¹⁹ Allerlei musici, letterkundigen, humanisten, beeldhouwers en schilders van alle nationaliteiten verzamelden aan het hof van deze kunstminnende landvoogdes. Eén van deze belangrijke Mechelse humanisten was Hieronymus van Busleyden. Van Busleyden genoot groot aanzien in zijn stad en maakte vele reizen. Een goede vriend van hem was Thomas More (Morus), de bekende humanist en jurist uit Engeland.

Het paleis van Hieronymus van Busleyden was een staal van onze toenmalige rationele architectuur.²²⁰ Een beetje vreemd voor het optrekje van een bereisde humanist is dat de Italiaanse invloeden nog geenszins aanwezig waren. Het zijn immers de humanisten die later

²¹⁷ L. ROBIJN, 1980, p. 21. Olie werd al bindmiddel op regelmatige basis gebruikt vanaf het einde van de middeleeuwen.

²¹⁸ Ibid., p. 21.

²¹⁹ M EEMAN, 1987, p. 37.

²²⁰ E. FONCKE, 1938, p. 204.

de baanbrekers gingen worden voor de idealen van de Italiaanse renaissance.²²¹ Over een mogelijke bouwmeester bestaat geen zekerheid. Men heeft de woning wel toegeschreven aan Antoon Keldermans, De Oudere (+1512), die het bouwwerk daarna zou hebben overgedragen aan zijn zoons. De werkzaamheden zouden zijn aangevangen in 1505.

Op het gelijkvloers – in de oorspronkelijke eetkamer – werden reeds vroeg muurschilderingen aangetroffen.²²² Op het einde van de negentiende eeuw was hun toestand zorgwekkend en kreeg kunstschilder A. Hannotiaux de opdracht kopies te maken. Deze schilderijen zijn met zekerheid geproduceerd in de tijd van Hieronymus van Busleyden. Op een console, onder een balk van de zoldering, is immers zijn wapenschild afgebeeld omkranst met horens des overvloeds.

In 1914, slechts enkele dagen voor het uitbreken van de oorlog, ontdekt men in een zaal op de eerste verdieping van het Hof van Busleyden te Mechelen eveneens enkele muurschilderingen.²²³ Het betrof portretten van heiligen en bisschoppen, schilden met beschreven guirlandes en banderollen. De woning van Hieronymus van Busleyden werd echter zwaar getroffen bij de beschietingen van de stad Mechelen. De verdieping waar de recente vondsten waren gedaan brandde volledig uit en de rest van het bouwwerk liep zware schade op. Of deze laatste schilderijen werkelijk uit de zestiende eeuw stamden, zal altijd een raadsel blijven. De andere decoraties hadden zwaar geleden onder vochtinsijpelingen. Het is onmogelijk ze nog te herstellen in hun oorspronkelijke kleurenpracht. De schilderijen tonen een vermenging van mythologische en christelijke thema's.

Over het ontstaan van deze muurschilderingen is bijzonder weinig gekend. Eén van de best bewaarde fragmenten is *Het festijn van koning Balthazar* (afb. 28). Balthazar is in de christelijke kunst de personificatie van het heidendom.²²⁴ Gedurende de zesde eeuw voor Christus was Balthazar – volgens het boek Daniël, uit de Bijbel – koning van Babylon. Hij richtte een heus bachanaal in met hovelingen, vrouwen en concubines. Tijdens het feest verschijnt uit het niets een hand die op de paleismuur *Mene, mene, tekel ufarsin* schrijft. De koning was doodsbang ging bij de raadsman van zijn vader, Daniël, ten rade. Deze kon hem vertellen dat de woorden de val van het Babylonische koninkrijk en de dood van de koning voorspelden. Die nacht werd Balthazar vermoord.

De schildering toont het moment waarop de hand de tekst op de muur neerschrijft. In een bijzonder rijk decor staat de vorst als tweede van links afgebeeld. Naast hem staat een

²²¹ E. FONCKE, 1938, pp. 217-218.

²²² Ibid., p. 210.

²²³ Ibid., p. 209-211.

²²⁴ J. HALL, 1996, p. 41.

mysterieuze man. Mogelijk is dit een Babylonische priester of de profeet, raadsman Daniël. Boven deze twee mannen is een hand afgebeeld die – het nu niet meer ontcijferbare – Mane, Tekel, Upharsin, op de wand grift.

Het onderwerp van de tweede bewaarde schildering is niet meteen helemaal duidelijk (afb. 29). In de loop van de tijd heeft men een deur aangebracht, waardoor de muur waarop de schildering zich bevindt voor een deel is uitgebroken. Op het centrale deel lijkt weer een rijke maaltijd uitgebeeld. Vooraan ligt een vastgebonden mens met naast hem een beul. Bovenaan komen bewapende engelen hem ter hulp. Tegen de tafel leunt een sater die op een rietfluit speelt die hij echter omgekeerd vasthoudt. Mogelijk gaat het hier om de afbeelding van de Tuin der Hesperiden. Jos. Destrée dacht aan een voorstelling van de bruiloft van Thetis en Peleus verstoord door de godin van de tweedracht Eris. Destrée beschouwde het huwelijk van Jupiter en Juno of het banket van Tantalus met de foltering van Prometheus ook als mogelijkheden. In deze laatste vooronderstelling fungeert de fluitende sater dan als Pan en de beul als Mercurius. Destrée staft deze opvatting door te wijzen op een vers van Van Busleyden waarin hij het banket van Tantalus behandelt. Tantalus, een koning van Lydië kwam in onmin met de goden omdat hij de geheimen van de goden verried aan de mensheid en zijn eigen zoon vermoordde en aan de goden te eten gaf.²²⁵ De schildering beeldt het moment af waarop Tantalus zijn zoon voorschotelt.

Daarnaast heeft men nog een zwaar beschadigde schildering aangetroffen waarin men *Het maal van de slechte en de rijke* meent in te herkennen. Onder andere Neptunus, Apollo en tekens uit de Dierenriem zijn afgebeeld. Deze schildering wijkt echter wel dermate af van de twee vorige zodat het hier waarschijnlijk een andere kunstenaar betreft.

Het is overigens onduidelijk wie de schilderijen geproduceerd heeft. Neeffs vermoedde dat de kunstenaar van de eerste twee taferelen Bernard van Orley of Jan Gossaert was.²²⁶ Beide artiesten kwamen omstreeks 1515 rechtstreeks in contact met het Mechelse hof.²²⁷ Puur op stilistische kenmerken is Elza Foncke echter wel geneigd om de schilderijen aan Bernard van Orley toe te schrijven. De taferelen doen immers in niets denken aan de Lucasmadonna, een werk dat omstreeks 1515 uitgevoerd werd door Gossaert. In het voordeel van Van Orley spelen de *exotische klederdrachten, de sterk sprekende gebaren, de opengespreide handen en de typisch zwaar behaarde hoofden* die vaak terugkomen in zijn andere werken. Overigens

²²⁵ J. HALL, 1999, p. 329.

²²⁶ E. NEEFFS, 1876, p. 177.

²²⁷ E. FONCKE, 1938, p. 214.

treft men – aldus Foncke – op vroege tekeningen van Van Orley identieke fantasiezuilen aan als op de tweede muurschildering.

Vandaag neemt men algemeen aan dat de schildering geproduceerd is door Jan Gossaert.

Deel 2: Restauratieproblematiek van Muurschilderingen



1. Overzicht werkmethodes

Muurschilderingen zijn bijzonder kwetsbaar erfgoed. Waar vaak gevels van belangrijke gebouwen bewaard zijn gebleven, was de binnenruimte veel meer aan verandering onderhevig.²²⁸ Bovendien werden in de 17^e en de 18^e eeuw talrijke muurschilderingen verborgen onder (meerdere) kalklagen.²²⁹ Tenslotte zijn muurschilderingen niet alleen opgebouwd uit natuurlijke grondstoffen maar ook organisch verbonden met de architectuur.²³⁰

Ze hebben dan ook te lijden onder vochtinsijpelingen, stabiliteitsproblemen, barsten en scheuren in de muur. Hierdoor kan de pleisterlaag waarop ze zijn aangebracht afschilferen.

De restaurateur of restauratrice vond het vroeger niet nodig om een nauwkeurig verslag op te stellen over de behandelingen die hij of zij bij een beschadigd kunstwerk uitvoerde.²³¹ Het ambacht van restaurateur/restauratrice genoot lange tijd groot aanzien en men probeerde dan ook dit prestige te behouden. Diegenen die het beroep uitoefenden lieten niet graag in hun kaarten kijken. De oudste handleiding betreffende het restaureren dateert uit de achttiende eeuw. In de eerste plaats leerde men het beroep echter van een leermeester in een atelier.²³²

Wanneer men precies begonnen is met het bewust conserveren en restaureren van kunstvoorwerpen is niet helemaal duidelijk.²³³ Tijdens het vierde Provinciaal Concilie in Milaan riepen de bisschoppen reeds op om afbeeldingen van heiligen te vernieuwen, *renovari*. Echter, de al te zwaar beschadigde werken dienden verbrand en begraven te worden. Het vak restaurateur bestond toen ook nog niet. In de zeventiende eeuw werden geschonden kunstwerken aan kunstenaars toevertrouwd. Ook de conservators van belangrijke collecties waren kunstenaars van opleiding.²³⁴ De restaurateur-kunstenaars waren vrij en hier en daar treft men zelfs een gesigioneerde restauratie aan.

In 1681 stelt Filippo Baldinucci reeds dat een goed schilderij niet geretoucheerd mocht worden omdat het hiermee aan waarde verloor. Echter, pas vanaf de achttiende eeuw gaat de restaurateur zich in dienst stellen van de oorspronkelijke kunstenaar. Er ontstonden ook allemaal ‘ingenieuze’ nieuwe technieken om te restaureren, zoals parketeren en transfereren.

²²⁸ M. BUYLE, 1985, pp. 33-34.

²²⁹ M. MARTENS, 1989, p. 32.

²³⁰ M. BUYLE, 1985, p. 34.

²³¹ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 9.

²³² R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, pp. 9-10.

²³³ Ibid., p. 10.

²³⁴ Ibid., pp. 10-11.

Reeds in de achttiende eeuw ontstonden er officiële commissies om toezicht te houden op de restauratie van kunstvoorwerpen.²³⁵

In de negentiende eeuw werd het aanwenden van dit soort commissies wijd verspreid. De bekommernis voor en de studie van het nationale erfgoed kwam tot uiting in België met het oog op de ondersteuning van het nieuwe nationale bewustzijn.²³⁶ De – met name middeleeuwse – schilderijen illustreerden immers de grandeur van het artistieke verleden. België was het eerste Europese land om een Koninklijke Commissie voor Monumentenzorg op te richten.²³⁷ Dit gebeurde op zeven januari 1835 onder koning Leopold I. De belangrijkste taak van de commissie was het verlenen van advies omtrent herstellingen aan monumenten, verbouwingen of nieuwbouw van gebouwen bestemd voor de eredienst of met een openbare functie. In 1912 werd vervolgens een afdeling landschappen toegevoegd.²³⁸

De eerste restauraties waren exclusief gericht op het exterieur.²³⁹ Pas rond het midden van de negentiende eeuw kwam de problematiek over de aanpak van kerkinterieurs aan bod. De plotse aandacht voor het nationale erfgoed zorgde ook voor de oprichting van verschillende archeologische bewegingen. Voorbeelden hiervan waren de *Société royale des Beaux-Arts et de la littérature de Gand* en de *Société d'Emulation pour l'Etude de l'Histoire et des Antiquités de la Flandre Occidentale* in Brugge. Voorts ontstond er een reveil van de monumentale schilderkunst.²⁴⁰ Minister Charles Rogier (1847-1852) steunde – geïnspireerd door de muurdecoraties in Duitsland – deze trend. Negentiende-eeuwse kunstenaars trokken naar het buitenland en introduceerden in ons land nieuwe schildertechnieken. Eén van de belangrijkste projecten zijn de schilderijen op de muren en gewelven van de Heilig-Kruis- of Drievuldigheidkapel in de Kapellekerk te Brussel door Jean-Baptiste Van Eycken uit 1850. Niet enkel kerken, maar ook burgerlijke openbare gebouwen werden gedecoreerd met muur- en gewelfschilderingen. Godfried Guffens en Jan Swerts beschilderden tussen 1856 en 1858 het gerestaureerde interieur van de Antwerpse beurs met taferelen uit het glorieuze handelsverleden van de Scheldestad.²⁴¹ Deze twee kunstenaars waren ook verantwoordelijk voor de introductie van de Nazarenerkunst in België.²⁴²

In de vondsten van de oude muurschilderingen vond de regering niet enkel het bewijs dat muurschilderkunst in België wel degelijk een traditioneel gegeven was, het bevestigde ook het

²³⁵ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 15.

²³⁶ A. BERGMANS, 1998, p. 17.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibid., p. 19.

²³⁹ Ibid., p. 114.

²⁴⁰ Ibid. p. 20.

²⁴¹ Ibid., p. 22.

²⁴² Ibid. 1999, p. 115.

belangrijke artistieke verleden van het land.²⁴³ Rond 1800 ontstaat de neogotische beweging. De neogotici beschouwden de muurschilderkunst als het ultieme medium op bouwkundig vlak om het christelijke maatschappijbeeld te veruitwendigen.²⁴⁴ Door de opgang van de archeologische en neogotische bewegingen klonk het protest tegen het schilderen en witkalken van kerkinterieurs luider en manifester. Vanaf 1839 bond het Belgische artistieke tijdschrift *La Renaissance* de strijd aan tegen het wit kalken.²⁴⁵ Ook in het *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* weerklonk kritiek op het willekeurig schilderen van kerkinterieurs. In de jaren 1860 tenslotte, adviseerde de Koninklijke Commissie voor Monumenten dat de binnenruimtes van kerken dienden te worden ontleisterd.

De belangstelling voor muurschilderingen in de negentiende eeuw zorgde er echter niet voor dat er meer aandacht kwam voor hun authenticiteit.²⁴⁶ De regering stimuleerde wel de documentatie van de schilderingen om ze als het ware aan te wenden als voorbeelden. Vanaf de jaren 1890 werd op grote schaal gekopieerd door middel van calques en tekeningen. Deze opdrachten werden meestal uitbesteed aan kunstenaars zoals Adrien Bressers en zijn zoon Leon Bressers. De Brugse kunstschilder Camille Tulpinck maakte onder andere aquarellen van de muurschilderingen in de Schepenkamer van de Ieperse hallen. Tulpinck was daarbij overigens niet een eersterangsgetuige, uit onderzoek is gebleken dat zijn kopies vaak gebaseerd zijn op secundaire bronnen.

In de negentiende eeuw wordt de nadruk gelegd op het perfectioneren van de nieuwe methodes van restaureren.²⁴⁷ De omzendbrief van de Koninklijke Commissie voor Monumenten van 17 maart 1862 wees op de risico's van het blootleggen van muurschilderingen en benadrukte dat dit steeds moest gebeuren door specialisten.²⁴⁸ De restaurateurs streefden naar een absoluut onzichtbare retouche.²⁴⁹ Meer en meer deskundigen begonnen zich echter te kanten tegen het retoucheren. Tegen het einde van de negentiende eeuw stond de restaurateur voor de keuze: óf een waarneembare retouche, óf geen retouche en een restauratie die zich beperkt tot de meest beschadigde elementen. In de praktijk tierde het zichtbaar retoucheren echter weelderig. Men geloofde in de romantische negentiende eeuw

²⁴³ A. BERGMANS, 1998, p. 27.

²⁴⁴ Ibid., p. 28.

²⁴⁵ Ibid., p. 31.

²⁴⁶ A. BERGMANS, 1999, p. 116.

²⁴⁷ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 15.

²⁴⁸ A. BERGMANS, 1999, p. 118.

²⁴⁹ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 11.

niet alleen *dat men zich in het verleden kon inleven; men meende ook dat men moest voltooien wat het verleden had opgegeven.*²⁵⁰

De verschillende methodes van restaureren zijn erg uiteenlopend. De restaurateur moet beseffen dat het werk zelf de te volgen methodiek opwerpt en niet hij of zijzelf.²⁵¹ Het is afhankelijk van o.a. zijn bewaringstoestand, functie, afmetingen en artistieke waarden.

De eerste stap die een restaurateur/restauratrice of kunsthistoricus/kunsthistorica moet ondernemen in de aanloop naar een restauratie is een gedegen vooronderzoek.²⁵² Elk kunstwerk heeft recht op een ernstige vraagstelling en elke ingreep is een kritische handeling.²⁵³ Bedoeling is een zo groot mogelijk inzicht te verwerven in de hele opbouw van de muurschildering. Walter Schudel meent dat hierbij de volgende vragen aan bod zouden moeten komen:

- *Welke types van muurschilderingen en afwerkingslagen zijn aanwezig?*
- *Welke zijn de aard en de omvang van hun schade en hun verouderingsverschijnselen?*
- *In welke omgeving komen ze terecht?*
- *Welke maatregelen voor hun restauratie en conservatie staan ter beschikking en welke zullen worden toegepast?*²⁵⁴

In veel gevallen wordt een monster genomen van de schildering.²⁵⁵ Deze methode is uiteraard – hoe minimaal ook – destructief.²⁵⁶

De volgende stap die de restaurateur moet ondernemen is meestal het vrijleggen van de muurschildering.²⁵⁷ Dit wil zeggen dat de kalklagen verwijderd moeten worden met behulp van bistouri's of kleine steekmessen. Dit 'schoonmaken' zorgt echter altijd wel voor enig verlies van de historische grondlaag.²⁵⁸ Reeds vanaf de achttiende eeuw is het 'vrijleggen' het meest bediscussieerde onderwerp binnen de restauratie.²⁵⁹ De restaurateurs kenden de gevolgen van hun materiaalkeuze niet. Bronnen maken onder andere gewag van rivierwater,

²⁵⁰ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 14.

²⁵¹ L. D. ELBAUM, 2007 B, p. 25.

²⁵² W. SCHUDEL, 1990, p. 32.

²⁵³ M. BUYLE, 2007 B, p. 18.

²⁵⁴ W. SCHUDEL, 1990, p. 32.

²⁵⁵ W. SCHUDEL, 1990, p. 32.

²⁵⁶ Voor de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel is overigens geopteerd om geen monster te nemen.

²⁵⁷ M. MARTENS, 1989, p. 32.

²⁵⁸ W. SCHUDEL, 2005, p. 170.

²⁵⁹ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 14.

speeksel, melk, urine, eigeel, azijn, mosterd en osseagal. Als schuurmiddel werden as, puimsteen, zand en vijlsels gebruikt.²⁶⁰

Vandaag de dag gebeurt de restauratie met een zo groot mogelijk respect voor het origineel.²⁶¹ Reconstructies worden niet meer uitgevoerd in tegenstelling tot de negentiende eeuw. Enthousiaste restaurateurs vulden toen maar al te graag lacunes in. Echter, ook nog in het begin van de twintigste eeuw vervulde men muurschilderingen die slechts gedeeltelijk opgespoord waren. Lacunes zijn onderbrekingen in het beeld.²⁶² Dit wil echter niet zeggen dat het persé storende elementen zijn. Wanneer men vandaag geconfronteerd wordt met lacunes die niet meer integreerbaar zijn (tenzij men tot gissingen overgaat), opteert men niet voor maatregelen die het beeld aanvullen, maar enkel ondersteunen.²⁶³ Lacunes re-integreren is niet noodzakelijk om het materiële voortbestaan van de schildering ten goede te komen en is dus geen taak van de restaurateur.²⁶⁴

Er bestaan verschillende technieken van retoucheren.²⁶⁵ De meest eenvoudige manier is de *retouche met neutrale toon*. Hierbij worden de lacunes ingevuld met een kleur waarvan *de gemiddelde lichtkracht gelijk is aan de gemiddelde lichtkracht van de andere kleuren in het werk*.²⁶⁶ Vaak gaat het om een neutrale grijzige tint.

Een andere manier van retoucheren is de *regatini- of tratteggio-methode*.²⁶⁷ Hierbij worden alle omgevingskleuren van de lacune in streepjesvorm op de hiaat aangebracht. Van op een afstand lijkt de leemte overbrugd maar van dichtbij kan men zien dat het om een restauratie gaat.

Daarnaast kan men *retoucheren met een lichtere toon*. Deze wordt aangewend wanneer het kunstwerk een zeer gestileerd karakter heeft met grote kleurvlakken. Voor dit soort werken is de tratteggio-methode immer ongepast.

Tenslotte is er de *retouche met niveauverschil*.

In strikt noodzakelijke gevallen wordt de muurschildering afgenomen van de wand.²⁶⁸ De aanleiding kon en kan heel divers zijn: bij afbraak van het gebouw, rampen, klimatologische

²⁶⁰ R.H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 15.

²⁶¹ M. MARTENS, 1989, p. 36.

²⁶² M. BUYLE, 2009, p. 221.

²⁶³ W. SCHUDEL, 2005 p. 174.

²⁶⁴ M. BUYLE, 2009, p. 221.

²⁶⁵ M. MARTENS, 1989, p. 35.

²⁶⁶ Ibid., p. 35.

²⁶⁷ Ibid., p. 36.

²⁶⁸ Ibid., p. 33.

problemen, economische argumenten, handel, enzoverder.²⁶⁹ Lionetto Tintori heeft de afnametechniek quasi geperfectioneerd in de nadagen van de Florentijnse overstromingsramp van de Arno in november 1966.²⁷⁰ Toen dreigden tientallen schilderijen zwaar beschadigd te worden door zouten en algen en was een snelle ingreep noodzakelijk.²⁷¹ De methode werd echter niet enkel bij noodgevallen toegepast maar in sommige gevallen zelfs preventief uitgevoerd.²⁷² Soms kreeg de demonstratie van het technisch kunde van de restaurateur de overhand en werden schilderijen onterecht getransfereerd.²⁷³ Ook had men de neiging om tot eind negentiende eeuw te kiezen voor de meest radicale restauratiemethode, in de hoop de te behandelen kwalen voorgoed uit te schakelen.²⁷⁴ Vandaag de dag worden afnemingen nog altijd als een mogelijkheid achter de hand gehouden maar de toepassing komt toch veel minder voor dan in jaren vijftig, zestig en zeventig van de twintigste eeuw.²⁷⁵ Niet alleen is het een riskante onderneming op zich, de schildering komt ook in helemaal andere omgevingsfactoren terecht, waardoor kans op verdere beschadiging niet gering is.²⁷⁶ Tot ongeveer in de jaren zeventig van de twintigste eeuw werden architectuur en muurschilderingen als twee strikt gescheiden domeinen bestudeerd.²⁷⁷ Het spreekt voor zich dat de praktijk van het afnemen dan ook veel meer voor de hand lag. Een hedendaags voorbeeld waarbij transfers bijna de enige mogelijke oplossing is, zijn de getroffen gebouwen door de aarbeving in de Abruzzes, Italië van begin april 2009.²⁷⁸ Onder meer de koepel van de veertiende-eeuwse Santa Maria di Paganica kerk is volledig ingestort en delen afgescheurde fresco's liggen her en der verspreid. Ook hier is urgent ingrijpen de boodschap om erger te voorkomen.

Men beschikt over zo'n drie verschillende technieken van afname.²⁷⁹ De eerste is de *distacco a strappo-methode*. Bij dit procedé wordt enkel de verfhuide afgenomen. Aangezien deze manier van afnemen enkel mogelijk was bij *buon fresco's* – op natte kalkpleister aangebracht – werd deze zelden of nooit in de Nederlanden toegepast. Deze methode is tevens de meest riskante voor de schildering.²⁸⁰ De tweede aanpak is de meest courante in onze gewesten. Bij

²⁶⁹ W. SCHUDEL, 2005, pp. 147-159.

²⁷⁰ Ibid., 2005, p. 13.

²⁷¹ M. MARTENS, 1989, p. 33.

²⁷² W. SCHUDEL, 2005, p. 143.

²⁷³ R. H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 11.

²⁷⁴ Ibid., pp. 15-16.

²⁷⁵ W. SCHUDEL, 2005, p. 162.

²⁷⁶ Ibid., p. 144.

²⁷⁷ Ibid., p. 146.

²⁷⁸ G. SELS, 2009, p. 35. Bijlage 4.

²⁷⁹ M. MARTENS, 1989, p. 33.

²⁸⁰ U. PROCACCI, 1969, p. 48.

de zogenaamde *distacco a intonaco-methode* wordt de hele kalkmortellaag van de muur genomen. De laatste manier van transfer tenslotte is de *distacco a masello-methode*.²⁸¹ Bij deze erg radicale methode zaagt men de volledige muur uit. Hoewel dit procedé het minst schadelijk is voor de schildering zelf wordt deze vanaf de negentiende eeuw maar zelden toegepast wegens te zwaar en te log.²⁸²

Meestal wordt de conservatiebehandeling afgewerkt met het aanbrengen van een beschermende film.²⁸³ Men gebruikt hiervoor doorgaans kunsthars in plaats van vernissen. Deze laatste laten immers weinig verluchting toe.

Eind jaren zeventig, begin jaren tachtig van de twintigste eeuw, speelt zich op het gebied van de restauratie van muurschilderingen een stille (r)evolutie af.²⁸⁴ In 1977 verschijnt het boek *La Conservation des peintures murales* van Paolo en Laura Mora en Paul Philippot. Dit moment was van enorm groot belang in het restauratiemilieu en het boek wordt tot vandaag als leidende gids gebruikt.²⁸⁵ Daarnaast is er een kentering in de manier waarop muurschilderingen worden gepercipieerd. Niet enkel wordt hun waarde als schildering op zich ingeschat maar ook als onderdeel van de architectuur. Vanaf nu worden ze echt als onroerend erfgoed beschouwd.²⁸⁶

²⁸¹ U. PROCACCI, 1969, p. 34.

²⁸² W. SCHUDEL, 2005, p. 144.

²⁸³ Ibid., p. 36.

²⁸⁴ W. SCHUDEL, 1996-1998, p. 152.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Ibidem.

2. Diversiteit troef: de huidige situatie in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal

In 1965 startte er een heuse restauratiecampagne in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen.²⁸⁷ In dat jaar besliste het provinciebestuur van Antwerpen op verzoek van de kathedrale kerkfabriek op te treden als bouwheer voor de volledige herstelling van de kathedraal. Vanaf 1967 begint men aan de reiniging van het interieur.²⁸⁸ Alle constructieve architectuurelementen uit kalkzandsteen – dit wil zeggen de muren, pijlers, sluitstenen, bogen en gewelfribben – ontdoet men van hun pleisterlagen.

Vanaf 1990 werden drie gewelfschilderingen in de kathedraal gerestaureerd.²⁸⁹ *De hemellichamen* in de uiterst zuidelijke zijbeuk werd opgefrist door de conservatieploeg van de toenmalige Afdeling Monumenten en Landschappen (nu binnen VIOE). Het tweede gewelf, eveneens in de zuidelijke zijbeuk werd gerestaureerd door Walter Schudel en de derde door studenten van de Hogeschool Antwerpen samen met de conservatieploeg van de Afdeling Monumenten en Landschappen.

Het duurde tot 2004 voor de volgende restauratiecampagne zich op gang trok. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium vervolledigt met de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel het herstel van de zuidelijke zijbeuk. De conservatieploeg van het VIOE ontfermde zich over de restauratie van de gewelfschilderingen in de kapel Onze-Lieve-Vrouw-Lof in de uiterst noordelijke zijbeuk. In datzelfde jaar werd een ‘openwerfdag’ georganiseerd door deze twee instellingen. Volgens bouwhistorica Marjan Buyle (VIOE) was de bedoeling van die dag *een constructieve gedachte-uitwisseling in verband met retouchering en re-integratie van lacunes op de gewelfschilderingen*.²⁹⁰ Onderwerp van de dag was de vraag of de vijf opeenvolgende gewelfschilderingen in de zuidelijke zijbeuken dienden gerestaureerd te worden op een gelijkaardige manier en/of de restauraties van de renaissanceschilderingen in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel en de Venerabelkapel op elkaar afgestemd moesten zijn. Doordat de vier gewelven op een andere manier worden gerestaureerd dreigt uiteraard de eenheid verloren te gaan. Aanwezig op de ‘openwerfdag’ waren niet enkel de restaurateurs maar ook onder andere erfgoedconsulenten, collega’s muurschilderingenrestaurateurs, de Beroepsvereniging voor Conservateurs-Restaurateurs van

²⁸⁷ W. AERTS, 1960, p. 13.

²⁸⁸ Ibid, p. 14.

²⁸⁹ M. BUYLE, 2009, p. 220.

²⁹⁰ Ibidem.

Kunstvoorwerpen V.Z.W.²⁹¹, de opdrachtgever²⁹² en de kerkfabriek. De meeste aanwezigen waren van mening dat verschillende restauratiewijzen perfect combineerbaar waren. *Elke schildering heeft tenslotte haar eigen problematiek, geschiedenis en bewaringstoestand waarvan moet uitgegaan worden.*²⁹³ Aangezien de kapellen in de kathedraal door verschillende gilden of broederschappen werden beheerd, was er overigens steeds een veelheid aan stijlen.

De verschillende restauratieopvattingen tussen de restaurateurs van de gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel en de Venerabelkapel zorgden voor meer controverse. Uit onderzoek blijkt nu zelfs dat beide schilderingen mogelijk van dezelfde uitvoerder zijn. Moeten deze gelijkende gewelfschilderingen dezelfde behandeling krijgen?

Het eerste en grootste probleem is dat de gewelfschilderingen in de loop der jaren heel erg zijn beschadigd. De jarenlange witschilderingen eisen hun tol in die zin dat er hele delen niet meer leesbaar zijn, soms zelfs niet voor de restaurateur die ze van dichtbij kan bestuderen. Waar niets meer is, kan ook niets hersteld worden want dan is het geen restauratie meer maar louter een eigen interpretatie. Voor de zogenaamde ‘oudere’ restauraties opteerde men vaak voor de trattegiotechniek. Deze techniek werd op integreerbare lacunes toegepast en bestaat uit een reconstructie met verticale streepjes.²⁹⁴ Op deze manier kon de inbreng van de restaurateur worden onderscheiden van de oorspronkelijke delen. Bovendien is deze methode reversibel omdat ze niet meteen op de originele bepleistering wordt aangebracht maar op een (kalk)mortellaag. Een andere klassieke techniek is aqua sporca om kleine lacunes te dichten of sleetplekjes te bewerken. Met een ‘neutrale’ tint worden deze plekjes ‘vuil’ geschilderd om een natuurlijke veroudering te suggereren.

Dr. Walter Schudel opteerde er voor – na openlijk debat – om deze methodes niet meer te gebruiken ondanks het feit dat het uitzicht zou verschillen met de andere gerestaureerde gewelfschilderingen. Schudel en zijn medewerkers krijgen hierop – ondanks positieve reacties tijdens het debat – kritiek te verwerken en wel om volgende redenen:

1. de verbindingslijnen tussen de verschillende motieven zou verdwenen zijn, waardoor het geheel onleesbaar wordt;

²⁹¹ BRK-APROA

²⁹² Provincie Antwerpen

²⁹³ M. BUYLE, 2009, p. 220.

²⁹⁴ W. SCHUDEL, 2007, p. 3.

2. men zou de interactie tussen de toeschouwer en de schildering hinderen. Doordat de restauratie niet verregaand zou zijn, kan de toeschouwer niet begrijpen en daardoor ook niet genieten;
3. men zou geen rekening houden met de oorspronkelijke bedoeling van de gewelfschildering, namelijk decoreren en prestige verlenen.²⁹⁵

De restauratie van Walter Schudel en zijn team zou enkel de beveiliging van de overgebleven verfmaterialen op het ook hebben gehad. Met als resultaat de hierboven vermelde punten van kritiek.

Deze drie punten bespreek ik uitgebreid in de volgende hoofdstukken, niet om de ‘kritiek’ op de restauratie te weerleggen maar omdat deze punten nu eenmaal een goed debat uitlokken.

²⁹⁵ W. SCHUDEL, 2007, p. 2.

2. 1. Restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel: techniek

De restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel ving aan in 2007.²⁹⁶ In wezen verschilde deze ingreep niet van de restauratie van de overige gewelven die zijn aangepakt door het Koninklijk instituut voor het Kunstpatrimonium. Walter Schudel en zijn medewerkers, Tinne Beirens en Begga Vermaelen legden vrij wat er nog vrij te leggen was met behulp van een scalpel. Vervolgens werd de bepleistering gefixeerd met kalkmelkinjecties. Hierna fixeerte het team de verflaag met Tylose MH 300. Ongeveer 1% van deze kleefstof werd opgelost in een mengsel van water en ethanol. De precieze concentratie van het fixatief werd steeds aangepast aan het te fixeren deel. De vorming van lacunes werd gestopt door in de massa gepigmenteerde kalkmortel. Lokaal werd, indien nodig, de kalkmortel met aqua sporca op de juiste grijswaarde en *kleurtemperatuur* gebracht. Vervolgens hebben de restauratoren in beperkte maten geretoucheerd. Enkel de te heldere of te donkere delen in de achtergrond werden op de grijswaarde en kleurtemperatuur gebracht van de omliggende delen. Voor de te verdonkeren delen werd daarvoor aqua sporca gebruikt, voor de lichter te maken delen kalkmelk. Echt vormherstellende retouches werden nauwelijks of niet uitgevoerd, tenzij dit zonder nadrukkelijk te worden, kon worden meegenomen in de retouche van de achtergrond. Niets werd echt op toon hersteld, er is enkel gesuggereerd.

De restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel is geen minimum interventie. Walter Schudel noemt het graag een *optimale interventie*, namelijk *optimaal in het behoud van de originele substantie en in het behoud van haar actuele zeggingskracht*.

De standaardprocedure schrijft voor dat er bij elke restauratie een rapport dient opgesteld te worden. Tot op heden is dit echter nog niet gebeurd voor de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel.

²⁹⁶ E-mail Walter Schudel op 2 juli 2009. Bijlage 5.

3. Tussen vernieuwen en verdwijnen

De vakliteratuur omtrent restauratie en conservatie mag dan nog zo uitgebreid zijn, de deontologie wordt nog vaak een beetje verwaarloosd.²⁹⁷ Het restaureren van kunstvoorwerpen in het algemeen is vaak balanceren op een heel slap koord. Men dient het evenwicht te bewaren tussen de wensen van de opdrachtgever, de eigen ideeën en de geëikte opvattingen. De eerste stap die een restaurateur/conservator steeds moet zetten is de beslissing of een voorwerp al dan niet gerestaureerd/geconserveerd dient te worden.²⁹⁸ Elk object dat een artistieke of historische waarde heeft hoort beschermt te worden als een culturele getuigenis uit het verleden voor het heden en de toekomst. Een restaurateur balanceert constant tussen het verdwijnen en vernieuwen. Max Friedländer beweert dat restauratie een noodzakelijk kwaad is.²⁹⁹ In de praktijk blijkt het veel gemakkelijker het *kwaad* te beschrijven dan het *noodzakelijke*.³⁰⁰ Camillo Boito (1836-1914), de eerste theoreticus omtrent architectuurrestauratie, wijst er op dat in de meeste gevallen het beste wat een restaurateur kan doen, is vooral van het bouwwerk afblijven.³⁰¹ Hoeveel restauraties in het verleden hebben immers al niet tot catastrofes geleid? Catastrofes die vaak het gevolg waren van net iets te zelfzekere restaurateurs die ervan overtuigd waren het origineel, de oorspronkelijke staat, te kennen. Zoals Le Blanc stelt kan restaureren zeer destructief zijn, maar dat is het niet restaureren ook.³⁰² In werkelijkheid zweeft de restaurateur steeds ergens tussen deze twee opvattingen, tussen niet ingrijpen en dus laten verouderen en tussen compleet vernieuwen en dus ... vernielen.

Zoals Marijnissen stelt *is beroepsethiek geen reglement en kan het niet in een reeks voorschriften worden vastgelegd. Ze veronderstelt beoordelingsvermogen*.³⁰³ Elk kunstwerk is uniek, een eenmalige schepping. De restauraties moeten even uniek zijn. Elk kunstwerk zal zijn eigen problemen opwerpen en als restaurateur moet je daar op inspelen.

Er zijn verschillende vormen van alleteraties.³⁰⁴ Het kan het gevolg zijn van vervuiling of biologische processen zoals houtworm, micro-organismen of zwammen.³⁰⁵ Ook bewegingen van de drager kunnen grote gevolgen hebben voor het werk, hierdoor kan onder andere het

²⁹⁷ H. MARIJNISSEN, 1995, p. 142.

²⁹⁸ P. PHILIPPOT, 1996, p. 270.

²⁹⁹ M. FRIEDLANDER, in: J. PRICE, 1996, p. 332.

³⁰⁰ J. PRICE, 1996, p. 262.

³⁰¹ J. PRICE, 1996, p. 262.

³⁰² P. LE BLANC, 2007, p. 110.

³⁰³ H. MARIJNISSEN, 1995, p. 142.

³⁰⁴ *Alle materiële feiten die het oorspronkelijke uitzicht van het kunstwerk hebben gewijzigd.*

³⁰⁵ H. MARIJNISSEN. 1995, pp. 29-57.

fameuze craquelé ontstaan. Vernis kan gaan vergelen of verdonkeren en pigmenten of kleurstoffen in het algemeen kunnen verkleuren. Vaak echter worden alleteraties veroorzaakt door latere ingrepen, transport of slechte conservering.

Enkele deontologische opvattingen omtrent de restauratie van muurschilderingen volgen in dit hoofdstuk.

3. 1. La Ruïne d'une belle chose

In restauratiemiddens wordt de term *alleteratie* gebruikt voor *alle materiële feiten die het oorspronkelijke uitzicht van het kunstwerk hebben gewijzigd*.³⁰⁶ Men spreekt dus niet van *beschadigd* of *vernield*. Het woord *alleteratie* hoeft dus niet meteen een negatieve connotatie te hebben.

In zijn doctoraat schrijft Marijnissen dat elk kunstwerk dat niet of slechts matig met het natuurbeeld wedijvert een zekere beschadiging verdraagt.³⁰⁷ De Franse schilder Puvis de Chavannes stelde zelfs dat er maar één ding mooier is dan een mooi iets, en dat is de ruïne van dat voorwerp, *la ruine d'une belle chose*.³⁰⁸ In de negentiende eeuwse romantiek creëert men zelfs met opzet ruïneuze dingen om te verwijzen naar een ver verleden, het ontsnappen naar een fantastische droomwereld. De Gentse St. Baafsabdij is zo'n voorbeeld waarbij men de tijd zijn gang laat gaan.³⁰⁹ Onder het mom dat men *een honderdjarige toch ook niet met een facelift viert*, besliste men niet ingrijpend te restaureren. Midas Dekkers schrijft dat veel glorie nu eenmaal op haar best is als ze aan het vergaan is. *Vergaan is leven*.³¹⁰ Het beschadigde of verouderde kunstwerk kan nu eenmaal andere gevoelens oproepen dan het originele. Het kan een heel ander kunstwerk worden, ver weg van de oorspronkelijke functie.³¹¹ Voor veel mensen wordt een object waardevoller als het 'geschiedenis vertoont'.³¹² Een kunstwerk wordt soms ook mooier en zeker indrukwekkender. Volgens Marijnissen is dit verschijnsel te verklaren door het feit dat de aftakeling ons een blik gunt van *de perfectie*, die anders voor mensen onbereikbaar is.³¹³ Doordat het kunstwerk beschadigingen vertoont, is er meer ruimte voor het suggestieve. Marijnissen trekt een parallel met de poëzie en de literatuur waar het gesuggereerde woord ook een veel grotere draagkracht heeft.³¹⁴ Voluit neergeschreven is het eindig, gesuggereerd behoudt het een zekere openheid. Zo laat ook het oorspronkelijke, gave kunstwerk zien in hoeverre het tekort schiet in de eeuwige zoektocht naar perfectie, terwijl het beschadigde werk de suggestie openlaat dat het perfecte was bereikt. Wanneer is een kunstwerk nu een ruïne en wanneer is het 'slechts' beschadigd? Cesare Brandi

³⁰⁶ H. MARIJNISSEN, 1995, p. 29.

³⁰⁷ H. MARIJNISSEN, 1966, p. 223.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ M. HANSON, *De Sint-Baafsabdij te Gent: Een romantische ruïne?*, <http://www.burenvandeabdij.be/romantischeruine.pdf>, geraadpleegd op 3 april 2009.

³¹⁰ M. DEKKERS, 1997, p. 30.

³¹¹ H. MARIJNISSEN, 1966, p. 227.

³¹² A. RIEGL, 1996, p. 73.

³¹³ H. MARIJNISSEN, 1966, p. 223.

³¹⁴ Ibid., p. 223.

redeneerde dat wanneer een kunstwerk geen herstel van de *unità potenziale originaria* meer toelaat, het definitief gereduceerd is tot een ruïne.³¹⁵ Dit wil echter niet zeggen dat wanneer een object geklasseerd wordt als ruïne het geen reden tot bestaan meer heeft.³¹⁶ Een historische of decoratieve waarde kan ook een aanleiding zijn om te conserveren of restaureren.

Maar hoe kan de restaurateur hier nu mee omgaan? Moet er überhaupt nog wel gerestaureerd worden? De kunstenaar Franz West stelde onlangs nog dat een kunstwerk slechts van waarde is gedurende een periode van twintig jaar.³¹⁷ Uiteraard heeft kunst voor een artiest die voornamelijk land art, installaties en performancekunst fabriceert een totaal andere status dan voor de zestiende-eeuwse kunstenaar die met veel zorg de gewelfschildering in de Venerabelkapel verzorgde. Moeten we echter meer rekening houden met Horatius' woorden *Mortalia facta peribunt*, alle menselijke daden zijn vergankelijk en minder streven naar de eeuwigheidswaarde van kunstwerken?³¹⁸

Riegl stelt dat er tenminste nog enkele belangrijke sporen van de oorspronkelijke uitvoerder aanwezig moeten zijn in om als kunstwerk an sich van waarde te zijn.³¹⁹ Elk kunstwerk moet organisch 'groeien' en menselijk ingrijpen moet absoluut vermeden worden.³²⁰ Men mag enkel iets ondernemen om een voortijdig verdwijnen te vermijden. Aan het begin van de éénentwintigste eeuw vindt de mens zichzelf terug in monumenten en kunstwerken. Wanneer er is ingegrepen in het object dan stoort dit – aldus Riegl – even erg als er is ingegrepen in zijn eigen 'zijn'. Lionetto Tintori benadrukte dat kunstwerken na hun restauratie een zekere *vitaliteit* misten.³²¹ Hij heeft het dan concreet over oneffenheden van de muur, maaksporen van de bepleistering en de witsellaag of eigenzinnigheden van de picturale materie.³²² Al deze elementen kunnen misschien nog het best omschreven worden als de tactiliteit van de muurschilderingen. Walter Schudel wijdde een hele publicatie aan dit onderwerp.³²³ Oneffenheden in de schildering kunnen veroorzaakt worden door oneffenheden van de drager, pleisterlaag, witsellaag, verflaag of het gevolg zijn van veroudering.³²⁴

³¹⁵ W. SCHUDEL, 2005, p. 173.

³¹⁶ W. SCHUDEL, 1990, p. 34.

³¹⁷ H. SCHINZEL, 1997, p. 10.

³¹⁸ Horatius, *Ars Poetica*.

³¹⁹ A. RIEGL, 1996, p. 62.

³²⁰ Ibid., p. 73.

³²¹ Ibidem.

³²² W. SCHUDEL, 2005, p. 13.

³²³ W. SCHUDEL, 2005, p. 14.

³²⁴ W. SCHUDEL, 2005, pp. 116-124.

*Kunnen schijnbaar toevallig en organisch gegroeide elementen in een muurschildering – zoals calciumkarbonaatafzettingen – als de vitaliteit van het oppervlak worden beschouwd?*³²⁵

Het punt waarop deze beschadigingen als storend worden beschouwd en de esthetische of historische kwaliteiten van het werk tenietdoen, kan nooit objectief worden vastgelegd.³²⁶

Ook de lacunes zelf vertellen een verhaal.³²⁷ Ze wijzen op de functie van kunstwerken, duiden schildertechnische onvolkomenheden aan, kunnen ontstaan zijn door verkrotting van het gebouw, kunnen wijzen op bewuste beschadigingen in het verleden, enz. Walter Schudel stelt dat de degradatie de tegenhanger is van de creatie en net daarom mogen ouderdomsverschijnselen niet worden ‘weggemoffeld’.³²⁸ Natuurlijke verouderingsverschijnselen verlenen het werk een zekere waarachtigheid die zoveel oprechter is dan elke handeling om het ingrijpen van een onontkoombare natuurwet te verhinderen. Het esthetisch niet-ingrijpen is ook een boodschap op zich. De restaurateur of restauratrice kiest er immers voor om aan de materie meer waarde toe te kennen dan de boodschap, de iconografie.³²⁹ Accidentele schade daarentegen – stelt Schudel – heeft een negatieve invloed. Deze vormen van schade trekken de aandacht op zich. Het is dan ook vooral deze laatste vorm van schade die door restaurateurs aangepakt moet worden. Marjan Buyle stelt echter dat de grens tussen natuurlijke en onnatuurlijke veroudering soms heel dun is.³³⁰

Zoals reeds eerder vermeld, is de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel geen zogenaamde minimum interventie.³³¹ De aandacht ligt op het behoud van de originele substantie en het behoud van haar actuele zeggingskracht. Om dit te kunnen bereiken moeten restauratoren zo goed mogelijk ‘kijken’, zich goed inleven en daartoe dan de geëigende restauratie-ingrepen bij bedenken en uitvoeren. De restaurateur kan niets aan de overgebleven zeggingskracht van het "origineel" toevoegen, hij kan ook de esthetiek van het "natuurlijk" verouderen niet verbeteren, hij kan het wel verbrodden. Het enige wat de restaurateur kan doen (behalve verbrodden, en dat is snel gebeurd vooral omdat vrijwel alle ingrepen in hoge mate irreversibel zijn) is er voor zorgen dat hetgeen aan zeggingskracht van het origineel in zijn huidige, beschadigde, gepatineerde toestand over is, ondersteunen. En daarbij mag die

³²⁵ W. SCHUDEL, 2005, p. 17.

³²⁶ P. PHILIPPOT, 1996, p. 273.

³²⁷ M. BUYLE, 2007, p. 4.

³²⁸ W. SCHUDEL, 1990, p. 34.

³²⁹ S. B. LANGLE, 2007, p. 16.

³³⁰ M. BUYLE, de mythe, 2007, p. 23.

³³¹ Mail Walter Schudel, 2 juli 2009.

steun niet opvallen. Het eindresultaat na restauratie moet eruit zien alsof het geheel materieel welliswaar gezond is, maar niet gerestaureerd.

3. 2. De problematiek van het lezen

De belangrijkste kritiek op de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabelkapel is dat de verbindingslijnen tussen de verschillende motieven verdwenen zouden zijn, waardoor het geheel onleesbaar wordt.³³² Het betreft hier een figuratieve schildering. Het is dan ook belangrijk dat de weergegeven elementen kunnen worden herkend.³³³

De woorden lezen en leesbaarheid zijn echter niet zomaar neutraal.³³⁴ In het dagelijkse gebruik gelden begrippen als ‘lezen’, ‘spreken’ en ‘schrijven’ als garanties voor een zekere vorm van overdracht met een hoge graad van zekerheid. Wanneer deze begrippen dan worden toegepast op de beeldende kunst, en dus ook op de restauratie/conservatie dragen ze die stempel mee. Echter de penseelstreken hebben niet dezelfde soort afgelijndheid als woorden. In het alledaagse taalgebruik staan begrippen als lezen, spreken en schrijven voor overdracht van informatie met een duidelijk afgelijnde zekerheid. In de beeldende kunst komen dit soort van zekerheden of objectiviteit echter zelden voor.

Walter Schudel vraagt zich op een studiedag in 2005 luidop af of het wel verstandig is om een begrip uit de filologie te enten op de schilderkunst.³³⁵ De betekenis die het begrip ‘lezen’ in de filologie krijgt, is té eng voor de beeldende kunst. Als de term op die manier wordt aangewend zou een zuiver decoratieve schildering ook niet leesbaar kunnen zijn. Waar bij een figuratieve schildering bijna automatisch gezocht wordt naar een ‘verhaal’, worden decoratieve schilderijen vaak net gewaardeerd omwille van hun sierlijkheid of kleurenpracht. In de filologie houdt lezen immers ook niet in naar de vorm of de kleur van de letters te kijken. Decoratieve kunst wordt vaak nogal stiefmoederlijk behandeld ten op zichte van figuratieve, autonome kunst.³³⁶ Vaak is dit het geval omdat men – zoals hoger vermeld – dat deze schilderijen niet ‘leesbaar’ zijn en dus een restauratie kunnen verdragen met minder oog voor ‘het origineel’. ‘Decoratie’ blijft immers toch maar ‘decoratie’ en zo vallen deze schilderijen wel eens ten prooi aan restauratorische overijverigheid.

In restauratiemiddens wordt de term ‘leesbaarheid’ meestal aangewend om de ‘duidelijkheid’ van een kunstwerk aan te duiden. Is het gegeven nog zichtbaar? Kan men uit de overblijfselen nog iets afleiden? Het is dus in de eerste plaats belangrijk dat het begrip ‘lezen’, toegepast op de beeldende kunst, losgekoppeld wordt van de betekenis die het heeft in de filologie. Echter

³³² W. SCHUDEL, 2007, p. 2.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibid., p. 28.

³³⁵ W. SCHUDEL, 2007, p. 30. BRK-APROA studiedagen, *de problematiek van lacunes in conservatie-restauratie*, Brussel, 27-28/10/2005.

³³⁶ W. SCHUDEL, *Hoe zo retouche*, 2007, p. 8.

het risico bestaat dan dat het een vaag begrip wordt dat naar iedereen naar believen wordt ingevuld.

3. 4. Oorspronkelijke toestand

Men is er in het algemeen over eens dat men met een restauratie beoogt het kunstwerk zo dicht mogelijk bij zijn oorspronkelijke toestand te brengen.³³⁷

Viollet-le-Duc wordt beschouwd als de belangrijkste exponent van de beweging in de negentiende eeuw die door het restaureren de mogelijkheid zag terug te keren naar het originele kunstobject.³³⁸ Door intensieve studie en accurate en uitgebreide documentatie achtten zij het mogelijk de oorspronkelijke toestand te reconstrueren. Reeds toen kregen deze beweging kritiek van onder andere Morris en Ruskin. Beiden namen een resoluut negatief standpunt in ten opzichte van restauratie in het algemeen, waarover later meer. Later keurt ook Brandi in zijn *teoria del restauro* deze ‘pretentieuze’ houding af.³³⁹

De betekenis van de ‘oorspronkelijke toestand’ is echter ambigu. Termen als authenticiteit en originele of oorspronkelijke toestand zijn moeilijk te definiëren.³⁴⁰ Marjan Buyle wijdde een interessant colloquium aan dit onderwerp genaamd *De mythe van de ‘retour à l’origine’*. *Authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*.³⁴¹

Hoe lang is er immers sprake van deze toestand? De eerste seconde na het afwerken van het kunstwerk door de kunstenaar? Een jaar later? Stopt de oorspronkelijke toestand wanneer het kunstwerk zichtbare beschadigingen draagt?

De materiële veroudering begint sowieso onmiddellijk na de voltooiing.³⁴² Elke poging om het kunstwerk terug te herstellen in zijn oorspronkelijke staat is een hypothese, een interpretatie. Bovendien brengt het verwijderen van patina van een kunstwerk ons niet dichter maar zelfs een stapje verder van die ongenaamde oorspronkelijke staat.³⁴³

Discussies omtrent de terugkeer naar de oorspronkelijke toestand kunnen pas nuttig zijn als men eenvormigheid kan berieken in de terminologie.³⁴⁴ Men kan een onderscheid maken tussen *materiële authenticiteit*, *historische authenticiteit* en *functionele authenticiteit*.³⁴⁵ In het eerste geval staat de kunstenaar en de materiële toestand centraal. Bij *historische authenticiteit* is de hele geschiedenis van het object ook van belang. De laatste vorm van oorspronkelijkheid focust op de functie en eventuele functiewijzigingen.

³³⁷ R. H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 58.

³³⁸ J. PRICE, 1996, p. 308.

³³⁹ C. BRANDI, 2001, p. 123.

³⁴⁰ M. BUYLE, 2007, p. 21.

³⁴¹ BRK-APROA, 22-23 november 2007.

³⁴² R. H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 58.

³⁴³ P. PHILIPPOT, 1996, p. 273.

³⁴⁴ M. BUYLE, de mythe 2007, p. 21.

³⁴⁵ Ibid., p. 24.

In hoeverre is een terugkeer naar het origineel wenselijk en mogelijk?³⁴⁶ Ségolène Bergeon Langle geeft drie argumenten waarom zo'n terugkeer niet wenselijk is:

- de oorspronkelijke toestand is in wezen ongekend;
- de patina kan het werk een nobel karakter geven;
- sporen van gebruik kunnen als toegevoegde waarde worden beschouwd.³⁴⁷

Langle is eerder geneigd de patina als iets positief te benaderen. Een werk uit het verleden mag ook die 'littekens' dragen.

In contrast met Viollet-le-Duc in de negentiende eeuw ontstaat er de anti-restauratie beweging met Ruskin en Morris als voornaamste componenten.³⁴⁸ Zij dragen niet enkel het ongeloof om kunstwerken in hun originele staat te kunnen restaureren, maar zijn expliciet tegen restauratie in het algemeen. Nuttiger vinden zij het dan om een kopie van het kunstwerk te maken in de vooronderstelde originele staat. Deze vorm van restauratie – die in wezen eigenlijk een gewone conservatie is – noemt Alessandro Conti de *archeologische restauratie*.³⁴⁹ Deze anti-beweging verliest echter meer en meer aanzien.³⁵⁰ De opvolgers van Viollet-le-Duc daarentegen nemen steeds extremere standpunten in

Een reconstructie – aldus Marjan Buyle – vertoont overigens vaak een te grote stijfheid.³⁵¹ Het exact nabootsen van het origineel is praktisch onmogelijk. De kopiist mist dezelfde vrijheid en snelheid van werken. Een kunstobject kan ook nooit zomaar hernomen worden. Het is, zoals Paul Philippot opwerpt, als een dode taal. Men kan bijvoorbeeld het Latijn nog zo goed kennen, het communiceren in deze taal lukt niet meer omdat het oprechte expressie mist.³⁵² Het is net deze oprechte, zuiverheid, bijzonderheid uit het verleden die bewaard zou moeten blijven door middel van restauratie/conservatie.

Tot slot meent Marijnissen dat de houding omtrent de oorspronkelijke toestand grondig moet worden herzien.³⁵³ In plaats van vooropgezette meningen moet men uit gaan van pure feiten.

³⁴⁶ M. BUYLE, *De onbereikbare mythe van de terugkeer naar het originele kunstwerk*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, p. 6.

³⁴⁷ S. B. LANGLE, 2007, p. 16.

³⁴⁸ J. PRICE, 1996, p. 310.

³⁴⁹ M. BUYLE, *de mythe*, 2007, p. 24.

³⁵⁰ J. PRICE, 1996, p. 311.

³⁵¹ M. BUYLE, *de mythe* 2007, p. 29

³⁵² P. PHILIPPOT, in: J. PRICE, 1996, p. 270.

³⁵³ H. MARIJNISSEN, 1996, p. 217.

Het enige uitgangspunt waarvan men kan vertrekken bij een restauratie is de huidige toestand.³⁵⁴ Wel erkent Marijnissen dat men door middel van grondige kennis en interdisciplinair onderzoek dichterbij de oorspronkelijke staat van het kunstwerk kan geraken.

³⁵⁴ R. H. MARIJNISSEN en L. KOCKAERT, 1995, p. 58.

4. Persoonlijke Evaluatie

De gewelfschildering in de Venerabelkapel vertoont onmiskenbaar veel verouderingsverschijnselen. Toch vind ik dat – zeker na de restauratie – de leesbaarheid niet in de mate verstoord is dat het hinderlijk is voor de toeschouwer. Niet elk detail is nog even fris maar alle elementen kunnen nog geïdentificeerd worden. Het verschil met de schildering in de Onze-Lieve-Vrouwe-Lofkapel is een zeker ‘verlies’ van helderheid. Dit verlies van helderheid wordt echter gecompenseerd doordat er meer eenheid is in de schildering. Waar geen overblijfselen meer zichtbaar zijn kan ook niet geretoucheerd worden. Hierdoor ontstaan er in de schildering van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel ietwat vreemd aandoende plaatsen waar bijvoorbeeld het haarstukje van een putti terug perfect in beeld gebracht is terwijl van het gezicht niets meer te zien is. Het is overigens toch ook niet altijd zo dat als de verbindingslijnen niet overal even zichtbaar zijn, de motieven compleet onleesbaar zijn? Het vergt de toeschouwer misschien wat meer moeite maar ik geloof dat elk kunstwerk wat tijd en inspanning mag opeisen. Hoewel een mens soms nog zou beginnen twijfelen – denk maar aan de toeristische mededelingen door de luidsprekers op gezette uren – is de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal geen supermarkt waar kunstwerken als koopwaren na de rit aangevinkt kunnen worden als ‘gezien’. Ik geloof dat ‘de toeschouwer’ ook niet onderschat mag worden. Niet iedereen heeft evenveel oog voor kunst. Diegenen die wel oprechte interesse hebben zullen – denk ik – weinig graten zien in het feit dat ze zich meer moeten inspannen. De hedendaagse kunst bijvoorbeeld vraagt veel meer moeite.

In een tijdperk waar men overspoelt wordt met 3D-cinema, helder dan heldere foto’s en ‘levens zoals het is’, gaan mensen denk ik meer de kracht inzien van het imperfecte. Eén van de beste kunstwerken van David is onmiskenbaar zijn onafgewerkt portret van de jonge Bonaparte of de *Slaven* van Michelangelo (afb. 30). Misschien had Marijnissen dan toch gelijk met zijn liefde voor het suggestieve zoals beschreven onder het hoofdstukje *La ruïne d’une belle chose*.

Toch ben ik er bijna zeker van dat, wanneer men een soort van rondvraag bij de bezoekers zou doen naar welke restauratie de voorkeur uitgaat, de methode in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel met glans de meerderheid haalt. Deze restauratie ‘leest’ nu eenmaal makkelijker en vereist minder inspanning van de bezoeker. Dit doet vragen rijzen over de intentie van de restauratie. Is deze ingreep immers net niet bedoeld voor deze vele bezoekers? Het was echter dezelfde meerderheid van de bevolking die voor zo’n lange periode de interieurs van de kerken liever witgekalkt zag. De restauratie moet steeds in het belang van het kunstwerk zijn

want dat is het enige wat wordt doorgegeven aan de volgende generaties. Aan een algemeen gevoel van bewondering – dezelfde bewondering die de bezoekers van de witgekalkte gewelven hadden – hebben de volgende generaties niets. Nu wil ik niet suggereren dat de restauratie van de gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel verkeerd is – laat staan ze vergelijken met de gruwelijke ingreep van het witkalken. Wel wil ik aantonen dat het in de eerste plaats de restaurateur moet zijn die de mate van ingrijpen bepaald. Deze moet of mag zich niet laten leiden door de publieke opinie omdat de publieke opinie nu eenmaal niet bestaat uit een collectief van specialisten.

Het lijkt wel of men in de loop der tijden meer en meer is gaan verwachten van de restaurateur. Zoals Marjan Buyle het stelt bestaan er geen consequente of absolute oplossingen meer in de restauratie/conservatie.³⁵⁵ Hij of zij kan op heel veel punten niet langer terugvallen op theoretische geschriften maar is evenmin vrij om compleet zijn eigen ding te doen. Men verwacht van hem of haar dat hij of zij steeds een cultureel bewustzijn aan de dag legt, maar dat begrip is ook niet bepaald een duidelijk afgebakend gegeven³⁵⁶ *Restaureren is altijd een kwestie van kiezen.*³⁵⁷ Het is dan ook des te belangrijker dat de restaurateur samenwerking aangaat met kunsthistorici, archeologen, historici, wetenschappers, enz.

Ondertussen is wel duidelijk geworden dat in de meeste restauratiemiddens de strijd om het evenaren of terugvinden van de oorspronkelijke staat al lang is opgegeven. Ik ben het volledig met Gerry Hedley eens wanneer hij stelt dat de restaurateur een nieuwe relatie moet bewerkstelligen tussen *de originele bedoeling, het huidige werk en het verstrijken van de tijd.*³⁵⁸ Deze nieuwe houding ten opzichte van de restauratie en het kunstwerk zelf vraagt echter om doorgedreven onderzoek en tijd.

Eén van de kritieken op de restauratie van de gewelfschildering in de Venerabekapel was dat er geen rekening gehouden werd met de oorspronkelijke bedoeling van de gewelfschildering, namelijk decoreren en prestige verlenen. Zonder twijfel zouden de zestiende-eeuwse opdrachtgevers, kerkgangers of schilder de gewelfschildering in de huidige staat verwerpelijk vinden. Ik denk echter dat voor de huidige bezoeker de echo van die prestige nog voldoende luid weerklinkt. Naar mijn inziens past deze restauratie ook in die nieuwe relatie – die Hedley voorstelt – naar het kunstwerk toe. Men staart zich niet blind op de weer te geven boodschap

³⁵⁵ M. BUYLE, *de mythe*, 2007, p. 21.

³⁵⁶ P. PHILIPPOT, 1996, p. 271.

³⁵⁷ P. LE BLANC, 2007, p. 110.

³⁵⁸ M. BUYLE, *de mythe*, 2007, p. 21.

maar laat nog genoeg ruimte om de eigen stijl van de kunstenaar en dus de eigenheid van de schildering te ontdekken.

III. Besluit

Antwerpen was een echte wereldstad in de zestiende eeuw en dit miste zijn effect niet op de beeldende kunsten en cultuur in het algemeen. Toch is het opvallend hoe weinig muurschilderingen in renaissancestijl er bewaard zijn. In de rest van het land treft men weliswaar ook zestiende-eeuwse muurschilderingen aan maar daar blijkt de renaissancestijl vaak nog niet doorgedrongen. Wanneer deze stijl daar toch wordt aangewend, is dat meestal in een specifieke context, zoals in de woning van een voornaam humanist. Dit alles benadrukt nog maar eens de belangrijke status van de gewelfschildering in de Venerabelkapel. De uitvoerder maakt gretig gebruik van de Italiaanse modellen. Deze schildering is uniek, niet enkel door de vooruitstrevende stijl maar ook de interessante iconografie. Ik geloof ook dat die – na de uitgevoerde restauratie – zeker nog voldoende ‘leesbaar’ is. De bezoeker geniet na al die eeuwen nog steeds het voorrecht om de schildering af te speuren op zoek naar een ‘verhaal’. Daarnaast geeft de manier van schilderen de decoraties in de Venerabelkapel een meerwaarde. Hoewel de uitvoerder ongetwijfeld gebruik heeft gemaakt van sjablonen is zijn manier van schilderen in het algemeen toch vrij los en expressief. De gelijkenissen zijn wel treffend maar deze schilderingen hebben – geloof ik – een veel minder strak karakter dan de decoraties in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel.

Behalve muur- en gewelfschilderingen in religieuze context treft men, vooral in Antwerpen, ook enkele schilderingen in particuliere woonhuizen aan. Dankzij het onderzoek van onder andere de V.Z.W. Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek worden pareltjes zoals de decoraties in *'t Gulden Sweert* en *De Croone* niet alleen in kaart gebracht maar, waar mogelijk, ook gerestaureerd.

Doorheen de jaren heeft het interieur van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen een heuse transformatie ondergaan. Dankzij de verschillende restauraties aan de muur- en gewelfschilderingen heeft ze niet enkel op tijd en stond een flinke opknapbeurt gekregen, maar is er ook een differentiatie ontstaan in de manier van restaureren. Die differentiatie zet zich bijgevolg ook door in de wijze waarop de schilderingen overkomen. Restaureren is geen statisch begrip, en gelukkig maar. Niet alleen zorgt de vooruitgang op technisch vlak ervoor dat men anders gaat restaureren, ook de deontologische codes verschuiven. Stoort dit echter de esthetische ervaring bij een bezoek aan de kathedraal? Ik geloof het niet. De schilderingen waren al van oorsprong unieke creaties. De broederschappen, die tevens ook de opdrachtgevers waren, wilden immers vooral opvallen middels hun eigen prestigieuze

decoraties en vooral niet onderdoen van de rest. De kathedraal was ook in de zestiende eeuw al rijk aan een bonte verzameling gevarieerde ‘topstukken’, net zoals de stad zelf.

Het besluit van het tweede deel van mijn masterproef omtrent de ethiek van het restaureren is voor een groot deel reeds opgenomen in mijn persoonlijke evaluatie. De deontologie omtrent het restaureren blijft een heikel onderwerp, vooral omdat er zo weinig grondvesten zijn om van te vertrekken of op te steunen. Maar al te vaak is de uiteindelijke beslissing de vrucht van het gezond verstand en het cultureel bewustzijn van de restaurateur. Ik ben geen voorstander van een heleboel vaste regels waarvan men absoluut niet mag afwijken. Het mag zeker nooit de bedoeling zijn de restaurateur in een te strak keurslijf te steken want dat maakt net het meest essentiële onmogelijk: discussie en dialoog. Het is alleen op deze manier dat er in de restauratie vooruitgang geboekt wordt en dat men het restaureren behoedt voor een evolutie richting een éénmansproject. In deze masterproef heb ik immers getracht aan te tonen hoe desastreus de gevolgen voor een kunstwerk kunnen zijn bij een te overijverige of net te lakse restauratie. Van heuse transformaties in de stijl van Viollet-le-Duc – in de hoop terug te keren naar de oorspronkelijke toestand – tot onbeschaamde witkalkingen van hele kathedralen. Ik denk echter wel dat er in de loop der jaren een positieve kentering is geweest van de esthetische ervaring van de bezoeker naar het kunstwerk zelf dat centraal staat. In de eerste plaats moet restauratie en conservatie het kunstobject ten goede komen. Dat is immers het enige overblijfsel dat wordt doorgegeven aan de volgende generatie en niet de vele maar temporele goedkeuringen van het publiek.

Ik geloof dat uit mijn masterscriptie ook mag blijken dat termen als ‘leesbaarheid’ en ‘de oorspronkelijke toestand’ niet neutraal zijn bij het restaureren.

Mijn masterproef geeft niet overal eenduidige antwoorden. Zo is er geen echte zekerheid over de uitvoerder van de gewelfschildering in de Venerabelkapel en kom ik zelden tot vaststaande besluiten over de ethiek van het restaureren. Ik hoop echter dat mijn paper wel een soort van nuttige voorstudie of deelstudie kan zijn voor verder onderzoek in de toekomst.

IV. Bibliografie

AERTS, W. (red), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1993.

ADRIAENSEN, P., *Iconografie van de honingbij in de lage landen: bijenkunst en bijensymboliek in het straatbeeld en toegankelijke gebouwencomplexen met Imkergidsen voor Antwerpen, Brussel en Gent, imkerspots in Nederland en Vlaanderen*, Antwerpen, Maklu, 1998.

ALEXANDER-SKIPNES, I. (red.), *Cultural exchange between the low countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout, Brepols, 2007.

De Antwerpsche gilden en ambachten in Rubens' tijd (tent. cat.), Antwerpen (Vleeshuis), 1946.

ASCHENHEIM, C., *Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance*, Straßburg, s.n., 1910.

AUDSLEY, W. en AUDSLEY, G., *La peinture murale decorative dans le style du moyen age*, Parijs, librairie de Firmin-Didot et Cie, 1881.

BANGS, J. D., *Church art and architecture in the low countries before 1566*, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1997.

BARASCH, F. K., *The grotesque: a study in meanings*, Den Haag, Mouton, 1971.

BELOZERSKAYA, M., *Rethinking the Renaissance, Burgundian arts across Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

BERGMANS, A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19^{de} eeuw, studie en inventaris van Middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken*, Leuven, Universitaire Pers, 1998.

BERGMANS, A. en Buyle, M., *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, M&L, cahier 2, 1994.

BOLS, J., *Oude muurschilderingen in onze kerken*, Gent, Siffer, 1912.

BORGGREFE, H., *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance*, Gent, Ludion, 2002.

BORSOOK, E., *The mural painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto*, Londen, Phaidon Press, 1960.

BRANDI, C., *Théorie de la restauration*, Parijs, Monum, 2001.

BRESSERS, L., *De practische en technische behandeling der muurschilderkunst*, Gent, s.n. 1894.

BUYLE, M. (ed.), *BRK-APROA studiedagen: de problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie*, Brussel, VIOE, 2007.

BYRNE, S.J., *Renaissance ornament prints and drawings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1981.

CASAZZA, *Il restauro pittorico. Nell'unità di metodologia*, Firenze, Nardini Editore, 1981.

CASTELFRANCHI, V.L., *Italien und Flandern : die Geburt der Renaissance*, Stuttgart, Belser Verlag, 1994.

CHAPMAN, H., *Michelangelo, de hand van een genie*, Zwolle, Waanders, 2005.

CUVELIER, J., *Le graveur Corneille van den Bossche (16e siècle): les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie*, Wetteren, Imprimerie De Meester, 1939.

DANGAS, I., e.a., *Western Medieval wall painting: studies and conservation experience. Sighisoara, Romania, 31 augustus – 3 september 1995*, Rome, ICCROM, 1997.

DEKKERS, M., *De vergankelijkheid*, Amsterdam, Contact, 1997.

DONNET, F., *Notice historique sur la chapelle du T.S. Sacrement en l'Eglise cathédrale d'Anvers*, Lille en Brugge, Desclée de Brouwer, 1887.

DEHIO, G. en RIEGL, A., *Konservieren nicht restaurieren. Streitschriften zur denkmalpflege um 1900*, 1988.

DE JONG, J., e.a. (red.), *Nederland-Italië, Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië 1400-1750*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1993.

DE JONG, M. en DE GROOT, I., *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 1988.

DE RYNCK, P., *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Gent, Ludion, 2005.

DE STAELEN, C., *Muurschilderingen in het zestiende-eeuwse Antwerpen*, Beveren-Waas, s.n., 2005.

DEVISSCHER H. en DE LIEDEKERKE A-C., *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Brussel, Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel, 1995.

DIERCXSENS, *Antverpia Christo nascens et crescens, seu: Acta ecclesiam Antverpiensem ejusque apostolos ac viros pietate conspicuos concernentia usque ad seculum XVIII*, Antwerpen, J.H. Van Soest, 1773.

EEMANS, M., *La peinture Flamande de la Renaissance*, Brussel, Meddens, 1968.

EWERBECK en NEUMEISTER, *La Renaissance en Belgique et en Hollande*, Leipzig, Seeman, 1883.

FONCKE, E., *Aantekeningen betreffende Hiëronymus van Busleyden zijn paleis te Mechelen, de kollekties en de muurschilderingen aldaar voorhanden*, Antwerpen, De Sikkel, 1938.

GABRIELS, J., *Het Nederlandse ornament in de Renaissance : de geest der vormen*, Leuven, Davidsfonds, 1958.

GLÜCK, G., *Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich etc*, Berlijn, Propylaën, 1928.

GOODMAN, A. en MACKAY, A., *The impact of Humanism on Western Europe*, Londen, 1990.

GOWING, R. en HERITAGE, A., *Developing approaches to wall painting conservation*, Londen, James & James, 1999.

GRIETEN, S., (red.) e.a., *Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen, De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Kunstpatrimonium van het Ancien Régime*, Turnhout, Brepols, 1996.

GRUBER, A., e.a., *L'art decorative en Europe, Renaissance et Manierisme*, Citadelles & Mazenode, 1993.

HALL, J., *Hall's iconografisch handboek : onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden, Primavera, 1992.

HANS-COLLAS, I., *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ? Actes du colloque international tenu à Toul les 3, 4 et 5 octobre*

HARBISON, C., *La Renaissance dans les pays du Nord*, Parijs, Flammarion, 2005.

HOOGWERFF, G.J., *Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance*, Mechelen, N.V. Het Kompas, 1936.

HOOGEWERFF, G.J., en ORBAAN, J.A.F., *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 's Gravenhage, Nijhof, 1911-1917.

HUYSMANS, A., *Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer, architect, ontwerper*, Brussel, Gemeentekrediet, 1996.

KRISTELLER, P.O., *Renaissance concepts of man and other essays*, Florence, s.n., 1978.

KUBISCH, N. en SEGERS, P.A., *Ornaments, patterns for interior decoration based on the practical decorator and ornamentist by George Ashdown Audsley and Maurice Ashdown Audsley*, Keulen, Konemann, 2001.

KUYPER, W., *The triumphant entry of Renaissance architecture into the Netherlands: the joyeuse entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the low countries from 1530 to 1630*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1994.

LINDBORG, U., e.a., *Conservation of mural paintings*, Stockholm, National heritage board, 2001.

MARIJNISSEN, H. En KOCKAERTS, L., *Dialog met het geschonden beeld na 250 jaar restauratie*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1995.

MARIJNISSEN, H., *dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Brussel, 1967.

MARIJNISSEN, H., *Het beschadigde kunstwerk: een onderzoek naar de mogelijkheden van een discipline inzake konservatie en restauratie*, Gent, (Doctoraatsverdediging RUG, kunstgeschiedenis en oudheidkunde.), 1966.

MARTENS, M., *De muurschilderkunst te Gent (12^{de} tot 16^{de} eeuw)*, Brussel, Paleis der Academiën, 1989.

MERTENS, F.H. en TORFS, K.L., *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onze tijden*, Antwerpen, Van Dieren, 1845-1853.

MORA, P., *Conservation of Wall Paintings*, Londen, Butterworths, 1984.

NAVERT, C.G., *Humanism and the culture of Renaissance Europe*, Cambridge, 1995.

NEEFFS, E., *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gent, Vanderhaeghen, 1876.

OBERMAN, H.A. en BRADY, T.A., *Itinerary Italicum, the profile of the Italian Renaissance in the mirror of its European transformations*, Leiden, 1975.

PIEL, F., *Die ornament-groteske in der Italienischen Renaissance*, Berlijn, Walter de Gruyter & co, 1962.

PIJOAN, J.(red.), *El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

PLASSCHAERT, A., *Muurschilderingen*, Rotterdam, Brusse's, 1926.

PRICE, N.S., e.a., *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Los Angeles, The Getty conservation institute, 1996.

PRIMS, F. en VAN ROEY, J., *Geschiedenis van Antwerpen*, Brussel, Kultuur en Beschaving, 1977-1985.

PROCACCI, U., *Fresques du Florence*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1969.

RICHMOND, R., *Michelangelo en de schepping van de Sixtijnse kapel*, Haarlem, H.J.W. Becht, 1992.

ROBIJNS, L., *De Sint-Martinuskerk te Aalst, II. Kunstwerken (band 1)*, Gent, Bestendige Deputatie van de Provinciale Raad van Oost-Vlaanderen, 1980.

ROMBOUTS, P.H. en VAN LERIUS, T.H., *De liggeren en andere Historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde onder zinspreuk: wi ionsten versaemt*, Antwerpen, Feliciaen Baggerman, 1872.

SANDSTROM, S., *Levels of unreality, studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1963.

SCHELLER, R.W., *Exemplum, model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages*, Amsterdam, University Press, 1995.

SCHINZEL, H. e.a., *Conservatie en Restauratie*, Gent, Droom en Daad V.Z.W., 1997.

SCHMIDT, P., *In de handen van mensen, 2000 jaar Christus in de westerse cultuur*, Leuven, Davidsfonds, 2007.

SCHUDEL, W., *Hoe zo REtouche? Bedenkingen rond een behandeling uitgevoerd door: Begga Vermaelen, Tinne Beirens en Walter Schudel*, Brussel, Kikirpa, 2007. (onuitgegeven)

SCHUDEL, W., *Muurschilderingen tactiel bekeken*, Brussel, VUBPress, 2005.

SNYDER, J., *Northern Renaissance art, painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*, Upper Saddle River, Prentice Hall inc, 2004.

STECHOW, W., *Northern Renaissance art 1400-1600, sources and documents*, s.l., NorthwesternUniversity Press, 1989.

STENCHLAK, M.W., *Bouwkunst in de Nederlanden. De Renaissance*, Rijkswijk, Elmar, 1985.

TERLINDEN, C., e.a., *La Renaissance en Belgique*, Brussel, Editions Universitaires, 1945.

TERVOORT, A., *The iter italicum and the Northern Netherlands : Dutch students at Italian universities and their role in the Netherlands' society (1426-1575)*, Leiden, Brill, 2005.

THORNTON, P., *Form and Decoration, innovation in the decorative arts*, Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1998.

TIMMERS, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum, Unieboek B.V., 1974.

TULPINCK, C., *La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés*, Brussel.

VAN BRABANT, J., *Rampspoed en restauratie der Kathedraal van Antwerpen, bijdrage tot de geschiedenis van de uitrusting en restauratie der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen, De Vlijt, 1974

VAN DAMME, J., e.a., *Bouwen aan bouwgeschiedenis: Recent onderzoek naar de bouwchronologie van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Tentoonstelling in de kooromgang van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen van 19 augustus tot 3 november 1994*, Antwerpen, Kathedrale Kerkfabriek van Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, 1994.

VAN DEN BRINK, P., e.a., *Extravagant: a forgotten chapter of Antwerp painting 1500-1530 : exhibition : Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 October - 31 December 2005 & Maastricht, Bonnefantenmuseum, 22 January - 9 April 2006 : catalogue*, Wommelgem, Bloné artprinting international, 2005.

VAN DEN NIEUWENHUIZEN, J., *Gids voor de Kathedraal van Antwerpen*, Antwerpen, s.n., 1957.

VAN DER STRAELEN, J.F. en J.B., *De kronijk van Antwerpen*, Antwerpen, Voor God en 't Volk, 1929-1936.

VANDEVIVERE, I., *De Renaissance in België, bouwkunst, monumentale beeldhouwkunst*, Brussel, Vokaer, 1974.

VAN GELDER, E., *Erasmus, Schilders en Rederijkers, de religieuze crisis der 16^{de} eeuw weerspiegeld in toneel- en schilderkunst*, Groningen, P. Noordhoff N.V., 1959.

VAN LANGENDONCK, L., *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen: historisch onderzoek van muur- en gewelfschilderingen in koor en kruisbeuk*, Antwerpen, Bestendige Deputatie van de Provincieraad, 1988.

VAN MANDER, C., *Het schilder-boek van Carel Van Mander, het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1936.

VREDEMAN DE VRIES, J., *Grottesco: in diverse manieren zeer chierlijck beguaem en oirboorlijk voor schilders, glaesschilders, beeldsnijders en al die de chierlijcke ornamenten der antiquen beminnen*, Brussel, Van Trigt, 1870.

VROOM, W.H., *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen, de financiering van de bouw tot de Beeldenstorm*, Antwerpen, Nederlandsche Boekhandel, 1983.

ZAMPERINI, A., *Les Grotesques*, Parijs, Citadelles & Mazenod, 2007.

Artikels:

AERTS, W., e.a., *De binnenrestauratie van kruisbeuk en koor van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen*, in: *M & L*, jrg. 9, 1990, nr. 5, p. 12-37.

AERTS, W. en M. BUYLE, *Muurschilderingen uit de Renaissance*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1983, nr. 6, pp. 78-87.

ASSAERT, G., e.a., *Antwerpen wordt een metropool (1500-1542)*, in: *De 25 dagen van Antwerpen, 12 februari 1515: Prins Karel feestelijk ontvangen*, 2006, nr. 6, pp. 135-138.

BERGMANS, A., *De omgang met middeleeuwse muurschilderingen in België (1830-1914)*, in: *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijken en actuele monumentenzorg*, 1999, pp. 114-122.

BERGMANS, A. en SCHUDEL, W., *Muurschilderingen onroerend kunstbezit*, in: *M&L*, jrg. 5, november - december 1986, pp. 40-49.

BLOCKMANS, F., *Hans Vredeman de Vries te Antwerpen (1577-1586)*, in: *Antwerpen*, 1962, nr. 1, pp. 20-42.

BUYLE, M., *Grotesken uit de Italiaanse renaissance. Onderzoek en restauratie van de muur- en gewelfschilderingen (1537) van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel in de Antwerpse kathedraal (prov. Antwerpen)* in: *Relicta*, nr. 4, 2009, pp. 205-252.

BUYLE, M., *Vreemde creaturen in de Antwerpse Kathedraal. De groteskenschilderingen in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel*, in: *M&L*, 27/5, 2008, pp. 6-32.

BUYLE, M., *De onbereikbare mythe van de terugkeer naar het originele kunstwerk*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, p. 6.

BUYLE, M. 2007 A.

BUYLE, M., *De mythe van de 'retour à l'origine'. Badineren langs begrippen van authenticiteit, interpretatie, restauratie en reconstructie*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 20-33.

BUYLE, M., 2007 B.

BUYLE, M., *Een hemel vol sterren. De conservering van een 15^{de}-eeuwse gewelfschildering in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen*, in: *M & L*, jrg. 9, 1990, nr. 1, p. 12-24.

BUYLE, M., *De kleurige afwerking van het renaissance-interieur in Antwerpen (16de eeuw). enkele beschouwingen bij recente en minder recente vondsten*, in: *Brabom*, 1998, nr. 2., pp. 79-87.

BUYLE, M., *Drempels ... of de problematiek van de interieurrestauratie*, in: *M&L*, 1985, nr. 4., pp. 32-38.

BUYLE, M., *De conserveringsbehandeling van muurschilderingen*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1983, nr. 6, pp. 88-89.

DACOS, N., *Tommaso Vincidor: un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in: *Relations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, 1980, pp. 61-99.

DECROLY, M. en PRIZUR, M., *l'Eglise Saint Pierre de Melreux: etude en vue de la reconstitution de la polychromie originale*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 33-43.

DE JONGE, K. en FUHRING, P., *Jan Crans' inheemse bronnen*, in: *M&L*, 27/5, 2008, pp. 21-25.

DUMORTIER, C., *Les faïenciers italiens à Anvers au 16e siècle: aspects historiques*, in : *bulletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenze*, 1987, pp. 161-172.

DUVERGER, E., *Muurschilderingen*, in: *Openbaar kunstbezit*, januari – maart 1974, pp. 23-24.

DUVERGER, J., *Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance*, in: *Relations artistique entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, 1980, pp. 127-142.

EEMAN, M., *Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance*, in: *De Habsburgers en Mechelen: De Dynastie. Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance: troonzaal van het voormalige hof van Margareta van Oostenrijk*, 1987, pp. 37-38.

ELBAUM, L. D., *Historique des principaux cas de réintégration des panneaux peints à l'institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles*, in: *BRK-APROA studiedagen: de problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 17-27.

GODDARD, S., *Assumed knowledge. The use of prints in early sixteenth-century Antwerp workshops*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, pp. 123-139.

GROOTAERS, J., *Aspecten van het burgerlijk interieur te Mechelen ca. 1480-1530. Hof van Margareta. Hof van Cortenbach.*, in: *De Habsburgers en Mechelen: De Dynastie. Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance: troonzaal van het voormalige hof van Margareta van Oostenrijk*, 1987, pp. 39-42.

LANGLE, S.B., *Les pièges du tempes en restauration: réalité et conjectures*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 7-19.

LAZARESCU, M., *un chateau, une cathédrale, une église: authenticité ou reconstitution des decors anciens?*, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 122-137.

LE BLANC, P., *De misleiding van het 'herstel in oude luister'. Over het spanningsveld tussen authenticiteit en vernieuwen bij de restauratie van Middeleeuwse muurschilderingen in*

Nederland, in: *De mythe van de retour à l'origine, authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*, 2007, pp. 110-120.

LE BLANC, P., *Les réintégrations dans la peinture murale Romaine*, in: *La peinture murale antique, restitution et iconographie*, 1987, pp. 75-80.

LEURS, S. en PHILIPPEN, L.J.M., *De Kathedrale kerk van O.L. Vrouw te Antwerpen*, in: *Ars Belgica*, vol. 9, 1938.

MACLOT, P., *Muurschilderingen als onderdeel van de interieurarcheologie in Antwerpen*, in: *Muurschilderingen in België, Kunshistorisch seminarie van het KIK nr. 6*, 2005, pp. 4-5.

MACLOT, P., *Omtrent bouwevolutie, renaissance wandschilderingen en rocaille behangsels van café Noord aan de Antwerpse grote markt*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1996, nr. 1-2, pp. 1-49.

MACLOT, P., 1985 A.

MACLOT, P., *Interieurarcheologie*, in: *Antwerpen en de scheiding der Nederlanden, 1585-1985, Rijke vorm en bonte kleur in 't Antwerps burgerinterieur omstreeks 1585*, 1985, pp. 1-4.

MACLOT, P., 1985 B.

MACLOT, P., *De decoratieve afwerking der wanden in het Antwerpse burgerinterieur omstreeks 1585*, in: *Antwerpen en de scheiding der Nederlanden, 1585-1985, Rijke vorm en bonte kleur in 't Antwerps burgerinterieur omstreeks 1585*, 1985, pp. 31-40.

MACLOT, P., *Meer van wan'd'en weten te Antwerpen ... Zestiende eeuwse figuratieve muurschilderingen en andere interieurgegevens in Het Gulden Sweert, Oude Korenmarkt nr. 11*, in: *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en grotonderzoek*, 1984, nr. 6, pp. 31-43.

MACLOT, P. 1983 A.

MACLOT, P., *Inventaris van de interieurgetuigen*, in: *Bulletin KIK*, 1983, nr. 6, pp. 68-77.

MACLOT, P., 1983 B.

MACLOT, P., *Meer van wan'd'en weten te Antwerpen ... Een figuratieve muurschildering uit de zestiende-eeuw als parkingdecor: overblijfsel van 'De Croone', Sudermanstraat 10*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1983, nr. 3, pp. 88-105.

MACLOT, P. en VAN DER WEE, H., *Meer van wan'd'en weten te Antwerpen: geometrische muurschildering blootgelegd St. Jacobsmarkt 54*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor grot- en bodemonderzoek*, 1982, nrs. 5-6, pp. 6-9.

MANDERYCK, M., *De binnenrestauratie van de O.-L.-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, in: *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijken en actuele monumentenzorg*, 1999, pp. 188-201.

MARTENS, M.P.J., *Antwerp painters: their Market and Networks*, in: *Jaarboek Koninklijk museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004/2005.

MARTENS, M.P.J., *Enkele middeleeuwse muurschilderingen te Gent II*, in: *handelingen der maatschappij voor geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, XL, 1986, pp. 47-76.

MARTENS, M.P.J., *Enkele middeleeuwse muurschilderingen te Gent*, in: *handelingen der maatschappij voor geschiedenis en oudheidkunde te Gent*, XXXIX, 1985, pp. 85-121.

MEIJER, B.W., *Over kunst en kunstgeschiedenis in Italië en de Nederlanden*, in: *Nederland-Italië*, Zwolle, 1993, pp. 9-29.

MORA, P., e.a., *Le nettoyage des peintures murales*, in: *Bulletin KIK*, XV, 1975, pp. 240-261.

MEUL, V., *Zorgen voor de historische binnenruimte: introductie tot de problematiek en methodiek van de interieurrestauratie*, in: *Schoon van binnen, van plint tot plafond*, 2001, pp. 1-15.

MUNTZ, E., *Les influences Italiennes et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV^e siècle*, in : *Gazette des beaux-arts*, 1898, pp. 289-482.

PHILIPPOT, A. en P., *Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche*, in: *Bulletin KIK*, III, 1960, pp. 163-172.

PHILIPPOT, P., *Historic Preservation : Philosophy, Criteria, Guidelines, I*, in : *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, 1996, pp. 268-274.

SCHUDEL, W., *Een muurschildering wordt ontdekt, wat nu?*, in: *Schoon van binnen, van plint tot plafond*, 2001, pp. 36-38.

SCHUDEL, W., *De stille (r)evolutie : restauratie van muurschilderingen; stille (r)evolutie : restauratie van muurschilderingen*, in: *Bulletin KIK*, 1996-1998, pp. 152-156.

SCHUDEL, W., *Overwegingen bij een restauratieconcept*, in: *M & L*, jrg. 9, 1990, nr. 1, pp. 32-35.

SCHUDEL, W., *Hoofdstuk II – Toezicht en onderhoud. Muurschilderingen en stucwerk*, in: *Bulletin KIK*, 1986-1987, pp. 49-55.

SCHUDEL, W., *Afname en restauratie van de muurschilderingen uit het pand 'De Croone' aan de Sudermanstraat*, in: *Antwerpen en de scheiding der Nederlanden, 1585-1985, Rijke vorm en bonte kleur in 't Antwerps burgerinterieur omstreeks 1585*, 1985, pp. 41-43.

SELS, G., *Cultureel erfgoed Abruzzo in puin na aardbeving*, in: *De Standaard*, 15 april 2009, p.

STEENMEYER, R., *Meer van wan'd'en weten te Antwerpen: geometrische muurfries Kl. P. Potstraat 21*, in: *Bulletin van de Antwerpse vereniging voor grot- en bodemonderzoek*, 1982, nrs. 5-6., pp. 3-5.

TULPINCK, C., *Etude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la renaissance tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique*, in : *Mémoire couronné de l'academie royale de Belgique*, LXI, 1901, pp. 1-159.

VAN CASTER, P., *Rapport sur l'état des peintures murales découvertes en Belgique*, in : *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1904, pp. 3-63.

VAN LANGENDONCK, L., *De Historische studie*, in : *M & L*, jrg. 9, 1990, nr. 1, pp. 17-31.

VAN LEEUWEN, W., 'Het voorrecht der restauratie': stand van het onderzoek in Nederland, in: *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijken en actuele monumentenzorg*, 1999, pp. 21-31.

VOS, R. en LEEMAN, F., *Het nieuwe ornament. Gids voor de renaissancearchitectuur en –decoratie in Nederland in de zestiende eeuw*, Den Haag, 1986.

Internet:

HANSON, M., *De Sint-Baafsabdij te Gent: Een romantische ruïne?*, geraadpleegd op 3 april 2009.

HEIJN, A.V., *Groteske versieringen*, op: <http://www.cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/i000720.html>, geraadpleegd op 20 april 2009.

P. MACLOT, *Muurschilderingen als onderdeel van de interieurarcheologie in Antwerpen*, 2 december 2005, op de website van het KIK, samenvatting van het Kunsthistorisch seminarie van het KIK op 2 december 2005, http://www.kikirpa.be/www2/Pictures/ILL/Actu/2005/resume_sem_6.pdf, geraadpleegd op 15 maart 2008.

De kapel van het Venerabel in de Kathedraal van Antwerpen: geschiedenis, (s.d.), op de website van de kapel van het Venerabel van Antwerpen, <http://www.venerabel.be/index.html>, geraadpleegd op 18 maart 2008.

E.c.c.o Professional Guidelines, <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>, geraadpleegd op 2 mei 2009.

ICOMOS Principles for the preservation and conservation/restoration of wall paintings, 2003, http://www.international.icomos.org/charters/wallpaintings_e.htm, geraadpleegd op 2 mei 2009.

Sint Martinuskerk, <http://www.aalst.be/?rubriekid=638&siteid=1#article1387>, geraadpleegd op 16 mei 2009.