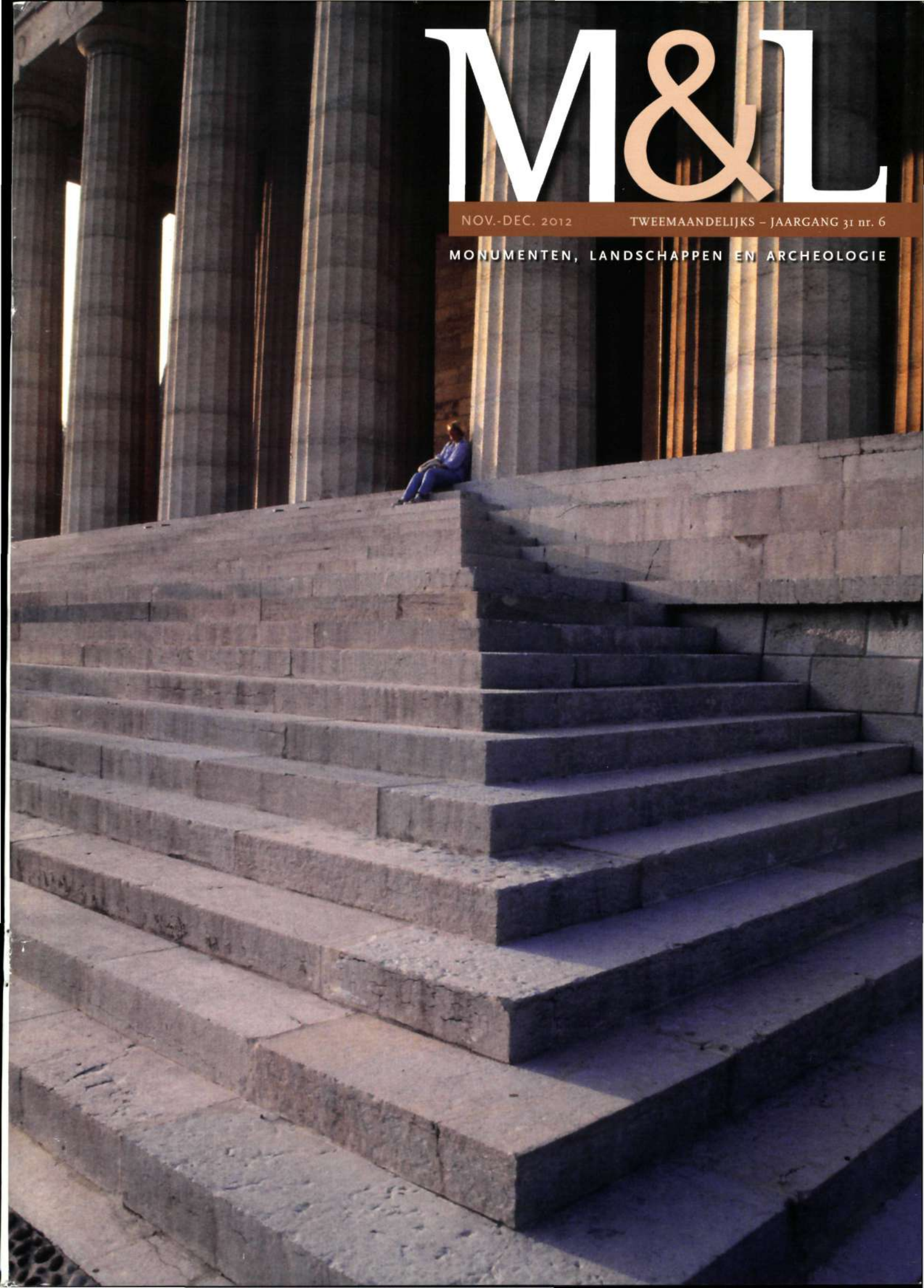




M&L

NOV.-DEC. 2012

TWEEMAANDELIJKS – JAARGANG 31 nr. 6

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN EN ARCHEOLOGIE

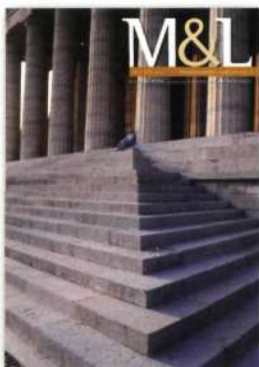


Natuurlijke hydraulische kalk - restauratie
 isolerend - dampopen - duurzaam - kalleien
 Passief Huis - UNILIT - CORICAL - innovatie
 sanerend - injecties moulures - voegen - pleister
 metselen - tadelakt - natuurlijke bindmiddelen
 esthetiek - vette kalk ...



Arte
 Constructo

Arte Constructo bvba
 Molenberglei 18 - 2627 Schelle - Belgium
 Tel. +32 (0)3 880 73 73 - Fax +32 (0)3 880 73 70
 www.artestructo.be - info@artestructo.be



Antonio Canova,
de *Tempio van Possagno*
(foto M. Celis)

Voorzitter

Joris Bouve

Eindredactie

Marjan Buyle en
Peter Van den Hove

Kernredactie

Marjan Buyle, Rudy De Graef,
Joris Bouve,
Herman Van den Bossche,
Peter Van den Hove

Redactie

Leden:

Anna Bergmans,
Jo Braeken, Marc De Borgher,
Anton Erynnck, Jos Gijssels,
Catheline Metdepenninghen,
Dieter Nuytten, Oswald Pauwels,
Greet Plomteux, Paul Van den
Bremt, Maarten Van Dijk,
Christine Vanthillo,
Tom Verhofstadt, Linda Wylleman

Ere-voorzitter:

Edgard Goedleven

Ere-leden:

Marcel M. Celis,
Jo De Schepper,
Hedwig Van den Bossche,
Suzanne Van Aerschot

Redactiesecretariaat

Diane Torbeyns
diane.torbeyns@rwo.vlaanderen.be
Tel. 02 553 16 13

Abonnementen*

België: 40 €
(losse nummers: 7 €)
Buitenland: 65 €
CJP- of studentenkaart: 28 €
Uw abonnement gaat
automatisch in na overschrijving
op rek. nr.
IBAN BE48 3751 1109 8627
BIC BBRUBEBB
van Monumenten &
Landschappen
Koning Albert II-laan 19 (bus 3)
1210 Brussel

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

Website

www.menl.be

Advertentiewerving

J. Casier - Brugge
jancasier.brugge@telenet.be

Vormgeving

Bart Delva

Druk

die Keure - Brugge

Fotografie

Oswald Pauwels

Verantwoordelijk uitgever

Sonja Vanblaere
Koning Albert II-laan 19 bus 5
1210 Brussel

Het tijdschrift M&L is opgenomen in
het Vlaams Academisch Bibliografisch
Bestand voor de Sociale en Humane
Wetenschappen en gevalideerd
als tijdschrift met *peer review*.

De verantwoordelijkheid voor de
gepubliceerde artikels berust uit-
sluitend bij de auteurs. Alle rechten
voor het reproduceren, vertalen of
herwerken zijn voorbehouden.

Inhoud



4

**Hedendaags en historisch:
contradictie of verrijking?**
Een bankgebouw in Siena
en de Sint-Olafskerk
in het Finse Tyrvää

Marjan Buyle



20

**Lang leve Vasari en
één van zijn 'levens':
de restauratie van de
'Pala dell'Assunta'**

Rudy De Graef



34

**Ooit verdwenen.
Nooit verschenen**
(1982-2011)

30 jaargangen,
30 illustraties

Oswald Pauwels



54

**Credo van een
erfgoedonderzoeker**

Herman-J. van den Bossche



68

**Memorialen die hen
binden: Marie Pleyel,
Antonio Canova,
Vittorio Alfieri,
Carlo Scarpa &
Hendrik Pickery**

Marcel M. Celis

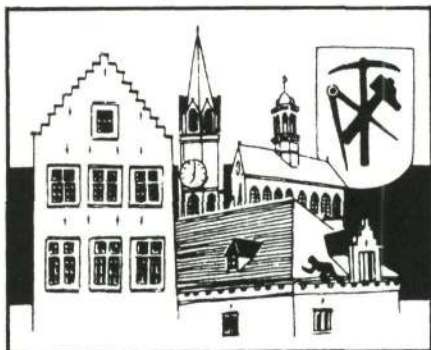


93

Summary

MOREELS NV

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

Jeruzalemstraat 43
9420 ERPE-MERE

Tel. 053-84 83 70 • Fax 053-83 33 65
E-mail: Moreels2@telenet.be

PROFIEL
cvba

Restauratie en Monumentenzorg



Schilderijen en beelden (wel en niet polychroom) • Muurschilderingen en stuc • Papier • Meubilair (wel en niet polychroom) • Leder • Begassing • Carton-pierre • Keramiek • Proefrestauraties • Artisanale kalkverf • Rotsbepleistering • Vooronderzoek bestekken • Meetstaten en ramingen

TEL.: 056 32 38 12
FAX: 056 32 38 13

GUIDO GEZELLESTRAAT 23
8560 WEVELGEM

E-mail: info@rmp.be
GSM: 0475 82 56 26

SONCK Frédéric Restoratie & Renovatie



- Siermetselwerk
- Ruwbouw
- Gewelfbouw
- Bekisten en storten van betonnen trappen in bestaande gebouwen
- Steenkapperij: monelen, maaswerk, hogels, pinakel, kapitelen

- Natuursteenherstelling met minerale mortel
- Gips-, kalk-, leem- en cementpleisterwerk: 1 of 2 lagensysteem
- Lijstwerk - Consolidatie van verpoederd pleisterwerk
- Eigen productie van gebluste kalkdeeg
- Vloer- en wandbetegeling

Tel.: 0472/77.65.04 – Fax: 09/234.33.46

Registratienr.: 06.18.1.0

A. M. CONSULT bvba



AM Consult bvba
Anthonis de Jonghestraat 6A
B-9100 SINT-NIKLAAS
t: 03 780 61 53
f: 03 766 18 52
a.m.consult@skynet.be
www.amconsult.be

Uw partner voor het opsporen van de oorzaken van:

- | | |
|-------------------|------------------------------|
| Vochtplekken | Schade aan pleisterwerk |
| Waterinfiltraties | Betonrot |
| Schimmels | Houtaantasting door zwam |
| Condensvorming | Houtaantasting door insecten |
| Opstijgend vocht | Regendoorslag |

Door:

- Gravimetrische vochtanalyse
- Kwantitatieve zoutanalyse
- RH en T datalogging
- Endoscopie
- Microscopisch onderzoek

in situ en/of in het labo ifv de onderzoeksmethoden

Wij leveren:

gefundeerd en praktisch behandelingsadvies
voor een efficiënte aanpak van het probleem

Generiek

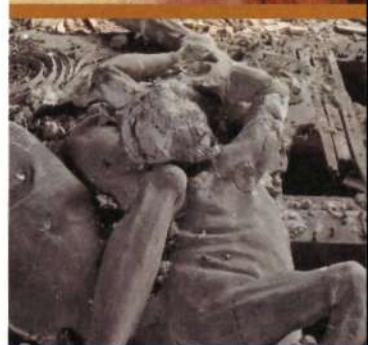
Een eigenzinnig nummer

In november 1981 rolde het eerste nummer van het tijdschrift Monumenten en Landschappen (M&L) van de drukpers. De Vlaamse overheid en de toenmalige Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg stonden met de oprichting van dit tweemaandelijks tijdschrift voor een grote en niet evidente uitdaging. Maar met een traditie van meer dan 30 jaar heeft het tijdschrift M&L uiteindelijk bewezen een duurzaam en breed bekend product te zijn, als het ware een gepositioneerd merk. Belangrijke veranderingen en evoluties werden daarbij niet gemist.

Toen in 2004 het beheer van archeologisch erfgoed in Vlaanderen een bevoegdheid werd van de toenmalige afdeling Monumenten en Landschappen, werd de ondertitel *Monumenten, Landschappen en Archeologie* aan het tijdschrift toegevoegd. M&L loopt bovendien als een rode draad doorheen de verschillende fasen van wat nu het beleidsveld onroerend erfgoed is; van de Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg tot het huidige agentschap Onroerend Erfgoed. Varend erfgoed, maritieme archeologie, heraldiek en oorlogserfgoed... het zijn stuk voor stuk onderwerpen die gestaag hun plaats in het tijdschrift veroverden. Uiteindelijk hebben in drie decennia enkele honderden auteurs meegewerkt aan meer dan 740 wetenschappelijk verantwoorde en leesbare artikels over onroerend erfgoed in Vlaanderen.

Maar de grote kracht van dit tijdschrift ligt wellicht in het feit dat het – op een 'eigenzinnige' manier – altijd zichzelf is gebleven. En laat die eigenzinnigheid nu net dit laatste nummer van de 31^{ste} jaargang kenmerken. Enkele leden van de redactie kropen in hun geslepen pen en brachten, elk op hun manier, een persoonlijke en vooral eigenzinnige kijk op erfgoedzorg in binnen- en buitenland.

Marjan Buyle focust op twee restauraties die elk een *statement* zijn voor deze tijd: een middeleeuws kerkinterieur op het Finse platteland en een oud bankgebouw in het centrum van Siena in Toscane. Beide zijn scharniermomenten tussen verleden en toekomst en getuigen van een dynamisch omgaan met nieuwe functies, gedeeltelijke herbestemming en het respect voor de oorspronkelijke bestemming van beide monumenten. Rudy De Graef neemt u mee op zijn persoonlijke speurtocht naar de restauratie van het *Pala dell'Assunta*, een altaarstuk van schilder, schrijver en architect Giorgio Vasari. Fotograaf en redactielid Oswald Pauwels doorworstelde zijn analoog én digitaal fotoarchief en brengt in dertig beelden een krachtig overzicht van wat ooit was, door hem werd gefotografeerd, maar nooit in het tijdschrift M&L verscheen. Herman Van den Bossche schrijft in dertien punten zijn 'eigen' geloofsbelijdenis neer als erfgoedzorger en hoopt dat ruimtelijke projecten er in de toekomst daadwerkelijk kwalitatief op vooruit zullen gaan wanneer ook planners, ontwerpers en designers zich dit credo eigen maken. Tot slot brengt Marcel Celis ons zijn geheel eigenzinnig en onnavolgbaar *magnum opus*: een meeslepende reis doorheen de levensverhalen van Marie Pleyel, Antonio Canova, Vittorio Alfieri, Carlo Scarpa en Hendrik Pickery en de memorialen die hun levens met elkaar verbinden.



Hedendaags en historisch: contradictie of verrijking? een bankgebouw in Siena en de Sint-Olafskerk in het Finse Tyrvää

Marjan Buyle

Twee heel verschillende voorbeelden uit ver uit elkaar gelegen landen: een ingrijpende restauratie en herbestemming van een oud bankgebouw in het centrum van de stad Siena in Italië en de reconstructie van een uitgebrand middeleeuws kerkinterieur op het Finse platteland. Op het eerste gezicht hebben deze twee restauratiewerven niets gemeen, maar bij nader inzien vallen bepaalde gelijkenissen op: het grondig vooronderzoek van alle facetten van de problematiek, een lange en doordachte uitvoeringstermijn, de ondersteuning door een begeleidingscommissie, de betrokkenheid van de plaatselijke gemeenschap, de kwaliteit van de uitvoering, de uitgelezen en doordachte keuze van materialen en technieken, het talent en de durf van de ontwerpers en ten slotte, het geslaagd introduceren van hedendaagse vormtaal in een historisch monument.

Detail van de toren van het palazzo Salimbeni en de recuperatie van de binnenruimte tussen de toren en de Rocca
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



Hoek van de Sint-Olafskerk in het Finse Tyrvää, na restauratie
(foto M. Buyle)



De restauratie van de zetel van de Monte dei Paschi in Siena

Het *palazzo Salimbeni* in Siena, in de volksmond nog steeds de *Rocca Salimbeni* genoemd, is de hoofdzetel van één van 's werelds oudste bankinstellingen, de *Monte dei Paschi di Siena* (1). Het heterogeen gebouwencomplex is een schitterend voorbeeld van eeuwenlange aanpassing, herbestemming, revalorisatie en restauratie van bestaande historische gebouwen. Dit resulteerde in een boeiend architectonisch geheel, dat organisch gegroeid is in de loop der eeuwen door voortdurende verfraaiingen, aanvullingen en aanpassingswerken. Ook de meest 'recente' ingreep, de restauratie onder leiding van Pierluigi Spadolini, die meer dan twintig jaar denkwerk en uitvoering in beslag nam van grosso modo 1960 tot 1983, past zich moeiteloos in deze onafgebroken ketting in. De restauratie die nu

meer dan 30 jaar 'oud' is, heeft ondertussen niets aan actualiteit en aan zeggingskracht ingeboet en mag daarom gelden als een schoolvoorbeeld van de zogenaamde *conservazione aperta*, de open conservatie. Hiermee wordt een combinatie bedoeld van restauratie van bestaande structuren, hergebruik van gebouwen en urbanistische herstructurering.

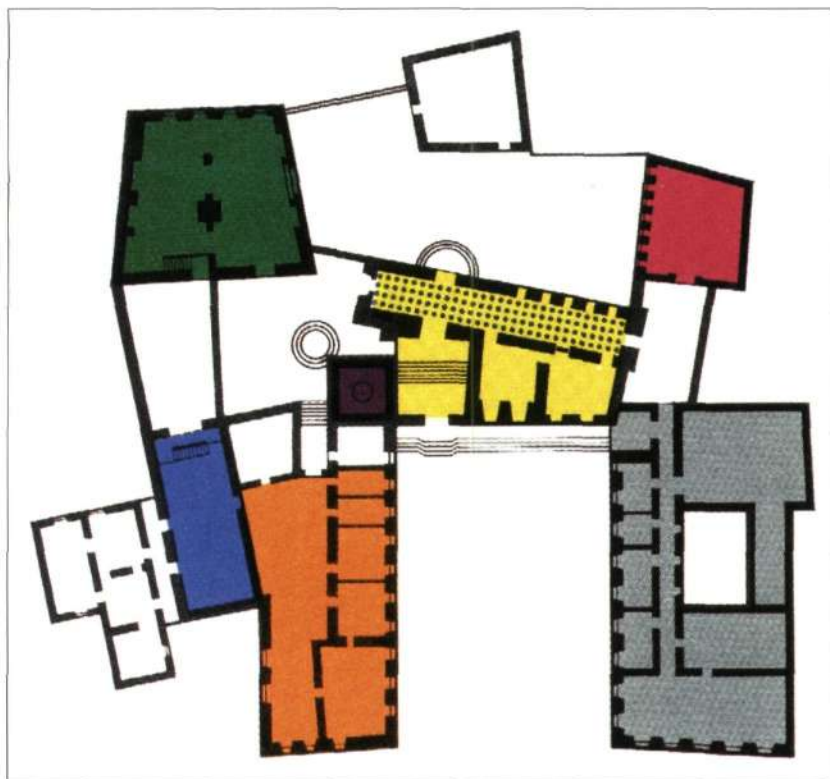
De Monte dei Paschi van Siena

Deze van in oorsprong seculiere instelling gaat terug tot 1472, toen de stad Siena in een charter aan deze organisatie de toestemming gaf om goedkope leningen uit te schrijven aan minderbedeelde en arme stadsgenoten(2). De *Monte dei Paschi* (3) vestigde zich in het *palazzo*, dat toen toebehoorde aan de invloedrijke familie Salimbeni en dat gebruikt werd als stapelhuis. Aan de oorsprong van dit indrukwekkend architectonisch geheel liggen drie oude stadspaleizen: centraal het gotische

De piazza Salimbeni met centraal het 13^{de} eeuwse gotische Palazzo Salimbeni en een stukje van de Torre, rechts het renaissance Palazzo Spannocchi van 1473, een ontwerp van Giuliano da Maiano en links het Palazzo Tantiucci van circa 1570 van Bartolomeo Neroni
(foto M. Buyle)



De huidige hoofdingang van het palazzo Salimbeni
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



Legende Siena Bank

-  Toren, 1100-1200
-  Salimbeni stapelhuis, 13de eeuw
-  Galerij boven de stapelruimte, de zogenaamde Galleria Peruzzi (1571-1590), met schilderijen van Gaetano Brunacci, 1905
-  Rocca Salimbeni, 13de eeuw (eerste verdieping) met archiefruimte op gelijkvloers
-  Palazzetto van Ranieri Salimbeni, 13de - 14de eeuw
-  Palazzo Spannocchi (Giuliano da Maiano), 1473-1480
-  Palazzo Tantucci (Bartolomeo Neroni, Riccio genoemd), circa 1570
-  Voormalige kerk van San Donato, 13de eeuw

Plattegrond van de site:
de gebouwen zijn geschaard
rond het piazza Salimbeni in
Siena
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of
the Monte dei Paschi di Siena Bank*,
© Banca Monte dei Paschi di Siena)

Palazzo Salimbeni, rechts het renaissance Palazzo Spannocchi uit 1473-1480 naar ontwerp van Giuliano da Maiano, en links het Palazzo Tantucci van Bartolomeo Neroni van circa 1570. Deze drie palazzi vormen de drie zijden van de huidige Piazza Salimbeni. Deze kwam pas tot stand na aanpassingswerken en restauraties van Giuseppe Partini op het einde van de 19^{de} eeuw. Voorheen was dit een smalle opgaande steeg, de *costa Salimbeni*, waarvan tijdens deze urbanistische ingreep in 1887-1889 enkele gebouwen werden afgebroken en een ruime nieuwe piazza gecreëerd werd met vrij uitzicht op de gotische gevel van het oude palazzo Salimbeni. De piazza werd verfraaid met een mooie vloerbetegeling en een centraal monument: de Siëense econoom Sallustio Bandini, een beeld van Tito Sarrocchi, en opent zich thans op de 'ruggengraat' van het middeleeuwse Siena, de *via dei Banchi*, de belangrijke as die de westelijke (*occidentale*) stadspoort verbindt met het hart van de stad, de *Campo*.

Het complex bestaat verder nog uit de toren van 1100-1200, de zogenaamde Rocca Salimbeni uit de 13^{de} eeuw, het palazzetto van Raniero Salimbeni van de 13^{de}-14^{de} eeuw en de voormalige San Donatokerk uit de 13^{de} eeuw.

De restauratie van Pierluigi Spadolini

In 1959 besliste de bank om haar zetel te herstructureren en te restaureren. De opdracht wordt gegeven aan architect Luigi Mattioni, professor Arturo Danusso en architect Pierluigi Spadolini (1922-2000), één van de belangrijkste naoorlogse architecten in Italië. Door het vroegtijdig overlijden van zowel Mattioni in 1960 als Danusso in 1968 werd Spadolini met zijn team de enige verantwoordelijke voor deze grootscheepse operatie. Hij had zijn sporen al verdiend in opvallende nieuwbouwprojecten zoals de zetel van de krant *La Nazione* (1961-1965), het Congrespaleis (1974) en het naar hem vernoemde *Padiglione Spadolini* (1974-

Het congrespaleis in Firenze van 1974, een ontwerp van Pierluigi Spadolini





Palazzo Salimbeni, traphal naar ontwerp van Pierluigi Spadolini (uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

1976) als uitbreiding van de versterking *Fortezza da Basso*, dit allemaal in zijn geboortestad Firenze. Opvallend is zijn ontwerp, in samenwerking ingenieur Riccardo Morandi, van de kerk *Santa Maria Madre del Redentore* in de Romeinse volkswijk *Tor Bella Monaca* (4).

De restauratie, met alle fasen van het vooronderzoek inbegrepen, zou meer dan twintig jaar in beslag nemen. De oude bankgebouwen in Siena hadden toen al enkele ingrijpende restauratiecampagnes achter de rug, zoals deze van voornoemde Giuseppe Partini in de late 19^{de} eeuw en de neogotische projecten van Carlo Ariotti en Vittorio Mariani in het begin van de 20^{ste} eeuw.

Het visionaire en gedurfde restauratieontwerp van Spadolini werd stevig verankerd in grondig archivalisch onderzoek en door bouwhistorisch onderzoek in situ van de funderingen en de muurparementen. De werken werden tijdens de hele duur constant begeleid en bijgestuurd door een commissie van deskundigen onder voorzitterschap van Ranuccio Bianchi Bandinelli en het hoofd van de monumentendienst (*Soprintendenza*).

De interventie van Spadolini bestond uit drie grote fasen: de conserverende restauratie en herstructurering van de drie voornoemde *palazzi*, de afbraak van ongerijmde latere toevoegingen en het aldus vrijmaken van sommige volumes van het voormalig binnenplein van de douane (5) (*cortile della Dogana*), het ontwerp van nieuwe ruimtes,

binnencirculatie en verbindingselementen.

Het meest opvallende element is het nieuwe centrale trapvolume dat het verbindingselement vormt tussen de verschillende gebouwen.

De hele ingreep van Spadolini is subtiel 'opgehangen' aan dit scharnier met resoluut hedendaagse vormgeving.

Het vooronderzoek

Het uitgebreid vooronderzoek was bijzonder gefocust op de vroegere functie van alle gebouwen-onderdelen. Om het met de woorden van de architect te zeggen: "Dit hele proces om het gebouw te lezen als een historisch document waren de meest interessante en vaak fascinerende momenten van deze opdracht." (6) Dit 'lezen' concretiseerde zich in een zoektocht naar archivalische documenten en naar geschriften over de oude structuren. Herkennen of een gebouw gemaakt werd als versterkt monument of voor het gebruik in het openbare leven of voor handelsdoeleinden bood de mogelijkheid om dankzij deze documenten de vormen en waarden te herscheppen van menselijke ervaringen die nu deel uitmaken van het verleden en die niet mogen vergeten of uitgewist worden. Wel integendeel, om deze getuigen te laten overleven moeten ze gerespecteerd worden en moeten we ze integreren in ons dagelijks leven. Deze historische lectuur kan, als ze zorgvuldig wordt uitgevoerd, de creatie van nieuwe vormen stimuleren en zo leiden tot een snellere formele analyse, aldus nog de ontwerper in 1987 (7). Het bouwhistorisch onderzoek in situ vulde dit ongetwijfeld nuttig aan.

Huidige functies

De huidige functie van deze bankgebouwen is enerzijds nu nog altijd de oudste en oorspronkelijke bestemming, namelijk het uitvoeren van bankverrichtingen. Daarnaast werden nieuwe functies toegevoegd waarvoor ruimtes werden gecreëerd of heringericht: het houden van lezingen, het presenteren van tentoonstellingen, het organiseren van vergaderingen en ontvangsten, en daarnaast ook het tentoonstellen van de nog steeds aangroeiende eigen kunstcollectie. Uiteraard kan ook de representatiefunctie van een dergelijk historisch complex moeilijk onderschat worden.

De voormalige San Donatokerk (8), nu een ruimte voor congressen en lezingen, stelt tegelijkertijd permanent een aantal schilderijen en beelden van de omvangrijke kunstcollectie tentoon. Deze eenbeukige romaanse kerk, die functioneerde tot aan haar opheffing door het Napoleontisch

regime in het begin van de 19^{de} eeuw, kreeg later een herbestemming als automobielwerkplaats. In 1925 werd het gebouw in het bankcomplex geïntegreerd en als archiefruimte bestemd. In 1970 tijdens de restauratie van Spadolini werd de huidige functie als ruimte voor lezingen en als kunsttentoonstelling naar voren geschoven. Een opvallend gebogen houten plafond, goed gekozen vaste zetels en een eenvoudige trap zijn de kenmerken van deze ingreep. De gedecapeerde muurparementen met zichtbare stenen kaders in de toenmalige restauratiepraktijk.

De archievenleeszaal is daarentegen een volledig nieuw gecreëerde ruimte, waar geen overblijfselen waren van oude constructies of historische referenties. De ontwerper koos hier vooral voor hedendaags materiaal, met overwegend gebruik van glas en beton. Opvallend is dat bij gebruik van hedendaags materiaal zoals beton toch altijd nog de 'afdruk' van de houten bekisting heel duidelijk zichtbaar blijft, zodat het houten plafond van de Donatokerk en het betonnen plafond van deze leeszaal meer verwantschap hebben ondanks of dankzij het heel verschillende materiaalgebruik. De overdekking is een opvallende constructie in gegolfd gewapend beton, met interessante lichtinval in het midden van het plafond en langs de bak-

De voormalige San Donatokerk, nu conferentiezaal
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



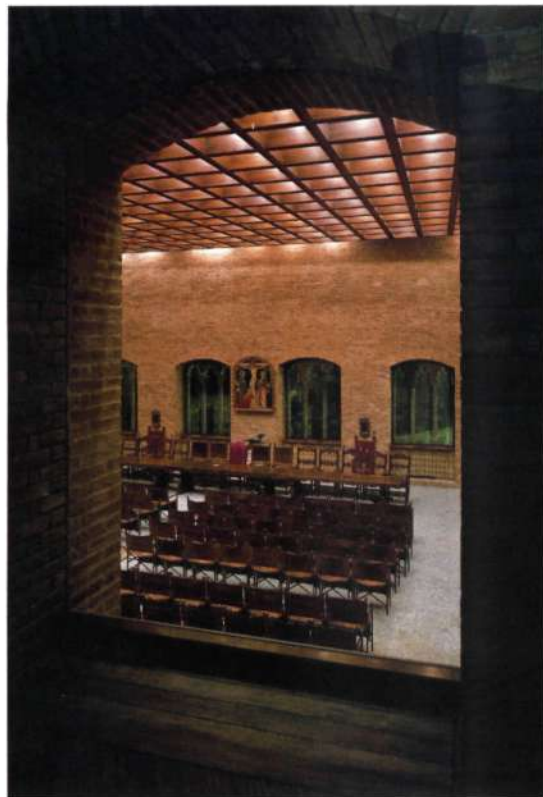
Exterieur van de Rocca na de recente restauratie
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

De leeszaal van het archief, een nieuw ontworpen ruimte in hedendaagse vormgeving
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

stenen zijmuur. De architect tekende ook voor de robuuste ontwerpen van houten leestafels, stoelen en archiefkasten, hetgeen resulteert in een bijzonder rustgevende en inspirerende ruimte, bij uitstek geschikt voor studiedoeleinden.

De zogenaamde *Rocca* zaal verloor in de loop der tijden haar overdekking met vier kruisribgewelven, vermoedelijk tijdens één van de talrijke aardbevingen die deze stad teisterden. Bij gebrek aan kennis en archivalische documenten over de mogelijke vorm van deze afdekking koos de architect voor een renaissancistisch geïnspireerd

Inkijk in de grote zaal van de Rocca. Let op het nieuwe cassettenplafond dat niet raakt aan de oude muren!
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



Detail van de zaal in de Rocca, met een bewaard gebleven element van de oorspronkelijke decoratie met hermelijnimitatie in een vroeger dichtgemetselde raamopening
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

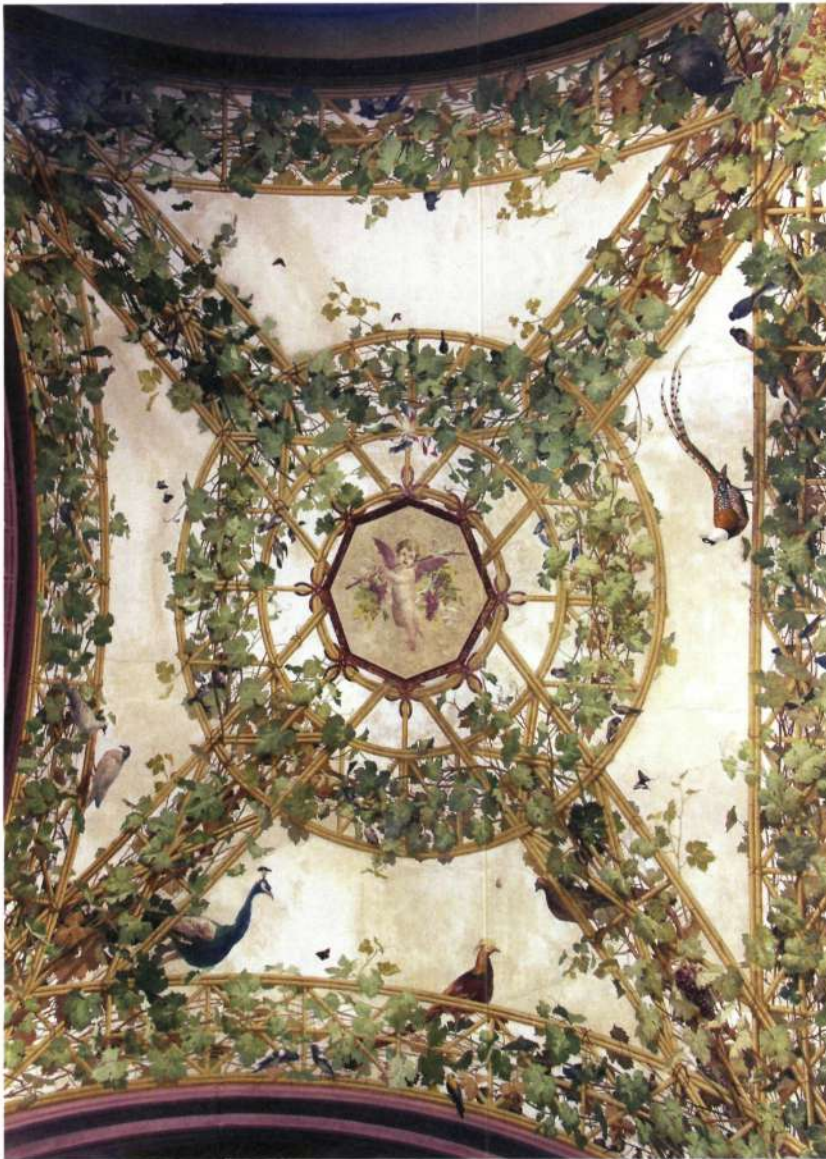
cassettenplafond, dat visueel volledig vrij staat van de muren. Dat nieuw ingebracht element de oude niet of nauwelijks raken is overigens één van de constanten van het restauratieontwerp van Spadolini en demonstreert letterlijk het respect voor de historische substantie. Bij het afkappen van de muurbepoistering werden plaatselijk restanten aangetroffen van de middeleeuwse decorschildering met imitatie-hermelijnmotieven. Deze fragmenten werden gewetensvol behandeld en bewaard. Deze ruimte van de *Rocca* zaal wordt gebruikt voor grotere bijeenkomsten en ontvangsten. Naast Italiaanse kunstwerken kunnen in deze zaal ook twee Brusselse wandtapijten uit de 16^{de} eeuw bewonderd worden.

De Galleria Peruzziana

Deze galerij is een mooi voorbeeld van een waardevolle latere inbreng uit het begin van de 20^{ste} eeuw. In 1902 nam de deputatie van de *Monte dei Paschi* het besluit om de eertijds open galerij aan de binnenkoer te laten beschilderen door Gaetano Brunacci, één van de meest getalenteerde artiesten uit de *Istituto di Belle Arti* van Siena, die toen de

Galleria Peruzzi
(foto M. Buyle, © Banca Monte dei Paschi di Siena)





zogenaamde *pittori di stanze*, de *room painters*, vormde. Deze kunstenaars werden onontbeerlijk geacht om bij restauraties de geschilderde afwerking te verzorgen in de 'stijl van het verleden'.

De decoratie in deze galerij werd uitgevoerd in de frescotechniek en putte uit de rijke schat aan historische renaissance-motieven: grotesken, plantenranken op lattenwerk, kandelabers, dolfijnen, putti. Een grappig detail is dat voor de 'portretten' de bewoners van het plaatselijke 'gekkeninstituut' model stonden (9). Het landelijk aspect van deze open galerij wordt gesuggereerd door de talrijke vogels met kleurrijke verentooi die de takken bevolken of door de lucht schijnen te vliegen.

Doorkijken

Interessant is dat op sommige plaatsen, waar de gebouwen elkaar niet raken, verticale doorkijken gecreëerd worden, die visuele verbindingen maken met de omliggende stadsgebouwen. Deze doorkijken zijn ononderbroken en als materiaal is het zogenaamde *vetro bronzato* aangewend, dat van binnen naar buiten praktisch onzichtbaar is en van buiten naar binnen een ondoorzichtig, reflecterend bronzen uitzicht geeft.

Verrassende doorkijk dank zij het gebronsd glas, dat zonder omkadering ongehinderd zicht geeft op de 'buitenwereld' (foto M. Buyle, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

Detail van de plafondschildering in de Galleria Peruzzi
(foto M. Buyle, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



Detail met een portret 'uit het gekkenhuis'
(foto M. Buyle, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



De nieuwe traphal als letterlijk en figuurlijk scharnier

Het meest opvallende element in dit grootschalige en langdurige restauratieproject is ongetwijfeld de centrale traphal, niet alleen een absolute blikvanger maar tegelijkertijd ook heel functioneel als verbinding tussen de diverse gebouwen en niveaus van dit labyrintische complex. Na het afbreken van de 19^{de} eeuwse trap werd een nieuwe ruimte gecreëerd met grotendeels cirkelvormige volumes van de balkons, die geenszins het zicht belemmert

op de oude *Rocca*, het versterkte deel van de historische stadwoning. De trap raakt visueel niet aan de oude gebouwen, maar blijft, letterlijk en figuurlijk, op 'eerbiedige' afstand. Het uitzicht naar boven toe is onbelemmerd door de centrale lichtinval. De afgeronde houten balkons zijn gemaakt uit gezandstraald en gepatineerd eikenhout. De bakstenen vloeren zijn gelegd in het vertrouwde visgraatmotief, een knipoog naar de historische *Campo*. Een centrale uitdieping met enkele rode bakstenen trappen vangt het bovenlicht



Detail van de toren van palazzo Salimbeni en de gerecupereerde ruimte tussen de toren en de Rocca

(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

Detail van de toren van het palazzo Salimbeni. Bemerkt dat de nieuwe trap de toren niet raakt! (uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)



wellicht op een historisch gegeven. In de woelige middeleeuwen concentreerden in vele Noord-Italiaanse steden bevriende families hun versterkte woontorens rond eenzelfde kleine piazza, waarbij ze dan de hogere verdiepingen van hun woonsten verbonden met houten constructies, om contact met elkaar te houden en vluchtroutes te vrijwaren zelfs als het op de grond te gevaarlijk was om te circuleren.

Evaluatie

Men kan de vraag stellen waarom deze restauratie, zelfs na meer dan 35 jaar, niet verouderd of 'gedateerd' lijkt (10). De kwaliteitsvolle hedendaagse toevoegingen concurreren niet met het historisch materiaal, ze imiteren deze ook niet na, maar drukken integendeel respect uit voor het bestaande en versterken elkaars kwaliteit wederzijds in een boeiende dialoog. Deze kwaliteit van de toevoeging weerspiegelen zich in het ontwerp, de materiaalkeuze met een combinatie van hedendaagse en traditionele bouwmaterialen, in het feit dat er een symbolische afstand gecreëerd wordt tussen nieuwe en oude elementen, en ten slotte in de hoogstaande verwerking en afwerking van de materialen. Deze ingreep demonstreert dat nieuwe toevoegingen niet per definitie discreet, voorzichtig en onopvallend moeten zijn en evenmin consequent in hedendaags bouw materiaal. Sommige later toegevoegde gebouwen of gebouwenonderdelen kunnen na grondig onderzoek en afweging opgeofferd worden. De nieuwe ingreep moet niet alleen functioneel zijn, maar vooral kwaliteitsvol, doordacht en met welgekozen en perfect verwerkt materiaal. Continuïteit en vernieuwing, zowel van functies als van bouw materiaal en -stijlen, zijn hier met veel talent gecombineerd.



Palazzo Salimbeni, detail van de trap
(uit BELLOSI L., *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank*, foto A. en F. Lensini, © Banca Monte dei Paschi di Siena)

op en herhaalt de ronde vormen van de balkons. De natuurstenen van de Rocca-muur met hun haarscherpe hoeken en profielen en de volmaakt gekapte rechthoekige natuurstenen blokken contrasteren met de nieuwe onderdelen van beton zijn geprefabriceerd en dan ter plaatse ingekapt.

Dit ontwerp met houten loopgangen om stenen gebouwen onderling te verbinden, inspireert zich

De ingreep van Spadolini past wonderwel in het eeuwenlange dynamische omgaan met dit organisch gegroeid geheel uit opeenvolgende bouw- en decoratieperiodes, die meestal een constructieve en kwaliteitsvolle toevoeging deden aan het bestaande conglomeraat. Daardoor is dit complex uitgegroeid tot een boeiende architecturale ontdekkingstocht doorheen de geschiedenis. De nieuwe functies zijn gefundeerd op de grondige studie van de oorspronkelijke bestemmingen van elke ruimte en van het geheel. De integriteit van de historische waarde loopt als een rode draad doorheen de hele ingreep, die meer dan 20 jaar onderzoek en uitvoering in beslag nam.

Van de bezoeker of occasionele gebruiker van dit gebouwencomplex en van de specifieke ruimtes wordt een grote mate van respectvol omgaan met historische materie verwacht. Alle publieksruimtes zijn versierd met op ooghoogte opgestelde waarde-

volle, maar fragiele kunstwerken. Dit verhoogt de belevingswaarde van de evenementen die hier doorgaan, maar impliceert anderzijds een grote 'beschaafdheid' en discipline van de bezoeker. Door al deze schoonheid aan te bieden in voor iedereen toegankelijke ruimtes wordt de integratie van het verleden in het dagelijks leven bevorderd. Het erfgoed evolueert aldus van 'een ver-van-mijn-bed' show tot een geïntegreerde dagelijkse werkelijkheid. De levenskwaliteit van dit omringd zijn door schoonheid en verleden kan er alleen maar door verhoogd worden.

De reconstructie van de Sint-Olafskerk van Tyrvää in Finland

In een idyllisch landschap in het westen van Finland troont de statige Sint-Olafskerk van Tyrvää met haar stoere muren en bakstenen puntgevels, opgetrokken van 1506 tot 1516 (11). De granieten muurparementen waren oorspronkelijk wit gepleisterd. De bakstenen puntgevels echter, met hun versieringen in pleisterwerk, waren in zichtbaar bouw materiaal gelaten en vertoonden dus een rood-wit contrast. Dit heeft alles te maken met de zeldzaamheid van bakstenen in Finland, waardoor dit 'kostbare' materiaal moest getoond worden. De aanzetten voor de voorziene bakstenen gewelven in het interieur zijn nog aanwijsbaar, maar wegens financiële problemen werd het interieur afgedekt in het begin van de 16^{de} eeuw dus afgedekt met een houten zoldering. Alleen de sacristie werd overwelfd. De kerk was



vooral bekend als één van de best bewaarde houten beschilderde interieurs van de 18^{de} eeuw. De rijk versierde preekstoel van Nils Bengtson ging zelfs terug tot 1646 en was, evenals de houten galerijen, in 1780 beschilderd door Andreas Löfmark (12). De voorkant van de houten banken maakte ook deel uit van het schilderprogramma, terwijl de rest van het meubilair in blank hout bleef.

Kerkinterieur vóór de brand van 1997
(foto Martti Jokinen, © National Board of Antiquities)

De staatsgodsdienst in Finland was katholiek tot aan de Lutheraanse hervorming vanaf 1520. De Sint-Olafskerk werd gebouwd als een katholiek bedehuis,



Luchtfoto van de Sint-Olafskerk in het Finse Tyrvää
(foto Oy Air Finland Ltd)

Detail van het houten dak na restauratie. De zwarte kleur is afkomstig van de teer, waarmee houten daken traditioneel worden ingestreken



maar ging over tot de Lutheraanse godsdienst in de 17^{de} eeuw. De iconografie van de geschilderde decoratie is van protestantse inspiratie: de Passie van Christus, de zogenaamde *Via Crucis*, op de westkant van galerijen, apostelen en het Laatste Oordeel op de noordmuur van de galerijen, en voorstellingen van de Levensboom, de exotische plantengroei van het Paradijs en de Val van de mens op de kansel in het koor.

De restauratie van 1996-1997

Op het einde van de 20^{ste} eeuw was de kerk aan restauratie toe. Deze werd uitgevoerd van 1996-1997, grotendeels met de inzet van vrijwilligers, allen ervaren vaklui in de houtbewerking. Vooral het met de hand vervaardigen van de 32.810 dakspanen in espenhout, die aan het dak haar karakteristiek ruitpatroon verlenen, wakte veel bewondering op. Dit dak is een ontwerp uit 1748 van Antti Piimänen.

Adam en Eva uit het Paradijs verdreven, aquarel van 1892 door John Stolpe, naar de originele schildering
(foto National Board of Antiquities)



Brand van de kerk in 1997, waarbij alleen de stenen muren en de overwelfde sacristie gespaard bleven
(foto Regionale brandweerkazerne van Vammala)

De brand en de nieuwe restauratie

Omdat de inzet van talrijke vrijwilligers, vrijwel allen ervaren ambachtsslui, zo enorm was geweest, was de verslagenheid dan ook compleet toen amper drie weken na de feestelijke opening de kerk volledig uitbrandde. De brand was moedwillig aangestoken. De kerk werd volledig vernield, op de stenen onderdelen na: de vier muurpanden en de overwelfde sacristie.

Door het schokeffect van deze dramatische gebeurtenis werd zeer snel tot heropbouw en reconstructie beslist, waarbij dezelfde vrijwilligers zich opnieuw aanmeldden (13). Als ontwerper werd Ulla Rahola aangesteld, een restauratie-architecte uit Helsinki, die bijna 10 jaar aan deze omvangrijke klus zou wijden. Na de brand was er geen enkele discussie betreffende het exterieur: dit zou gereconstrueerd worden in zijn oorspronkelijk uitzicht, als blikvanger in het beschermd landschap rond het Rautavesimeer (14). Wat men met het volledig vernielde interieur en meubilair zou doen, lag veel moeilijker. Icomos riep twee nationale discussieplatforms samen om de verschillende mogelijkheden te bespreken. In de zomer van 1999 nam het kerkbestuur van Vammala een boude beslissing en opteerde voor een "volledige reconstructie van het 18^{de} eeuwse interieur". Een begeleidingscommissie werd opgericht met leden van het kerkbestuur en twee experts: Maija Kairano en Juha Leiviskä. De *Finnish National Board of Antiquities* als overheidsdienst volgde en adviseerde de werken van nabij en leverde een schat aan documentaire informatie over de oude kerk en haar aankleding.

De restauratie van het exterieur

Het exterieur is hersteld in zijn vorige uitzicht, met andere woorden dat van de vorige restauraties. Hierbij werden de natuurstenen gedeeltes van het muurparement, opgebouwd uit onregelmatige

grote blokken, niet bepleisterd zoals oorspronkelijk het geval was. Ook hier is de bij ons gekende tendens van het zichtbaar maken van het 'eerlijk' materiaal een - slechte- leidraad geweest. Het bovenste gedeelte van de beide gevels was afgewerkt in een combinatie van onbeschilderde bakstenen en wit decoratief pleisterwerk. Dit op het eerste gezicht vreemde fenomeen heeft te maken met het feit dat in de Finland, in tegenstelling tot bij ons, baksteen wordt aangezien als een heel kostbaar bouw materiaal, wat dan ook moest getoond worden.

De restauratie van het interieur

De ontwerper wilde de kerk niet beschouwen als een oude stoffige relik uit het verleden, maar als een oord met steeds wisselende identiteit. Een slaafse reproductie van het vroegere uitzicht was daarom geen optie voor haar. Dit zou maar leiden tot een levenloze kopie van een verloren artefact. Veel gesprekken met de plaatselijke verantwoordelijken en veel overtuigingskracht was nodig om de idee van 'reconstructie' geleidelijk en voorzichtig te heroriënteren naar *"het herstellen van de unieke atmosfeer van het oorspronkelijk interieur"*. In deze nieuwe optie was ook ruimte voor een zekere



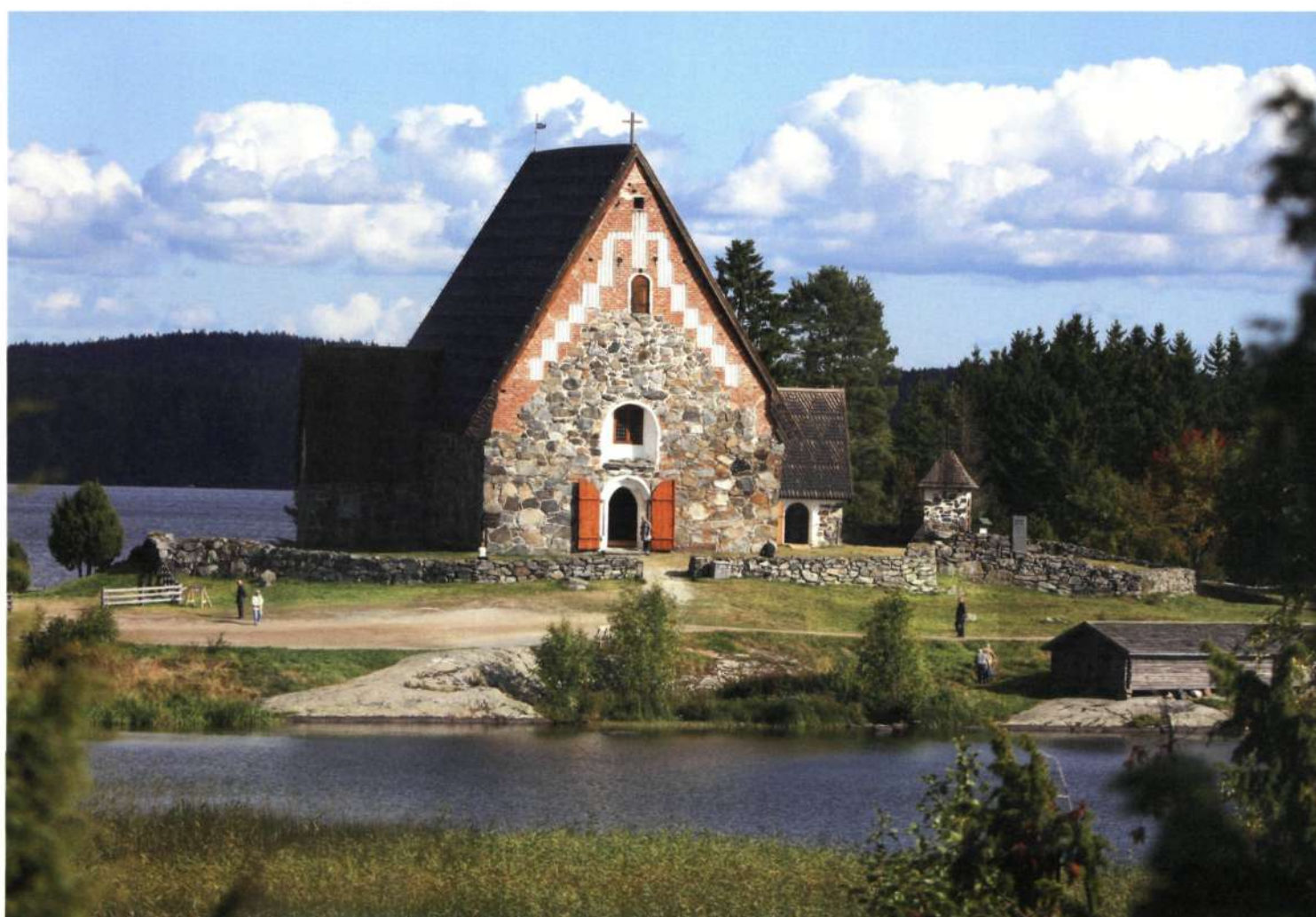
De reconstructie van het houten plafond
(foto S. Mentu, © National Board of Antiquities)



Vrijwilligers aan het werk.
Bemerk de typische houtschaaf die door twee personen moet bediend worden
(foto U. Rahola)

interpretatie van de oude vormen, maar wel met gebruik van de eeuwenoude houtbewerkingstradities. Al het constructiehout en het meubilair zouden

De kerk en haar site na restauratie



uitgevoerd worden in niet behandeld grenenhout met traditionele houtverbindingen, dus zonder lijm noch nagels. Voor de panelen van de galerij is sparrenhout gebruikt.

Dezelfde vrijwilligers, die de reconstructie van het dakgebinte en dak en houten overwelfing afgewerkt hadden, stelden zich ook kandidaat voor het maken van het binnenmeubilair. Dezelfde traditionele technieken en gereedschap werden gebruikt, waaronder de typische houtschaaf die door twee personen bediend wordt. Al het houtoppervlak werd immers zorgvuldig geschaafd om een tactiel aangenaam effect te verkrijgen. De vormen herinneren in grote lijnen aan het vernielde interieur, maar de vormtaal is eenvoudiger en hedendaags uitgewerkt. De zitbanken werden iets comfortabeler gemaakt door een grotere breedte. Ook de trap naar de galerijen werd enigszins aangepast en verbeterd. De nieuwe preekstoel vertaalt de 17^{de} eeuwse verloren versie naar een meer abstracte, minder 'barokke' vormtaal.

De nieuwe schilderijen

In 2003 wordt de kerk heropend met het nieuwe, maar nog onbeschilderde meubilair en galerijen. De aanblik ervan was zo licht en optimistisch, dat er al stemmen opgingen om het maar zo te laten en niet meer te beschilderen. Ulla Rahola vond echter dat de beschildering integraal deel uitmaakt van het concept en ze werd hierin gesteund door Juha Leiviskä, bekend kerkenbouwer en lid van voornoemde commissie, die van oordeel was dat *"de houten oppervlakken schreeuwen om beschilderd te worden"*. Het kerkbestuur besliste nog in datzelfde jaar om opdracht te geven voor de nieuwe beschildering en duidde hiervoor twee voor-

Het interieur na de herinwijding in 2003, vóór het aanbrengen van de beschildering
(foto K. Räisänen)



1

Het altaargedeele met de decoratieve schilderijen van Osmo Rauhala, met voorstelling van het scheppingsverhaal
(foto M. Buyle)

2

Galerij met de *Via Crucis* van Kuutti Lavonen en het altaar met schilderijen van Osmo Rauhala
(foto M. Buyle)

3

Detail van de schildering op de galerij
(foto M. Buyle)





Detail van de geseling.
De figuren van de beulen zijn
beperkt tot hun handen
(foto M. Buyle)



De Pietà van Kuutti Lavonen als
laatste beeld van de kruisweg
(foto M. Buyle)

aanstaande Finse kunstenaars aan: Kuutti Lavonen en Osmo Rauhala. De eerste kreeg de opdracht voor de beschildering van de panelen op de galerijen en de tweede voor de decoratie van de koorkansel en de preekstoel. Wat werd behouden zijn de iconografie van de vroegere voorstellingen, althans in grote lijnen, het contrast tussen beschilderde en onbeschilderde delen van het meubilair en de blauwgroene achtergrondkleur.

Van 2005 tot 2009 werd de kerk opnieuw gesloten voor de schilderwerken, die in het grootste geheim werden uitgevoerd. Alleen enkele personen van het kerkbestuur met Timo Kökkö als theologische consulent, Ulla Rahola als ontwerper en Helena Hedgren, directeur-generaal van het Fins Nationaal Museum en expert in middeleeuwse kunst, volgden de werken op de voet en adviseerden de ontwerpen.

De kerk van Tyrvää beschikt over geen enkele vorm van verwarming. De interne temperatuur varieert dus van ongeveer 20°C in de zomer tot -20°C in de winter. De kerk wordt in de wintermaanden niet gebruikt voor de cultus, met uitzondering van de zogenaamde Sint-Thomasmis, net voor Kerstmis, waarin de plaatselijke gelovigen in gemeenschappelijke processie de drie kilometer afleggen voor een misviering in de ijskoude kerk. De vochtigheidsgraad in de kerk kan oplopen tot 90 %.

Er was weinig ervaring voorhanden over verf-systemen die bestand zijn tegen deze extreme

klimatologische omstandigheden en daarom gingen men te rade bij de orthodoxe kerk, die meer ervaring heeft in deze materie. De iconschilder Alexander Wikström werd omwille van zijn expertise ter zake in het project geïntegreerd. Verfmaterialen werden rigoureus uitgetest in situ. De beschildering van het altaargedeelte door Rauhala werd uitgevoerd in olieverf op een ondergrond van caseïne en lood. De kruisweg van Lavonen daarentegen is in tempera op hout geschilderd.

Ook voor de beschildering werd niet geopteerd voor een slaafse kopie van de verdwenen schilderijen van Löfmark en zijn anonieme collega, maar om een hedendaagse interpretatie van de traditionele iconografie. Het ontwerp van Rauhala voor het altaargedeelte grijpt terug naar het scheppingsverhaal met thema's van natuur, flora en fauna, zonder gebruik van de menselijke figuur. God wordt voorgesteld als een oog, Adam en Eva als olifanten (sic!). Stilistisch inspireert hij zich op de eenvoudige, contour-achtige manier van schilderen uit de Finse middeleeuwse traditie. Als kind was hij ook bijzonder onder de indruk van de muurschilderingen in de kathedraal van Tampere en in het bijzonder door de Gewonde Engel van Hugo Simberg. Rauhala maakte, na goedkeuring van de ontwerpen, volledig uitgewerkte schetsen op zijdepapier, die dan ter plaatse op de panelen werden overgebracht, meestal door zijn medewerkers. Zijn creaties zijn cerebraal, grafisch en decoratief.

Een heel andere sfeer spreekt uit de kruisweg van Lavonen op de galerijpanelen. Deze kunstenaar is gefascineerd door de Italiaanse renaissance en barok schilders, en vooral door Bernardo Cavallino. De Italiaanse invloed is overduidelijk in de nerveuze tekenstijl, het kleurgebruik en de algemene vormtaal. Ondanks deze duidelijke historische inspiratie, zijn de voorstellingen resoluut hedendaags en vanuit zijn eigen persoonlijke gevoelswereld geschilderd. Zijn scheppingen zijn emotioneel, doorleefd, getuigend van grote empathie bij de wreedheid van het onderwerp en naar verluidt, grotendeels 's nachts geschilderd. Het bloed loopt bijna letterlijk van zijn panelen af en het lijden is zichtbaar en rauw. Bij sommige scènes zijn er afdrupingen van de temperaverf, die bijdragen tot het dramatisch effect van deze 'wenende' schilderijen.

Vreemd genoeg is nergens een 'klassiek' kruis afgebeeld. Het kruis gebruikt hij als symbool, eerder dan als een concreet object (15). Voor de ontmoeting van Christus met Veronica kiest Lavonen de actie zelf van het afwissen van het gezicht, en niet de traditionele voorstelling van het doek met het gelaat van de lijdende Christus. Voor de wenende vrouwen van Jeruzalem, overigens het paneel dat het meeste natuurlijke zonlicht krijgt, is ook gekozen voor een originele interpretatie van het thema, uiteraard in overleg met de begeleidingscommissie: de drie vrouwen vertegenwoordigen tegelijkertijd de drie leeftijden van de mens.

Van de huidige bezoeker aan de kerk wordt meer inzet gevraagd: de scènes en de personages zijn niet allemaal moeiteloos herkenbaar, zoals dat vroeger het geval was. Toen stond er onder elke 'statie' van de *Via Crucis* ook nog een lange verklarende tekst.

In een documentaire tentoonstelling in het jaar 2010 in het Nationaal Museum in Helsinki konden men aan de hand van talrijke voorbereidende ontwerpen de genese van het werk zien. Sommige taferelen werden drastisch gewijzigd, waaruit de grote inbreng van de opdrachtgever blijkt. Het ging hier immers om een vrij traditionalistisch kerkbestuur, dat bijvoorbeeld niet gunstig staat ten opzichte van vrouwelijke priesters, die in de Lutheraanse eredienst elders een zeer normaal beeld geworden zijn. Het ontwerp van het Laatste Oordeel bijvoorbeeld werd krachtig afgekeurd, omdat er een vrouw in prominente positie voorkwam (16).

Evaluatie van beide restauraties

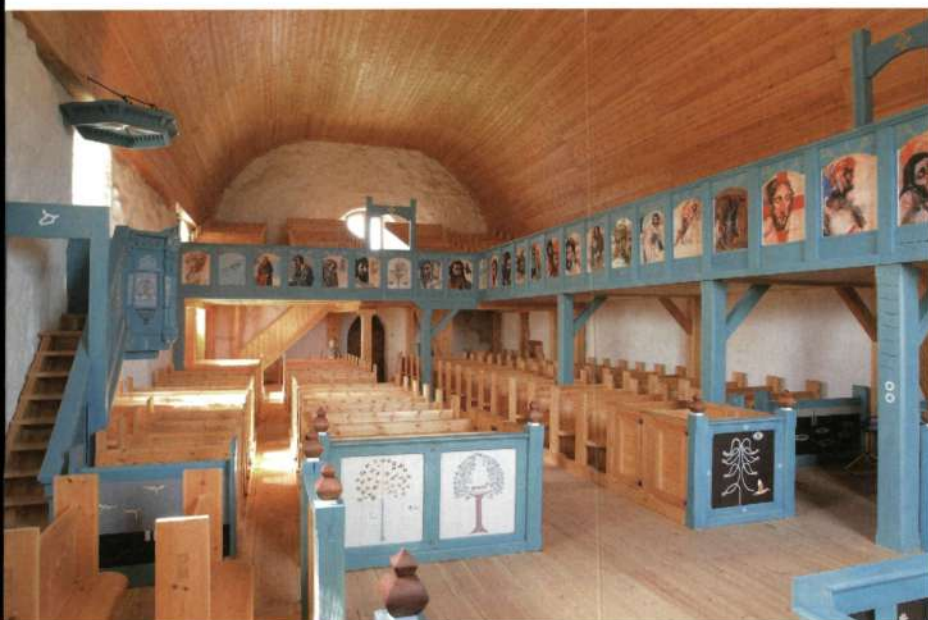
Beide ingrepen, hoewel zeer uiteenlopend op alle gebied, vertonen toch veel gelijkenissen.

De lange uitvoeringstermijn geeft tijd voor reflectie, afstand nemen, verder onderzoek en veel discussie met opdrachtgevers en begeleidingsteams. Er was in beide gevallen een zeer grote inbreng van en dialoog met de diverse partners die het gebouw bewonen/gebruiken (17). Er wordt ook van de bezoeker/gebruiker iets verwacht. Beide restauraties combineren traditioneel bouwmateriaal en uitvoeringstechnieken met nieuwe materialen en hedendaagse vormgeving, al refereert deze laatste vaak aan traditionele vormen.

Opvallend bij deze beide projecten is de hoge mate van professioneel vakmanschap, de perfecte ambachtelijke uitvoering en verwerking van de materialen en de onberispelijke afwerking. De restauraties zijn gefundeerd op grondig historisch en sociaal onderzoek, waarbij naast het zuiver bouwkundige ook volgende aandachtspunten in beschouwing genomen werden: de functie van het gebouw en de gebouwenonderdelen; het belang van deze gebouwen voor de 'eerste' gebruikers: bankiers, gelovigen, dorpsgemeenschap, stadsgemeenschap. De gebruikers en de hele omringende sociale gemeenschap werden betrokken bij de verankering van de restauratieopties. Deze restauraties zijn scharniermomenten tussen verleden en toekomst en getuigen van een dynamische omgang met monumenten, zonder deze te willen bevriezen. Ondanks de toevoeging van enkele nieuwe functies en gedeeltelijke herbestemming, bleef de oorspronkelijke bestemming in beide gevallen gehandhaafd.

Het zijn geen voorzichtige onopvallende ingrepen, maar duidelijke *statements* van deze tijd, in historisch en cultureel heel belangrijke monumenten. Er is een waardevolle inbreng van de hedendaagse tijd, die zowel functioneel als artistiek kwaliteitsvol is. Eerbied, kennis en respect voor de historische materie en voor de geschiedenis van het gebouw lopen als een rode draad doorheen beide ontwerpen.

Het beschilderde kerkinterieur na restauratie
(foto R. Keski-Keinonen)



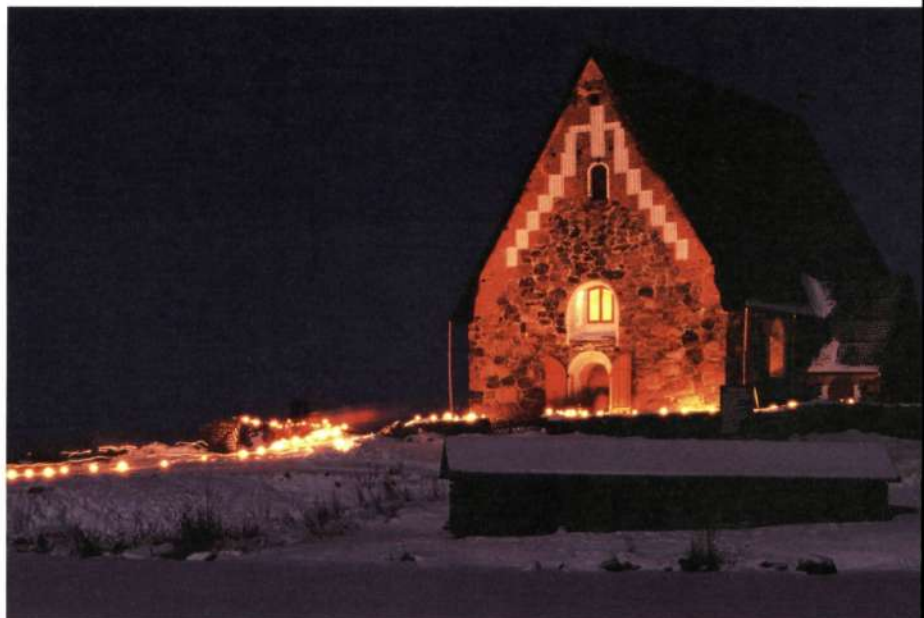
Eindnoten

- (1) *With many thanks to the Monte dei Paschi di Siena for all the support and the photographic material, especially to Daniela Ferroni and Antonio Tasso.*
- (2) De interestvoet werd vastgesteld op 7,5%: te weinig om van speculatie verdacht te worden maar ook genoeg om er geen interestvrije leningen van te maken, zoals de franciscanen, die de instelling bevoordelingen, zouden gewild hebben.
- (3) Vergelijkbaar met onze *Mont de Piété*, 'berg van barmhertigheid', een middeleeuwse liefdadigheidsinstelling voor hulp aan minderbedeelden.
- (4) GURRIERI F. (ed.), *Pierluigi Spadolini. Umanesimo e tecnologia*, Milaan, 1988.
- (5) De douanedienssten waren in dat gedeelte gevestigd tot het einde van de 18^{de} eeuw.
- (6) Vrij vertaald
- (7) "Per affrontare questo problema occorre basarsi su di una impostazione dialettica del rapporto antico-nuovo che cerca di mettere in risalto il nuovo da un lato come struttura funzionale dall'altro come elemento di raccordo col preesistente, rispettando di quest'ultimo non solo il suo effettivo valore storico, ma anche una sua possibile riutilizzazione secondo le nuove necessità abitative" (vrij vertaald: Om dit probleem correct aan te pakken moet men zich baseren op een dialectische definitie van de verhouding oud-nieuw, die het nieuwe enerzijds wil naar voren schuiven als een functionele structuur, en anderzijds als een verbindingselement met het reeds bestaande, met respect voor de historische waarde, maar ook voor de intrinsieke mogelijkheid tot herbestemming). Uit PIFERI C., *La sede del Monte dei Paschi di Siena a 35 anni dal restauro*, in *Arte del Costruire*, 122, 2008, p. 44.
- (8) Veel van volgende gegevens zijn afkomstig uit: MERLINI M., *The Architectural Evolution of the Building Complex*, in BELLOSI L. (ed.), *The Historic Palace of the Monte dei Paschi di Siena Bank. Its Architecture and the Art Collection*, Siena, 2009, p. 13-88.
- (9) Mondelinge mededeling van Antonio Tasso (*Relazione Culturali*) tijdens de rondleiding door het gebouw.
- (10) PIFERI C., *La sede del Monte dei Paschi di Siena a 35 anni dal restauro*, in *Arte del Costruire*, nr. 122, 2008, p. 44-49.
- (11) De gegevens over de kerk en haar restauratie zijn afkomstig uit het artikel van Ulla Rahola, de ontwerper van deze restauratie: RAHOLA U., *How to fill a hole, or how to mend a wound? The rebuilding of St. Olaf's church in Tyrvää, Vammala/Finland*, in BUYLE M. (ed.), *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie/La problématique des lacunes en conservation-restauration* (Postprints van de BRK-APROA Studiedagen, 3), Brussel, 2007, p. 112-117.
- (12) PIILONEN J. en NIEMI A., *Tyrvään Pyhä Olavi, Vammala*, 2003, p. 42-43.
- (13) De reconstructie en restauratie worden uitgebreid beschreven in: SILVERI P., *Kirkonrakentajat*, Otava, 2004.
- (14) LAVONEN K., RAUHALA O. en SILVERI P., *St. Olaf's Church in Tyrvää - one hundred and one paintings*, Helsinki, 2010, p. 18-19.
- (15) LAVONEN e.a., *op. cit.*, p. 110.
- (16) Ibidem, p. 114.
- (17) Over deze tendens tot het meer betrekken van de eigenaars/gebruikers in de besluitvorming, zie ook: MUÑOZ VÍÑAS S., *Whose decision? Making choices in Conservation*, in BUYLE M. (ed.), *Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie-restauratie* (Postprints van de BRK-APROA/VIOE Studiedagen, 5), Brussel, 2010, p. 9-16; MEUL V., 'Coup de théâtre' in de *Sacro Monte di Varallo* (Italië). Ervaringen met een participatief en transparant besluitvormingstraject voor de conservering van een uniek ensemble, in BUYLE M. (ed.), *Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie-restauratie* (Postprints van de BRK-APROA/VIOE Studiedagen, 5), Brussel, 2010, p. 64-75.

Volkse muurschildering met het
portret van bisschop Maunu III
(1489-1500) op de dagkant van
het koorvenster aan de buiten-
zijde
(foto M. Buyle)



De gerestaureerde kerk
tijdens de Sint-Thomasmis,
vlak vóór Kerstmis



Lang leve Vasari en één van zijn 'levens': de restauratie van de 'Pala dell'Assunta'

Rudy De Graef

2011 was niet alleen voor M&L een feestjaar, maar ook voor alle kunsthistorici en bij uitbreiding architecten en zelfs schilders. In 2011 was het immers 500 jaar geleden dat de eerste zelfverklaarde kunsthistoricus en *uomo universale*, Giorgio Vasari, geboren werd. Vasari (Arezzo 1511- Firenze 1574) was naast een begenadigd schilder en maniëristisch architect namelijk vooral een literair talent, geroemd omwille van zijn boek met kunstenaarsbiografieën, de *Vite*. De Toscanen en voornamelijk Vasari's geboortestad Arezzo, deden er dan ook alles aan om deze verjaardag te vieren. Een portret van een artistieke duizendpoot in de provincie Arezzo, naar aanleiding van de beëindiging van de restauratie van een paneelschilderij.

De 'kunsthistoricus' en biograaf Vasari

De naam Vasari is voornamelijk gekend dankzij zijn geschriften over kunst. Vasari schreef immers in twee edities het boek *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (De levens van de uitmuntendste Italiaanse architecten, schilders en beeldhouwers, van Cimabue tot onze tijd) dat in 1550 in Firenze werd gedrukt door de hofdrukker van de Medici, Lorenzo Torrentino – de zogenaamde *Torrentiniana*-editie. In 1568 werd een herwerkte versie gedrukt door de firma Giunti – de zogenaamde *Giuntina* (1). Het boek bevat een indrukwekkende reeks biografieën



Portret van Vasari op een poster in Arezzo in 2011
(foto R. De Graef)

van voornamelijk Italiaanse schilders, beeldhouwers en architecten vanaf het einde van de 13^{de} eeuw, te beginnen bij Cimabue, tot Vasari's tijd. Een fractie van het boek werd in het Nederlands vertaald door Anthonie Kie met als titel *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Deel 1 & 2*.

In het boek werden een uitgebreide inleiding en een toelichting bij de vertaling opgenomen. In deze uitgave werd een beperkte maar karakteristieke selectie van de biografieën – voornamelijk uit de eerste en de tweede periode met respectievelijk vijf en zestien levensbeschrijvingen tot aan het begin van de derde periode met vijftien levensbeschrijvingen – opgenomen (2). De auteur plant een afzonderlijk boek waarin een selectie uit de hoogrenaissance en het maniërisme wordt opgenomen.

Vasari schreef het boek als kunstenaar-schilder, maar ging aan de slag als een kunstenaarsbiograaf. Dit paste perfect binnen de traditie waarbij vele kunstenaars in de 15^{de} en de 16^{de} eeuw 'duizendpoten' waren en zich tegelijkertijd bezighielden met schilderkunst, beeldhouwkunst, literatuur en poëzie, architectuur e.a. Vasari raadpleegde verschillende bronnen – we gaan niet dieper in op de nauwkeurigheid van zijn historische bronnenkritiek (3) – gaande van literatuur, kronieken, stadsgidsen tot primaire bronnen als archiefstukken, inscripties en de oorspronkelijke geschriften van de kunstenaars en uiteraard ook de nagelaten kunstwerken en gebouwen zelf. Daarnaast informeerde hij zich onder meer via mondelinge overlevering en op basis van tekeningen van de oude meesters die hij al van jongs af aan verzamelde in de *Libri dei disegni* (4).

In de levensbeschrijving van Lorenzo Ghiberti schreef Vasari dat hij al als jongeman tekeningen

verzamelde: "*Lorenzo's tekeningen waren buitengewoon goed en vertonen veel reliëf, zoals men in ons boek met tekeningen kan zien (...). Deze tekeningen, samen met enige van Giotto, verkreeg ik reeds als jongeman in 1528*" (5). Vasari trachtte in de *Vite*, door middel van het onderbrengen van de biografieën in drie 'levensfasen', aan te geven hoe de kunst van de renaissance ontstond met het werk van Cimabue en Giotto, dan langzaam groeide dankzij ondermeer Masaccio en Brunelleschi om tot volle wasdom te komen met Leonardo, Rafaël en uiteraard Michelangelo. Naast de biografieën van kunstenaars voegde Vasari voorafgaandelijk ook een reeks technische (en theoretische) hoofdstukken toe, die dieper ingaan op de drie kunsten: architectuur, sculptuur en schilderkunst en die bedoeld waren als handleiding voor de komende generaties kunstenaars (6). Deze teksten vormen voor ons echter ook een belangrijke bron van informatie over de methoden en technieken van de renaissancekunst, zoals ze ook anderen vóór ons inspireerden, denken we in onze contreien maar aan Karel van Mander en zijn *Schilder-boeck* uit 1604 (7).

Belangrijk is nog dat de tweede editie er kwam nadat Vasari in 1555 in dienst trad bij Cosimo I de' Medici en hij dus een invloedrijk man was geworden (cfr. infra). In de tweede editie voerde Vasari zichzelf regelmatig op in de biografieën van anderen, nam hij zijn autobiografie op en werd het aantal biografieën opgevoerd van 175 tot 250 kunstenaars. De levensbeschrijvingen van de eerste editie werden ook uitgebreid en fouten werden gecorrigeerd. In de *Giuntina* werden ook levende kunstenaars opgenomen, wat in de *Torrentiniana* alleen voor Michelangelo Buonarroti was weggelegd. In die tweede uitgave besteedde Vasari trouwens het meest aandacht aan de ondertussen overleden

Michelangelo (1475-1564). Michelangelo, die van Vasari een exemplaar van de eerste editie had gekregen, bedankte hem met een sonnet dat Vasari in de tweede editie opnam.

*Door met uw kleurpalet en metsellood
de kunst aan de natuur gelijk te stellen
en beide bij elkaar op te tellen
hebt gij Gods schoonheid eindeloos vergroot*

*En nu gij uw talenten ook ontbloomt
door op het wit van onbeschreven vellen
het leven van de kunst te boek te stellen,
berooft gij de natuur zelfs van de dood.*

*Iedere tijd en iedere cultuur
moet zich uiteindelijk gewonnen geven,
want schoonheid sterft en is van korte duur.*

*Maar door de levens die gij hebt beschreven
en opgerakeld uit een smeulend vuur
schenkt gij uzelf en hun het eeuwig leven. (8)*

Michelangelo was blijkbaar visionair, het is inderdaad vooral dankzij de *Vite* dat Vasari nog zo'n bekendheid geniet. Om de 'verschillende levens' van Vasari in de verf te zetten werden nogal wat tentoonstellingen georganiseerd tijdens het jubileumjaar 2011. Over het belang van Giorgio Vasari als kunstenaarsbiograaf liep er in de *Basilica inferiore di San Francesco* in Arezzo een expositie van 3 september 2011 tot 9 januari 2012 met de titel *Il Primato dei Toscaninelle Vite de Vasari* met een

zestigstal werken van Toscaanse meesters die door Vasari werden becommentarieerd in de *Vite*. De tentoonstelling restitueerde de evolutie van Cimabue tot Michelangelo door de ogen van Vasari. Een catalogus werd uitgegeven onder wetenschappelijke redactie van curator Paola Refice (9).

De beeldhouwer en architect Vasari in zijn geboortestad Arezzo (10)

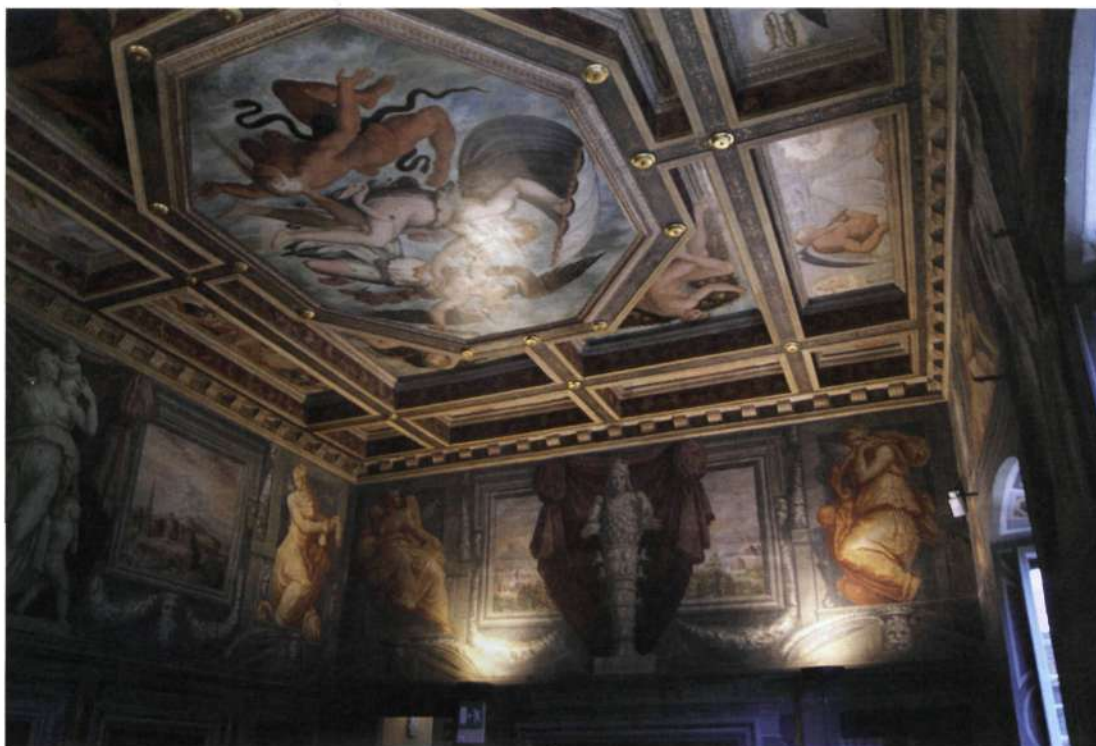
Vooraleer we aan het eigenlijke onderwerp van dit artikel beginnen, moeten we ook die andere talenten van Vasari kort toelichten, namelijk die als beeldhouwer en architect. Naast Vasari's wellicht meest bekende sculpturale werk, het grafmonument voor Michelangelo in de *Basilica di Santa Croce* en één van zijn meest relevante architecturale werken, met name het *Palazzo degli Uffizi*, beiden in Florence, vinden we in Arezzo onder andere architecturale pareltjes zoals de loggia aan het beroemde *Piazza Grande*, decor voor de film *La Vita e bella* van en met Roberto Benigni, die herinneringen aan de Uffizi oproept.

Men kan er ook het huis bezoeken dat Vasari voor zichzelf liet bouwen (1541-1550), Vasari schrijft in zijn memoires (11) dat hij een "*deels gebouwd huis in Arezzo met een plek voor het maken van de mooiste moestuinen, in de San Vito buitenwijk, in de beste lucht van de stad*" in 1540 kocht. De *piano nobile*

Tuin Casa Vasari in Arezzo
(foto R. De Graef)

Loggia Piazza Grande in Arezzo
(foto R. De Graef)





Interieur Casa Vasari: La Sala del Camino
(foto R. De Graef)

van het gebouw is nog intact en sluit aan bij de tuin. Er zijn vier kamers die door Vasari en zijn assistenten werden beschilderd. Dit tot museum en archief omgetoverde pand *Casa Vasari* is een mooi voorbeeld van een 16de-eeuwse atelierwoning.

Vasari verbouwde in Arezzo ook de *Badia delle Sante Flora e Lucilla*, een abdijkerk die werd opgetrokken in de late 13^{de} eeuw, in 1565 in laat-



Badia delle Sante Flora e Lucilla. Rechts op de foto zien we het portaal van het bijhorende *Monastere delle Sante Flore e Lucilla*, waar Vasari een groot schilderij maakte voor de oude refter, voorstellende het huwelijksbanket van Esther en Assuero
(foto R. De Graef)

renaissancestijl. Van de oorspronkelijke gotische kerk is nog een smal en hoog tweelichtvenster boven het portaal zichtbaar. Het hoogaltaar werd door Vasari ontworpen en opgedragen aan zijn familie.

De – minder gekende – schilder Vasari

Vasari kreeg een schildersopleiding bij schilders als Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Jacopo Pontormo en Baccio Bandinello. Hij was als maniëristisch schilder – het woord is overigens afgeleid van de term *maniera* die Vasari in de *Vite* regelmatig gebruikte om iemands persoonlijke stijl aan te duiden – een duidelijk navolger van hoogrenaissanceschilders als Michelangelo en Rafaël. Vasari was zeer productief als schilder (12) en maakte onder andere vele muurschilderingen voor het *Palazzo Vecchio* in Firenze en voor het Vaticaan. Alhoewel hij destijds sterk gewaardeerd werd (nochtans rept Michelangelo er in zijn sonnet geen woord over), wordt zijn schilderkunst vandaag als weinig vernieuwend beschouwd in vergelijking met iconen van het maniërisme zoals Pontormo, Bronzino en vooral El Greco.

Wat Vasari als schilder betreft, was de tentoonstelling *Giorgio Vasari "Santo è Bello"* (13) door Daniela Galoppi, die liep tot het einde van 2011, de moeite waard. Deze expo ging door in het *Palazzo Vescovile* met als hoofdthema Vasari en de picturale productie van processiebanieren en het religieuze aspect in zijn schilderijen. Er werden enkele werken van streekgenoten getoond samen met Vasari's commentaar er op en daarnaast waren er enkele

Zicht op het atelier
(foto R.I.C.E.R.: C.A.)



Pala dell'Assunta na restauratie
opnieuw opgesteld bij het hoofd-
altaar in de Chiesa di Sant'
Agostino in Monte San Savino
(foto R. De Graef)



stukken uit de vaste collectie van het bisschoppelijk paleis te zien. Zo was er een mooi fresco met een boetende *San Gerolamo* van Bartolomeo della Gatta (geboren Piero di Antonio Dei, 1448-1502) te zien, afkomstig uit de *Cattedrale dei Santi Pietro e Donato* in Arezzo. Vasari beschreef dit stuk in de *Vite* als volgt *"Fece nella cappella de' Gozzari in Vescovado un san Girolamo in penitenza, il quale essendo magro e raso e con gl'occhi fermi attentissimamente nel crocifisso e percotendosi il petto, fa benissimo conoscere quanto l'ardor d'amore in quelle consumatissime carni possa travagliare la virginità"* (14). Verder was er van Vasari zelf onder andere de banier *Santissima Trinita* uit 1572-74 te zien en het vermoedelijke bijhorende verso-deel *Abramo visitato dagli Angeli*, één van zijn laatste werken. Een ander mooi stuk dat getoond werd is *Cristo nell'orto* uit 1571 geschilderd in opdracht van de kluizenaars van Camaldoli. Bij deze tentoonstelling was er geen catalogus.

Daarnaast liep er, onder curatorschap van Alessandro Cecchi, in het najaar van 2011 ook een tentoonstelling over Vasari als ontwerper en schilder: *Giorgio Vasari 1511-2011. Disegnatore e pittore* in de *Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Arezzo* met een catalogus van de hand van Liletta Fornasari en Alessandra Baroni (15).

Het belangrijkste initiatief was wellicht *Vasari, 500 anni: una finestra sul restauro* – een venster op restauratie. Hierbij werd aan de Corte d'Onore van het stadhuis van Arezzo de restauratie opgestart van het *Pala dell'Assunta* oftewel het altaarstuk van de Assumptie (Maria-ten-hemel-opneming) uit de *Chiesa di Sant'Agostino* in het nabijgelegen stadje Monte San Savino, gelegen tussen Arezzo en Siena. Hiertoe werd een ruimte speciaal ingericht op de begane grond, het zogenaamde restauratieatelier, toegankelijk voor het publiek (16). Het idee was eenvoudig maar, voor Arezzo, vrij innovatief: het publiek een kans bieden om de restauratie live mee te maken (17). Op 18 mei 2012, werd het gerestaureerde altaarstuk voorgesteld aan het publiek, nadat het opnieuw werd opgesteld bij het hoofdaltaar in de *Chiesa di Sant'Agostino*.

Het altaarstuk uit 1540 werd gerestaureerd door het restauratieteam *Ricerca Indagine Conservazione e Restauro: Consorzio Aretino* (R.I.C.E.R.: C.A.), een consortium uit Arezzo (18) dat gespecialiseerd is in conservatie en restauratie en dat samenwerkt met de in Turijn gevestigde Belg Thierry Radelet, die samen met Giuseppe Laquale de diagnostische analyse uitvoerde. De restauratie van het paneel zelf – de drager – werd uitgevoerd door Thierry Radelet met de medewerking van Andrea Pitardi. Aangezien er voor de restauratie geen geld van de overheid ter beschikking werd gesteld, stelde het restauratieteam

voor om de restauratie te financieren door middel van donaties, sponsoring en bijdragen van openbare instanties. Er ontstond een overeenkomst tussen de stad Arezzo, de stad Monte San Savino en R.I.C.E.R. C.A., in overleg met de eigenaar van het kunstwerk, het bisdom Arezzo-Cortona-Sansepolcro en de dienst voor monumentenzorg bevoegd voor Arezzo, die het wetenschappelijk toezicht op de restauratie houdt. Bezoekers van het restauratieatelier kregen uitleg van de restaurateurs zelf en konden door een donatie bijdragen aan een fonds voor de ondersteuning van de kosten van de restauratie en werden zo opgenomen in de lijst van donateurs die men via facebook -500 Vasari- online zette. De restauratie liep nogal wat vertraging op, mogelijk deels te wijten aan de keuze voor een 'open' restauratieatelier, wat de concentratie en tijdsbesteding van de restaurateurs wellicht niet altijd ten goede kwam.

Deze restauratie kwam er na een eerdere restauratie in de periode 2007-2011 door hetzelfde team en eveneens met privéfondsen van een ander altaarstuk van Vasari, namelijk de *Pala Albergotti*.

Dat altaarstuk – ook een tenhemelopneming – is van de oudere Vasari (1565-1570) en bood een aantal interessante vergelijkingspunten met het stuk dat in deze restauratie werd aangepakt (19).

Ten eerste was Vasari op dat moment een gesetteld burger geworden, verbonden aan het hof van Cosimo I de' Medici met tal van belangrijke schilderopdrachten en verscheidene 'gewichtige' architectuurprojecten zoals de uitbreiding van het Uffizi in Florence, een project dat hij realiseerde vanaf 1565. Dit maakt dat hij over meer middelen beschikte om degelijk materiaal aan te schaffen en dat hij veel meer ervaring had opgedaan. Zo kon bijvoorbeeld worden vastgesteld dat Vasari bij het oudere altaarstuk nog een ondertekening maakte met houtskool. Volgens de restaurateurs beseft Vasari dat een ondertekening in houtskool sneller dan kleermakerskrijt door de, na verloop van tijd transparanter wordende, olieverf heen kwam schijnen en dat werd ook effectief vastgesteld. Een infraroodscan van het paneel toonde zeer duidelijk de ondertekening, maar ook met het blote oog kon men de contouren zien doorschemeren. Een infraroodscan van het jongere paneel toonde helemaal niets. Vasari had, trouw aan zijn eigen technische aanwijzingen, ditmaal een gelig kleermakerskrijt gebruikt dat geen zichtbaar spoor nalaat (20). Een ander voorbeeld was het hout dat gebruikt werd voor de drager van het werk. Het ging om twee vrijwel even grote panelen. Het middendeel van de *Pala Albergotti* meet 258 x 400 cm terwijl de *Pala dell'Assunta* 231 x 397 cm meet. De jonge Vasari gebruikte populierplanken van een beperkte dikte en breedte (21), +/- 12 cm, waardoor er uiteraard meer



Pala dell'Assunta
na de reiniging en opvulling
en vóór de retouche
(foto R.I.C.E.R. C.A.)



Pala Albergotti
(foto R.I.C.E.R. C.A./Tavanti)

kans op zettingen en scheuren in de afwerklagen ontstond. Het hout was daarenboven niet van de beste kwaliteit en vertoonde sporen van initiële aantasting door insecten. De oudere Vasari had geld om zeer brede planken en kwaliteitsvolle planken te kopen waardoor de kans op schade kleiner was. Het paneel dat hij dan samenstelde bestond uit slechts zes planken – op de zijkanten werden er planken

Pala dell'Assunta:

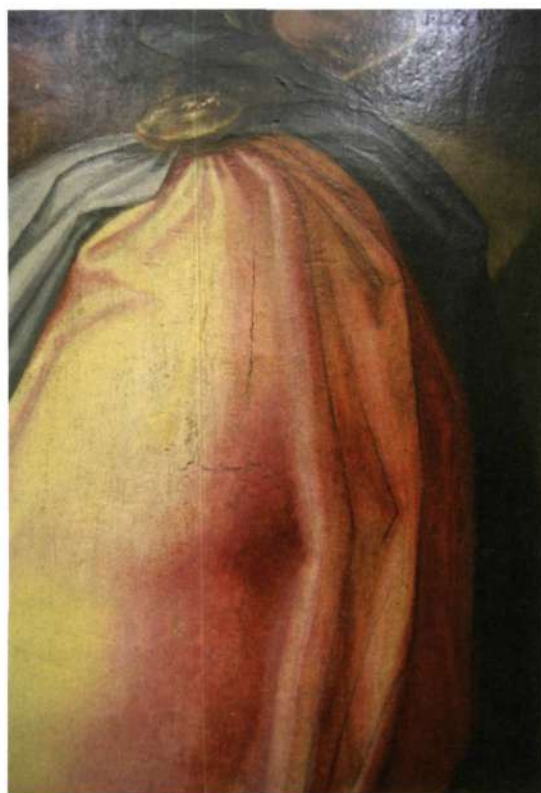
Doorschemerende ondertekening zichtbaar via infraroodscan: ook veranderingen aan het werk tijdens de totstandkoming worden zichtbaar, zoals het hoofd van de derde apostel van links gezien, foto van het informatie-paneel

(foto R. De Graef)



van +/- 62 cm gebruikt en in het midden planken van gemiddeld 33 cm (22).

Ten tweede bleek dat de jongere *Pala Albergotti* vrijwel ongeschonden tot ons was gekomen, terwijl de oudere *Pala dell'Assunta* nogal wat beschadigingen – vaak door onoordeelkundige restauraties – opliep. Zo werd in de 18^{de} of 19^{de} eeuw al een poging ondernomen om het paneel te restaureren. Het schilderij werd toen gereinigd met onaangepaste materialen, veel van de oorspronkelijke kleuren zijn daardoor verloren gegaan. De restauratie beschadigde de picturale laag van het paneel en lacunes werden geretoucheerd met olieverf in één of meerdere lagen. Het was niet vast te stellen hoeveel restauraties dit oude altaarstuk onderging. Wat wel zeker geweten is, en gedocumenteerd, is de laatste restauratie door Aldo Frosini in de jaren 70 van de vorige eeuw (23).



Pala dell'Assunta: Detail met zichtbare contouren van de ondertekening
(foto R. De Graef)

De verschillen en overeenkomsten tussen de twee panelen boden – naast de toestand van de *Pala dell'Assunta* en Vasari's verjaardag – voldoende redenen om ook het ouder paneel te restaureren en dit te tonen aan het publiek. In het restauratieatelier werd er daarom, door middel van grote informatieborden en videomateriaal, een presentatie getoond over de eerdere restauratie van de *Pala Albergotti*, zodat het publiek zelf de vergelijking kon maken met dit oudere werk van Vasari. Blijkbaar was er grote interesse voor deze werkwijze. Van 6 november 2010 tot augustus 2011 bezochten ongeveer 2300 bezoekers de workshop. Deze interactie met het publiek was volgens de restauratoren zeer belangrijk. De onmiddellijke nabijheid van een kunstwerk van die schaal kan een zeer intens effect hebben op het publiek en daarbij de restauratoren aan het werk zien, opende een wereld die voor velen mysterieus is, maar het vertraagde ook de voltooiing van de restauratie.

De Pala dell'Assunta

Het altaarstuk stond opgesteld als middenpaneel van het hoofdaltaar in de *Chiesa di Sant'Agostino* in Monte San Savino. Nadat Vasari dat jaar in Rome was geweest voor een studiereis kreeg hij de opdracht voor dit werk op 20 december 1538 met de afspraak het stuk binnen de 18 maanden af te werken tegen de prijs van honderd *scudi*. Vasari schreef over de opdracht in de *Ricordanze* (24) volgend fragment:

"Ik herinner me hoe, op de dag 20 december 1538, broeder Bartolomeo di Matteo Gradini, broeder van de orde van Santo Agostino di Monte San Savino, bij mij een paneel bestelde dat 6,5 armen hoog was en 4 armen breed was, om dit te beschilderen met oliekleuren, voorstellende de opname van Onze Vrouw met de apostelen rond het grafen Santo Agostino, de bisschop en Santo Romualdo voor Monte San Savino, al de kosten voor jongens (arbeiders) en schrijnwerkers waren ten zijne laste, uitgezonderd de kleuren, voor de prijs van 100 scudi (...). Het werk dient beëindigd te worden binnen de 18 maanden, zoals geschreven door mijn eigen hand, en het moet gerealiseerd worden in Monte San Savino, waar het dient om geplaatst te worden boven het altaar van Santo Agostino, in de Monte zelf, en ook is het nodig om twee verhalen van San Bartolomeo te realiseren in de predella van dit schilderij. (...)" (25)

Het schilderij verbeeldt de tenhemelopneming van Maria. De maagd wordt verwelkomd door de engelen terwijl de apostelen rond de lege tombe staan. Uiterst rechts zien we een zelfportret van een bebaarde Vasari met een mes in de handen, hij beeldt Sint Bartolomeus uit, de martelaar die gevild werd en waarvan het mes het attribuut is.



Pala dell'Assunta: ondertekening met naam van Vasari
(foto R. De Graef)



Detail van de *Pala dell'Assunta*: Vasari met de opdrachtgever augustijnenpater Bartolomeo Graziani
(foto R. De Graef)

Ook de opdrachtgever, augustijnenpater Bartolomeo Graziani, wordt uiterst rechts met een zwarte kap van de augustijnen afgebeeld. Onder de apostelen herkennen we wellicht Jakobus (de Meerdere) met de staf, Petrus met de sleutels, Paulus in dit geval met een boek afgebeeld en Johannes met de jeugdige gelaatstrekken. Kerkvader Augustinus is uiteraard ook van de partij en wordt centraal onderaan afgebeeld met een antiek boek getiteld *De Civitate Dei*, één van zijn belangrijkste filosofische traktaten. Knielend aan de rechterkant zien we Sint-Romualdo, stichter van de Camaldolesi benedictijner monniken die een kluizenaarsleven leiden. Vasari werkte vaak voor het (nog bestaande) Camaldoli klooster dat hoog in de Appenijnse bossen nabij Arezzo gelegen is.

De figuren zijn geschilderd in heldere en intense kleuren. De overdreven schaalvervorming, met name het grootser maken van bepaalde tekeningdelen van de figuren, leidt, samen met de asymmetrische compositie, tot een typisch maniëristisch werk.

Over het landschap werd altijd gezegd dat het een fantasie was. Vasari schrijft in zijn in de *Vite* opgenomen biografie dat hij in Rome meer dan 300 tekeningen maakte die zeer goed van pas kwamen bij het ontwerp voor deze paneelschildering:

"Aangekomen daarom in Rome in februari 1538, verbleef ik daar de hele maand juni, wachtende, in gezelschap van Giovanbatista Cungi dal Borgo, mijn jongen (hulpje), om alles te tekenen dat ik achterliet

de andere keren dat ik in Rome was, en vooral dat wat onder de grond in de grotten was. Ik heb niets van architectuur of sculptuur verlaten vooraleer het te tekenen of op te meten. Voor zover ik met waarheid kan zeggen, maakte ik meer dan driehonderd tekeningen in die periode, van dewelke ik dan plezier had en gebruik kan maken gedurende vele jaren door ze terug te zien en de herinnering aan die zaken in Rome op te frissen. Hoeveel die vermoedenissen en studie mij veel ten goede zijn gekomen, kan men zien, zodra ik terugkeerde in Toscane, in het paneel dat ik maakte in Mone San Savino, in hetwelk ik op de beste manier een Hemelvaart van Onze (Lieve) Vrouw schilderde en, lager, afzonderlijk van de apostelen rond het graf, Santo Agostino en San Romualdo" (26).

Eén van de restauratoren, Silvia Dagnino, veronderstelt dat de gebouwen die afgebeeld worden echt bestonden. Volgens haar zou het gaan om de thermen van Caracalla en het aquaduct van Claudius

Pala dell'Assunta: Beeld van het onderste deel met op de achtergrond de gebouwen en het landschap
(foto R. De Graef)



dat de thermen van water voorzag, de *Santi Nereo e Achilleo* basiliek in de *Via delle Terme di Carcalla*, de stadspoort *Porta Maggiore* en de Tempel van Minerva (27).

Oorspronkelijk, zo leren we uit Vasari's *Ricordanze*, was er dus ook een *predella* met als doel verhalen van de betrokken heiligen te verbeelden. Dit beschilderd voetstuk van het altaar bestaat niet meer, maar twee delen ervan werden geïdentificeerd als de doop van Sint Augustinus en het martelaarschap van Sint Bartholomeus (met een verwijzing naar de naam van de opdrachtgever), elk 29 cm hoog en 77 breed, ooit bewaard in de nabijgelegen kerk van San Giovanni – die diende als de doopkapel van Sint Augustinus – en nu tentoongesteld in het Casa Vasari Museum van Arezzo. Gezien de afmetingen van de paneeltjes kon worden aangenomen dat er drie waren, één van hen ontbreekt, mogelijk het tablet gewijd aan Sint Romualdus.

Over de restauratie van de Pala dell'Assunta

De restauratie van dit paneel (28) liep sterk parallel met dat van het jongere altaarstuk *Albergotti* en paste binnen een rijke traditie van de restauratie van paneelschilderijen in Italië, waar men in kerken en musea een grote verzameling van dergelijke werken heeft. Het paneel werd eerst volledig gescreend. Zo werd er ondermeer een diagnostische analyse van het altaarstuk opgesteld. Aan de hand van een gespecialiseerde elektronische camera was het mogelijk het beschilderde oppervlak onder direct licht, strijklucht, ultraviolet, infrarood en X-stralen te zien. De X-stralen gaven een driedimensionaal beeld van de houten constructie.

Eerst werd de drager, de houten structuur, gerestaureerd. Vooraleer men de verflagen kon restaureren diende men de drager te verstevigen, deze was immers gedegradeerd, voornamelijk te wijten aan biologische schade: het hout werd vroeger aangetast door houtworm. Om versteviging mogelijk te maken werd – na het aanbrengen van Japans papier met totinlijm (29) aan de voorkant om de verflaag te beschermen van de zones die moesten worden uitgefreesd en ingeklemd – een tijdelijke mal aangebracht dat als drager aan de voorzijde kon dienen. Deze mal, op een basis van polyurethaanschuim, nam plaatselijk de vorm van het oppervlak over, zodat de fysieke belasting van de restauratie van de drager geen sporen kon nalaten.

Op die wijze kon men het paneel plat leggen, de horizontale verstevigingsribben wegnemen (30) en aan de achterzijde werken. De drager is immers samengesteld met een twaalfal 12 cm brede planken van populier die met houten pennen bevestigd werden op de dwarsbalken. Na

verwijdering van oppervlakkige vervuiling van de achterkant kreeg men een goed beeld van de verschillende aantastingen en werden openstaande barsten en openstaande naden gecontroleerd. De biologische aantasting werd preventief aangepakt met permethrine in white spirit. Na het taps en rectangulair uitfrezen van slechte delen, werden de ontstane lacunes opgevuld met aangepaste houten wiggen van doorgewinterde populier die verlijmd werden, een techniek die al lang wordt toegepast (31). Zo kon men verbroken verbindingen weer over de gehele diepte van het paneel tot aan de voorbereidende lagen – zonder deze te raken – herstellen en liet dit de restauratie van het picturale niveau toe. Na droging van de PVA-lijm (polyvinylacetaat of houtlijm), werden de wiggen gepolijst en gebeitst.

Het altaarstuk werd geprepareerd in gesso techniek, wat typisch Italiaans is: het betrof hier een laag gesso (gips + lijn) op populierenhout. Vasari beschreef deze techniek in zijn deel in de 'Vite' over techniek betreffende schilderkunst als volgt:

Hoe het paneel of doek gronden.

Ik moet nu uitleggen hoe men aan de slag gaat. Wanneer de kunstenaar wenst te beginnen, dat wil zeggen, nadat hij de gesso op de panelen of de opgespannen doeken aanbracht en glad heeft gestreken – strijkt hij met een spons vier of vijf lagen van de soepelste vorm erover, en gaat verder met het vermalen van de kleuren met walnoot of lijnzaadolie, alhoewel notenolie beter is omdat het minder vergeelt in de tijd. Wanneer ze vermalen werden met deze oliën, wat tempera is (medium), is er niets anders nodig voor zover de kleuren betreft, dan om ze aan te brengen met een borstel. Maar eerst moet er een samenstelling worden gemaakt van pigmenten die drogende kwaliteiten bezitten als loodwit, drogers, en aarde (...), alle goed gemixt door elkaar en van één tint, en wanneer het geheel droog is, moet dit worden gepleisterd over het paneel en daarna geslagen met de palm van de hand, zodat het gelijkmatig verenigd en verspreid wordt, en dit noemen vele 'imprimatura' (grondlaag).

Vasari lichtte hier dus toe hoe men eerst een preparatielaag (gesso) aanbracht en dan een eerste verf- of grondlaag, de zogenaamde imprimatura. Daarna verklaarde hij de werkwijze tot het aanbrengen van een ondertekening.

Tekening, via traceren of direct.

Na het verspreiden van de genoemde samenstelling of pigment over het paneel, kan het karton dat je hebt gemaakt met figuren en ontwerpen – allemaal van jezelf – worden aangebracht, en onder dit karton een ander vel papier bedekt met zwart aan de ene kant, dat wil zeggen, op dat deel dat ligt op de grondlaag. Na het bevestigen van karton en papier met kleine nagels, neem een ijzeren punt of anders één van ivoor of hard hout en ga over

de contouren van het karton, markeer ze stevig. Door dit te doen zal het karton niet verknoeid worden en alle figuren en andere details op het karton worden zeer goed afgetekend op het paneel of het doek. Hij die geen kartons wil maken moet tekenen met wit kleermakerskrijt op de grondlaag of anders met houtskool gemaakt van de wilg, want beide zijn gemakkelijk te wissen. Zo wordt gezien dat de kunstenaar, nadat de grondlaag droog is, ofwel door het traceren van het karton of door het tekenen met wit krijt, de eerste schetsen maakt die sommige imporren noemen (er in komen). Als men het geheel heeft afgewerkt begint de kunstenaar opnieuw om het weer aan te vullen met de grootste zorg: en hier maakt hij gebruik van al zijn kunst en toewijding om het te perfectioneren. Op deze manier werken 'meesters in olie' aan hun schilderijen. (32)

De bovenstaande beschrijving gaf duidelijk aan hoe het paneel wellicht werd geprepareerd en hoe de ondertekening werd aangebracht. Opnames met infrarood licht toonden de ondertekening en de aanpassingen die gemaakt werden tijdens het maken van de originele schildering. Zo veranderde Vasari de positie van twee hoofden – die van de derde apostel links en die van de opdrachtgever, broeder Graziani. Via de UV-opnames konden ook oude geretoucheerde delen geïdentificeerd worden. Daaruit bleek eveneens dat er nooit echt goed gerestaureerd werd.

Het restauratierapport uit de jaren 1970 stelde het als volgt: "De volledige oppervlakte van het schilderij was bedekt met vuil en met geoxideerde verven. Vooral in het bovenste gedeelte waren er verschillende herschilderingen. Het verval van de kleur is vooral vast te stellen in het lager gelegen deel, waar verschillende 'blootleggingen' van kleuren het verlies van andere delen van het schilderij lieten uitschijnen indien men niet had ingegrepen met een restauratie. Eenmaal de consolidatie van de kleur was uitgevoerd met 'totlinijm', werd de kleur gereinigd met oplosmiddelen op basis van piridina (pyridine), terwijl de herschilderingen werden verwijderd nadat deze werden opgelost met butylamina (butylamine). Voor de onnoemelijke kleine lacunes die met het oplichten van hun ruwe witte kleur het lezen van de origineel bewaarde delen onmogelijk maakten, werd de tonaliteit verlaagd door verfkleuren, zonder echter integraties uit te voeren omwille van de uitgestrektheid van hun grote aantal op een breed gebied." (33) Bij de restauratie in de jaren '70 vond men het werk donker en heeft men veel bijgeschilderd. Deze ingreep had nogal wat schade aan het stuk veroorzaakt. Het oppervlak werd opnieuw gereinigd maar de lacunes werden volgens de huidige restauratoren niet accuraat aangepakt. Men beperkte zich destijds tot een basisaanpak met af en toe opvullen van lacunes met één kleur en verder opvullingen met bruine en vleeskleurige tinten.



Pala dell'Assunta: Beeld van de restauratie van de houten drager
(foto R.I.C.E R: C.A.)



Pala dell'Assunta: detail zwaluwstaartverbinding van een oude restauratie
(foto R. De Graef)

Het schilderij was – na deze en oudere restauraties – zo gedegradeerd dat het oorspronkelijke beeld dat Vasari schiep niet meer kon bewonderd worden. De functionele authenticiteit was intact gebleven – het kunstwerk is nog steeds een altaarstuk in een kerk – en heeft er een functie bij gekregen, namelijk dat van museumstuk dat door cultuurtoeristen in de kerk als museum bezocht wordt. Maar door het verval van een deel van het originele materiaal was de conceptuele authenticiteit gedeeltelijk verloren gegaan. Dat originele laatrenaissance concept beoogde het tonen van een beeld dat onmiddellijk kon geïnterpreteerd en begrepen worden. Eén van de uitgangspunten van de restauratie was dat originele beeld opnieuw creëren, voornamelijk door lacunes op gepaste wijze te re-integreren, al is zo iets niet noodzakelijk voor de instandhouding van het werk, dit is net het verschil tussen conservatie en restauratie.

Pala dell'Assunta:
detail vóór restauratie
(foto R.I.C.E.R. C.A.)



Men zou hier dus kunnen gewagen het streven naar een 'ahistorische' authenticiteit (34), waarbij men het stuk trachtte terug te brengen tot het moment waarop Vasari het beëindigde om zo de leesbaarheid van het werk te verhogen (35). Zoiets is echter een eerder theoretisch streefdoel en in de praktijk niet haalbaar. Een paar uur na het beëindigen van een schilderij treedt er immers al een natuurlijke degradatie van de materialen op. De restauratie beoogde dus het kunstwerk terug te brengen in de staat zoals Vasari het bedoeld had, gecombineerd met de daaropvolgende natuurlijke veroudering totdat het tot ons was gekomen maar met wegneming van de effecten van onnatuurlijke veroudering.

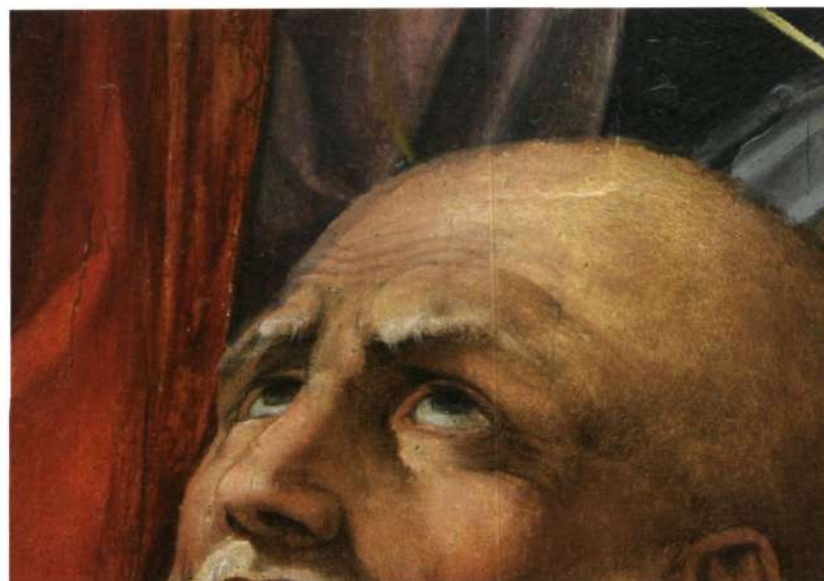


De restauratie werd op verschillende vlakken gevoerd. Eerst werd het oppervlak gereinigd en retouches werden weggenomen. Er was zogenaamde *colature* zichtbaar: oftewel naar beneden gelopen niet opgedroogde verf, dit heeft de onderliggende verf aangevreten, sommige delen werden daardoor flink aangetast, vooral linksboven het paneel. Wellicht waren dit oudere restauraties die met twee solventen – aminobutaan en pyridine (36) – werden uitgevoerd. Deze werden destijds veel gebruikt en zijn schadelijk voor zowel schilderij als restaurator. De vernis was ondertussen, na 40 jaar, donkerder en geler geworden, waardoor men niet meer dezelfde kleuren zag als de originele kleuren. Het restauratieteam testte het juiste solvent – na materiaalonderzoek – door proeven uit te voeren

Pala dell'Assunta:
detail tijdens restauratie
(foto R.I.C.E.R. C.A.)

Pala dell'Assunta: zelfde gebied
vóór opvulling lacune
(foto R.I.C.E.R. C.A.)

Pala dell'Assunta: detail
van een geretoucheerde lacune
(foto R. De Graef)



op kleine oppervlaktes en dan op representatieve vlakken die met krijt omcirkeld werden. Daarna werden gaten in de gipsondergrond opgevuld met *gesso* (di Bologna) en dierenlijm.

De overvloedig aanwezige lacunes werden daarna aangepakt met een typische, in Italië ontwikkelde 'wetenschappelijke' retoucheermethode voor grote lacunes: de *selezione cromatica*. Dit is de florentijnse variant van de *tratteggio*-methode (37). Bij de toegepaste techniek gebeurde een chromatische selectie, gebaseerd op de basiskleuren waarbij de lijnen eender welke richting konden aannemen, afhankelijk van de omliggende compositie.

Laag na laag, werd met een zeer fijn penseel reconstrueerbare lacunes in kleur opgevuld met aquarelverf in de basiskleuren geel, blauw en rood. Een andere methode die werd gebruikt voor niet te reconstrueren lacunes was de *astrazione cromatica*, een methode die de restauratoren bijvoorbeeld gebruikten om de ontbrekende goudkleur op te vangen (38). Grotere lacunes, zoals de voetjes van de putti, werden bijgewerkt op basis van andere voorbeelden. Nu kon je de maniëristische wijze van het schilderen opnieuw zien en al de verschillende kleurniveaus, nu kon je het been onder het kleed zien. Ook het religieuze bisschopskleed van *San Stefano* met fluweel – *veluto* – van goudboordsel kwam zo opnieuw tot leven.

Besluit

Dit artikel geeft niet het relaas over een wetenschappelijk onderzoek van de restauratie van een paneelschilderij maar verhaalt eerder de persoonlijke speurtocht van ondergetekende, bovenal is het een voorsmaakje voor wie meer over de onvermoeibare schilder, architect en kunstenaarsbiograaf Vasari te weten wil komen. Het is duidelijk dat Toscane en Arezzo voor zulke lieden heel wat te bieden hebben. Wie zich wil verdiepen in de technische en wetenschappelijke aspecten van de restauratie, moet het restauratierapport afwachten dat de restauratoren momenteel afwerken, samen met een publicatie waarin beide altaarstukken van Vasari met elkaar vergeleken zullen worden. Alhoewel de schilderkunst van Vasari heden ten dage minder geapprecieerd wordt, blijft dit altaarpaneel een verbluffend stuk van gigantische afmetingen. Het is ook een voorbeeld van de wijze waarop architecten – niet enkel in de 16^{de} eeuw – door de schilderkunst of door het ontwerpen van allerlei ornamenten en meubels veel meer dan vandaag betrokken waren bij de decoratieve afwerking van de gebouwen, of hoe zij die als onlosmakelijk verbonden zagen met de architectuur zelf. Het is op zich al interessant te bedenken wat Vasari zelf van zulk een restauratie zou gevonden

hebben. Hij was eerder een tegenstander van het restaureren dan een surplus aan ingrepen uit te voeren. Zo verwees hij bijvoorbeeld naar de cherubijn die had geleden onder de vochtige klimatologische omstandigheden en die de schilder Giovanni Antonio Bazzi, gekend als *Il Sodoma* had overgeschilderd in Signorelli's *besnijdenis* in Volterra, en merkte op: "*het was veel minder fijn geschilderd dan het origineel*", en dat "*het soms beter zou zijn om de werken van excellente meesters half geruïneerd te bewaren, dan ze te laten retoucheren door zij die minder kundig zijn*" (39) (40).

Rudy De Graef is architect en licentiaat in de kunstwetenschappen en archeologie en is erfgoed-consulent bij Onroerend Erfgoed. Hij maakt de Binnenkrant van M&L.

Eindnoten

- (1) De tweede editie kreeg als titel '*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*'. Via internet is het momenteel mogelijk al deze werken terug te vinden. De Fondazione Memfonte heeft deze uitgaven online gezet op <http://www.memfonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html> naast een heleboel ander kunsthistorische bronnen.
- (2) Kie A., *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, (oorspronkelijke deel 2+3 samengevoegd), Amsterdam, 2010. De inleiding en het nawoord werden geschreven door Henk van Veen. Uitgeverij Contact heeft in 2011 van deze vertaling een uitzonderlijke en rijk geïllustreerde luxe-editie op de markt gebracht.
- (3) Van bronnenkritiek had Vasari niet veel (geen) kaas gegeven. Er is een opvallende discrepantie tussen de biografieën van zijn tijdgenoten, die vrij betrouwbaar zijn, en die van de kunstenaars uit de vorige eeuwen, die een aaneenschakeling zijn van vrij onwaarschijnlijke geromantiseerde verhalen.
- (4) Vasari verzamelde tijdens zijn vele reizen door Italië tekeningen in dit 'tekeningenboek', die als complementair bij de *Vite* kunnen worden bekeken. Het boek zou uit 8 volumes bestaan hebben, met een paginaformaat van 645 x 485 mm, de architectuurtekeningen werden in nog grotere albums bewaard. Vasari verwijst in de '*Vite*' regelmatig naar de tekeningen in de *Libri*. Verschillende pagina's van het boek overleefden de tijd, de meeste worden bewaard in het Louvre, het *Gabinetto dei Disegni* van het Uffizi en het British Museum. Meer lectuur hierover vindt men bij RAGGHIANI COLLOBI L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze, 1974, p. 50.
- (5) KIE A., *op. cit.*, p. 147.
- (6) Bij de hoger vermelde vertalingen werd, zoals vaak bij de vertaling van Vasari's meesterwerk, het oorspronkelijke eerste deel, dat de reeks technische handleidingen bevat, weggelaten. Een interessante Engelse vertalingen van dat technisch deel is BROWN G., *Vasari on technique*, New York, 1960.
- (7) Het boek werd geschreven door Karel van Mander (1548 – 1606) nadat hij in Italië op studiereis was geweest in 1573 en lijkt één van de grootste geciteerde bronnen te zijn voor de schilderkunst in de Nederlanden van de 15^{de} en 16^{de} eeuw.
- (8) MICHELANGELO, *Sonnetten en andere gedichten*. Vertaald en toegelicht door Frans van Dooren, uitg. Athenaeum, Polak & Van Gennep, Amsterdam 1999, 71 p.
- (9) REFICE P. (red), *Il Primato dei Toscaninelle Vite de Vasari*, Edifir, Firenze, 2011, 470 p., ill.
- (10) SATKOWSKI L., *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- (11) Opgenomen in de *Giuntina* als laatste biografie.



- (12) Vasari werkte uiteraard niet alleen en had een team dat hem ondersteunde, onder andere de Bruggeling Jan Van Der Straet (1523-1605) werkte in de entourage van Vasari.
- (13) Heilig en mooi
- (14) Uit de *Vite*, *Vita di don Bartolomeo*, 1568, vrij vertaald: "(Hij) maakte in de Gozzari kapel in Vescovado (dorpje in Toscane), een boetende san Girolamo, mager en (...) en met de ogen aandachtig naar het kruis en slaande zijn borst, wat iemand toe laat goed te beseffen hoe het vuur van de liefde bij hen die het vlees consumeren, de maagdelijkheid kan treffen".
- (15) FORNASARI L. en BARONI A., *Giorgio Vasari 1511-2011. Disegnatore e pittore. I studio, diligenza et amorevole fatica*, Skira, Milaan, 2011, 226 p., ill.
- (16) In een naastgelegen ruimte van het restauratieatelier werd ook een sterk aangetast 15de-eeuws paneelschilderij van Neri di Bicci gerestaureerd door het team.
- (17) Andere vroegere voorbeelden van zo'n 'publieke' restauratie waren bij ons die van Rubens' Kruisoprichting in de kathedraal van Antwerpen en de huidige 'open' restauratie van het Lam Gods in het museum van Gent.
- (18) De teamleden van het restauratieteam R.I.C.E.R. C.A. zijn Paola Baldetti, Marzia Benini en Isabella Droandi, geassisteerd door Antonella Aquiloni, Silvia Dagnino en Perla Maggini.
- (19) In zijn memoires (*Ricordanze*) verwijst Vasari naar het beïndigen van dit paneelschilderij op het einde van 1567.
- (20) Alhoewel Vasari in de *Vite* uit 1568 nog schrijft: "disegni con gesso da sarti bianco sopra la mestica ovvero con carbone di salcio, perché l'uno e l'altro facilmente si cancella", betekende "Tekeningen (gerealiseerd) met wit kleermakerskrijt over de grondlaag of eerder met wilgenkool omdat beide makkelijk af te vegen zijn", verwijzen de restaurateurs naar een tekst van Vasari waarin hij zijn voorkeur voor het krijt uitspreekt, deze tekst kon ik niet traceren.
- (21) Een eerder gebruikelijke breedte ligt tussen de 20 en de 40 cm. Zie voor meer informatie: UZIELLI L., *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*. *Current History of Panel-Making Techniques* in DARDES K. and ROTHÉ A., eds. *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum*, April 1995. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998, p. 118.
- (22) Deze bewering is voor rekening van de restaurateurs. Het is wellicht boeiend en noodzakelijk wetenschappelijk onderzoek te verrichten naar het hout en formaat van de planken dat door de schilder op verschillende tijdstippen in zijn loopbaan werd gebruikt.
- (23) Maetzke A.M., in Cat. *Mostra Arte nell'aretino, Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, Firenze, 1974, p. 113.
- (24) VASARI G., *Ricordanze*, 1527 - 1573. De memoires zijn, zoals vele andere geschriften van Vasari, raadpleegbaar op <http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html> (laatste bezoek 23 oktober 2012).
- (25) Vertaling uit Vasari, *Ricordanze*, 1571 met hulp van VAN ROY, N. en BELLANO B. van "Ricordo come a di 20 dicembre 1538 Frate Bartolomeo di Matteo Gratini Frate dell'ordine di Santo Agostino di Monte San Savino mi alloga una tavola di altezza di braccia 6 e mezzo e larga quattro da farsi colorita a olio drentovi l'Assunzione di Nostra Donna con gli apostoli attorno al sepolcro e così Santo Agostino vescovo e Santo Romualdo da farla in el Monte San Savino a tutte sue spese di garzoni e legnami, eccettuato i colori per prezzo e pagamento di scudi cento di grossi sette per iscuo da finirsi per mesi diciotto come apare in una scritta di mia mano per obligazione e lavoralla in el Monte San Savino che doveva servire per mettersi in sullo altare di Santo Agostino di detto Monte e così, bisognando, farli due storie di San Bartolomeo nella predella di detta tavola. E questa convenzione facemmo insieme alla Badia di Ceiano in valle di Caprese, dove egli abitava, presente Stefano Veltroni dal Monte San Savino, scudi 100"
- (26) "Arrivato dunque in Roma di febraio l'anno 1538, vi stei tutto giugno, attendendo, in compagnia di Giovanbatista Cungi dal Borgo, mio garzone, a disegnare tutto quello che mi era rimasto indietro l'altre volte che era stato in Roma, et in particolare ciò che era sotto terra nelle grotte. Né lasciai cosa alcuna d'architettura o scultura che io non disegnassi e non misurassi; intanto che posso dire con verità che i disegni ch'io feci in quello spazio di tempo furono più di trecento: de' quali ebbi poi piacere et utile molti anni in rivedergli e rinfrescare la memoria delle cose di Roma. Le quali fatiche e studio quanto mi giovassero, si

- vide, tornato che fui in Toscana, nella tavola che io feci al Monte San Savino, nella quale dipinsi con alquanto miglior maniera un'Assunzione di Nostra Donna, e da basso, oltre agli Apostoli che sono intorno al sepolcro, Santo Agostino e San Romualdo.*"
- (27) Restauratrice Silvia Dagnino stelt momenteel materiaal samen betreffende de afgebeelde ruïnes voor een publicatie in *Notizie di storia*, een lokaal magazine dat wordt gepubliceerd door de Società Storica Aretina.
- (28) De informatie komt enerzijds uit het niet gepubliceerde rapport van Thierry Radelet en anderzijds uit de gesprekken met mevrouw Marzia Benini in het restauratieatelier. De restauratoren hebben momenteel nog geen technische rapporten, zij plannen een publicatie waarin de restauraties van de beide Vasari altaarstukken vergeleken worden.
- (29) *Colla di coniglio*: konijnenlijm: ook gekend als totinlijm, een lijm van dierlijke oorsprong. Deze lijm presenteert zich onder de vorm van korrels en wordt gebruikt bij de realisatie van verschillende producten voor verguldsels.
- (30) Bij de *Pala Albergotti* bleek dat niet mogelijk, omdat de stabiliteit dan in gevaar kwam, informatie uit restauratierapport van de *Pala Albergotti* door Thierry Radelet.
- (31) "Het gebruik van wiggen voor het opvullen van gaten en scheuren in panelen is al behandeld door Giovanni Secco Suardo in het eerste hoofdstuk van zijn handboek *Il restauratore dei dipinti* (1866). Dit systeem is nog steeds geldig voor de restauratie werkzaamheden hier beschreven. Deze methode maakt het mogelijk de losgekomen randen opnieuw uit te lijnen en perfect weer samenvoegen voor een deel of het geheel van de gehele dikte en dit afhankelijk van de staat van de drager, zonder geknoei met de voorbereidende en verflagen. Met betrekking tot het vernietigen van origineel materiaal, is het belangrijk deze werkwijze te beperken tot het gebied van bestaande degradatie: hoe kleiner de zone waarin het hout behandeld wordt, hoe groter de stabiliteit van de interventie. De positionering van de wig, rekening houdende met zowel nerfjaarringen, is belangrijk bij het verkrijgen van de beste stabiliteit tussen het paneel en de toegevoegde invoegingen. De wiggen moeten radiaal worden geplaatst ten opzichte van het vlak van de ondersteuning." Vertaald uit CASTELLI C., *Current Approaches to the Structural Conservation of Panel Paintings. The Restoration of Panel Painting Supports. Some Case Histories* in DARDES K. en ROTHÉ A. (eds.), *The Structural Conservation of Panel Paintings (Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, April 1995, Los Angeles: The Getty Conservation Institute)*, 1998, p. 323, voetnoot 8.
- (32) Vrij vertaald uit BROWN G., *Vasari on technique*, New York, 1960, P230-231.
- (33) Maetzke A.M., *op.cit.*, p.113, vertaling VAN ROY N.
- (34) Over deze begrippen vind je meer informatie in het boek EX N., *Zo goed als oud. De achterkant van het restaureren*, Amsterdam, 1993.
- (35) Over deze keuze kan uiteraard gediscussieerd worden – ze is in ieder geval niet evident – maar deze discussie valt buiten het bestek van dit artikel.
- (36) Informatie verstrekt door restauratrice Marzia Benini
- (37) De *tratteggio*-methode werd uitgewerkt in de jaren '40 door Cesare Brandi, lacunes werden daarbij opgevuld met verticale streepjes die zich duidelijk onderscheiden van de originele kleurvlakken als je ze van dichtbij ziet, maar die vrijwel onzichtbaar zijn vanop een grotere afstand zodat de lacune in het origineel geïntegreerd werd. De streepjes werden in een beperkt aantal weloverwogen kleuren uitgevoerd. Deze methode ligt tegenwoordig onder vuur omdat ze negatieve effecten zou hebben doordat de structuur van de aanpassing het beeld bederft. Meer info in Casazza O., *Il restauro pittorico*, Firenze, Nardini Editore, 2007. Cesare Brandi (1906-1988) was één van de stichters van het *Istituto Centrale del Restauro* in 1939 in Rome. Hij was een invloedrijk schrijver van teksten over restauratietheorie en -filosofie.
- (38) Voor een uitgebreid overzicht van de verschillende technieken zie: CONTI A., *History of the restoration and conservation of Works of art*, 2007, Electa, Kidlington
- (39) *ibid* CONTI A., *History of the restoration and conservation of Works of art*, 2007, Electa, Kidlington, p. 39.
- (40) Graag dank ik Barbara Bellano, Marjan Buyle, Marjolijn Debulpaep en Nathalie Van Roy voor hun hulp bij het schrijven van dit artikel. I would especially like to thank Marzia Benini for her assistance and her patience. Grazie!

Pala dell'Assunta
na de restauratie
(foto R.I.C.E.R. C.A.)

Ooit verdwenen. Nooit verschenen (1982-2011) 30 jaargangen, 30 illustraties

Oswald Pauwels

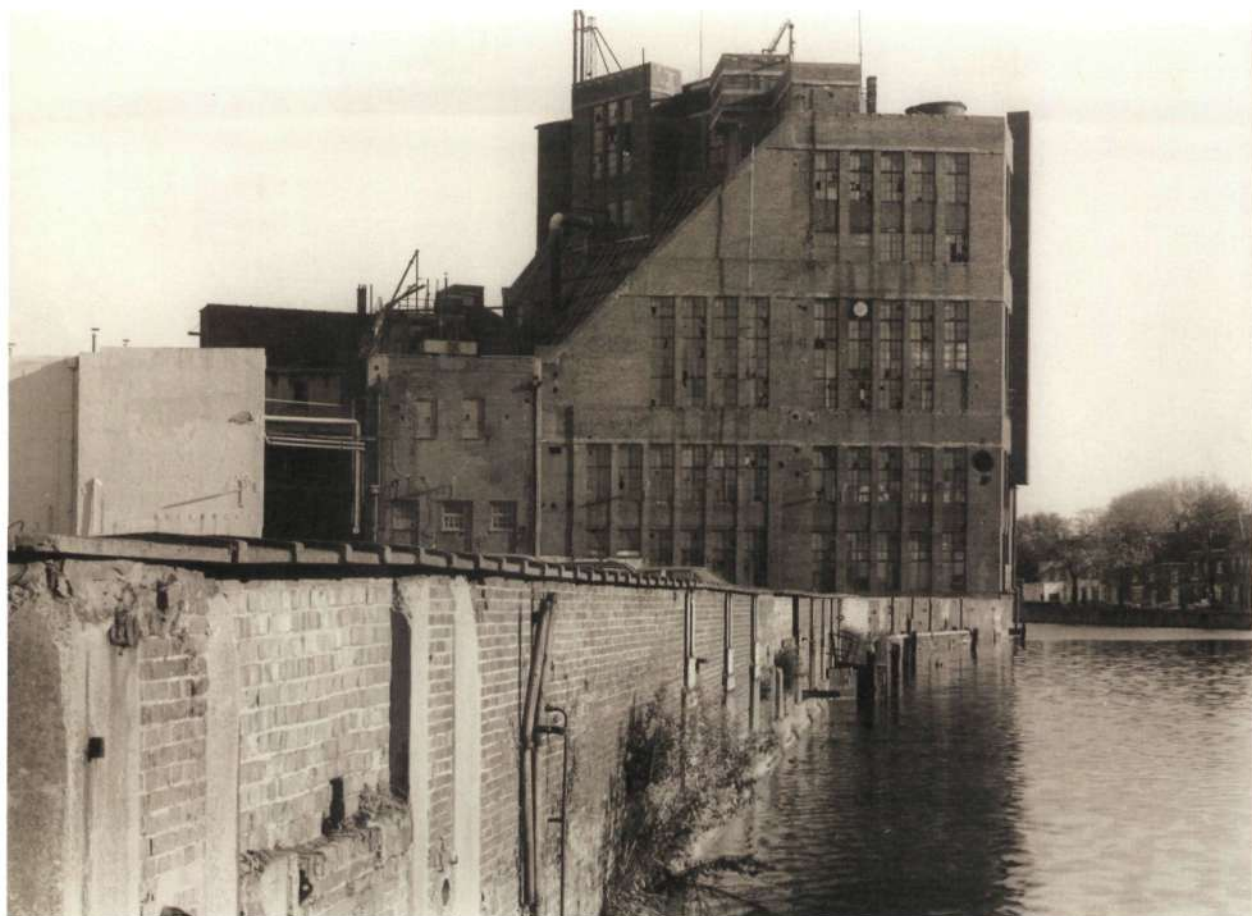
Nooit gepubliceerde foto's, ten behoeve van ongerealiseerde projecten of gesneuveld op de layouttafel. Voor elk jaar één.

Soms van intussen verdwenen monumenten of nauwelijks herkenbare sites. Een arbitraire keuze in een alternatieve conservatieve vormgeving.

1983 Brugge, Gistfabriek, nu gesloopt

1984 Damme, huizen aan de Damse Vaart en Schipdonkvaart-West, nu gesloopt





1981 Brugge, hoek Westdijk en Gaston Roelandstraat, nu gesloopt

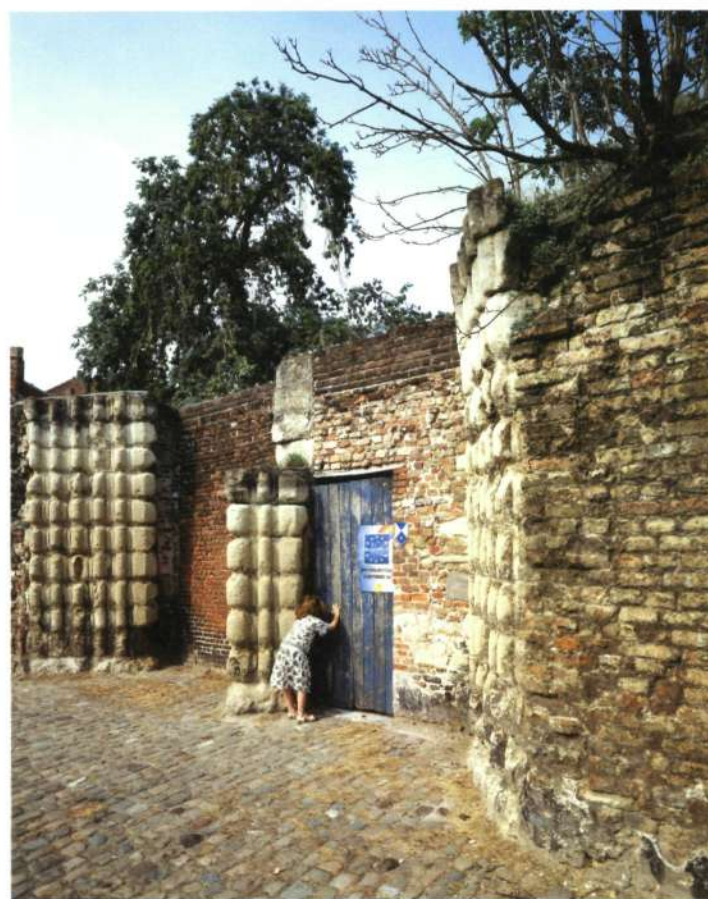
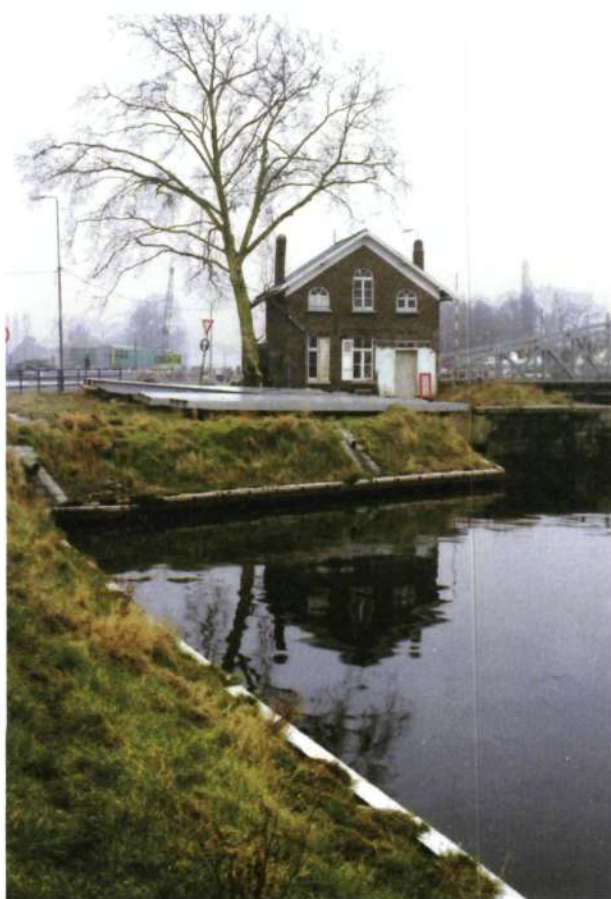
1986 Oostkerke, tussen Koolkerkesteenweg en Ronselarestreet, hoeve, nu gerestaureerd



1999 Tervuren, museum voor Midden-Afrika, in renovatie

2002 Kortrijk, begijnhof, nu gerestaureerd cfr M&L 22/1 en 29/5







2006 Brugge, hoek
Philipstockstraat-Middelburgstraat,
nu gerestaureerd

1989 Antwerpen, Centraal station,
nu gerenoveerd cfr M&L 8/6

1990 Brugge, Pandreitje, gevangenis,
centrale gang, nu gesloopt

1982 Brugge, Dampoort,
sluiswachterswoning, nu gesloopt



1993 Brugge, Predikherenruïne, heden opgenomen
in nieuwbouwproject

1992 Brugge huis de Halleux, tuin,
nu heraangelegd cfr M&L 14/2

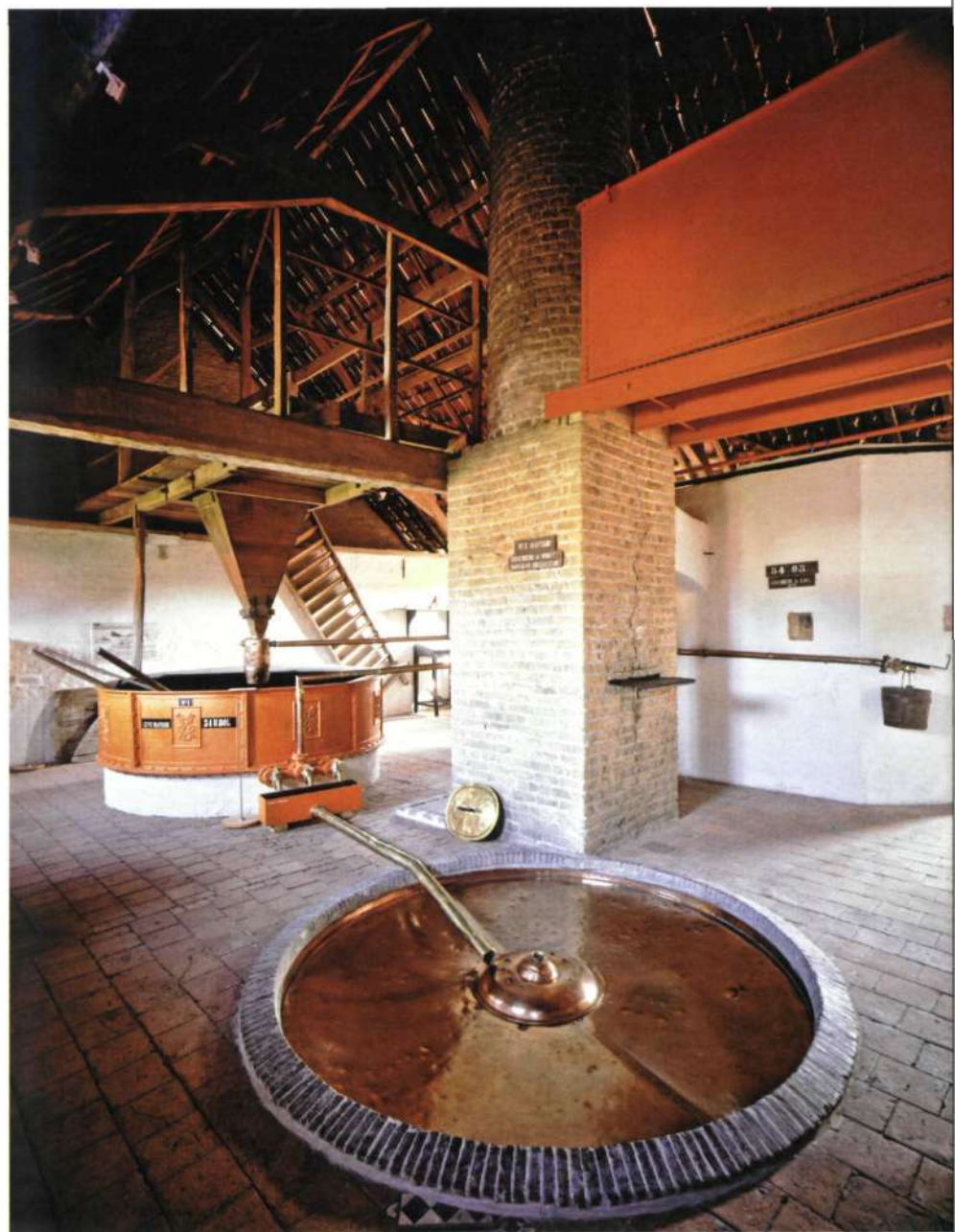


1996 Poeke, kasteel, domein heden opengesteld voor het publiek
cfr M&L 10/4

1993 Antwerpen, Kipdorp, heden niet meer gestut

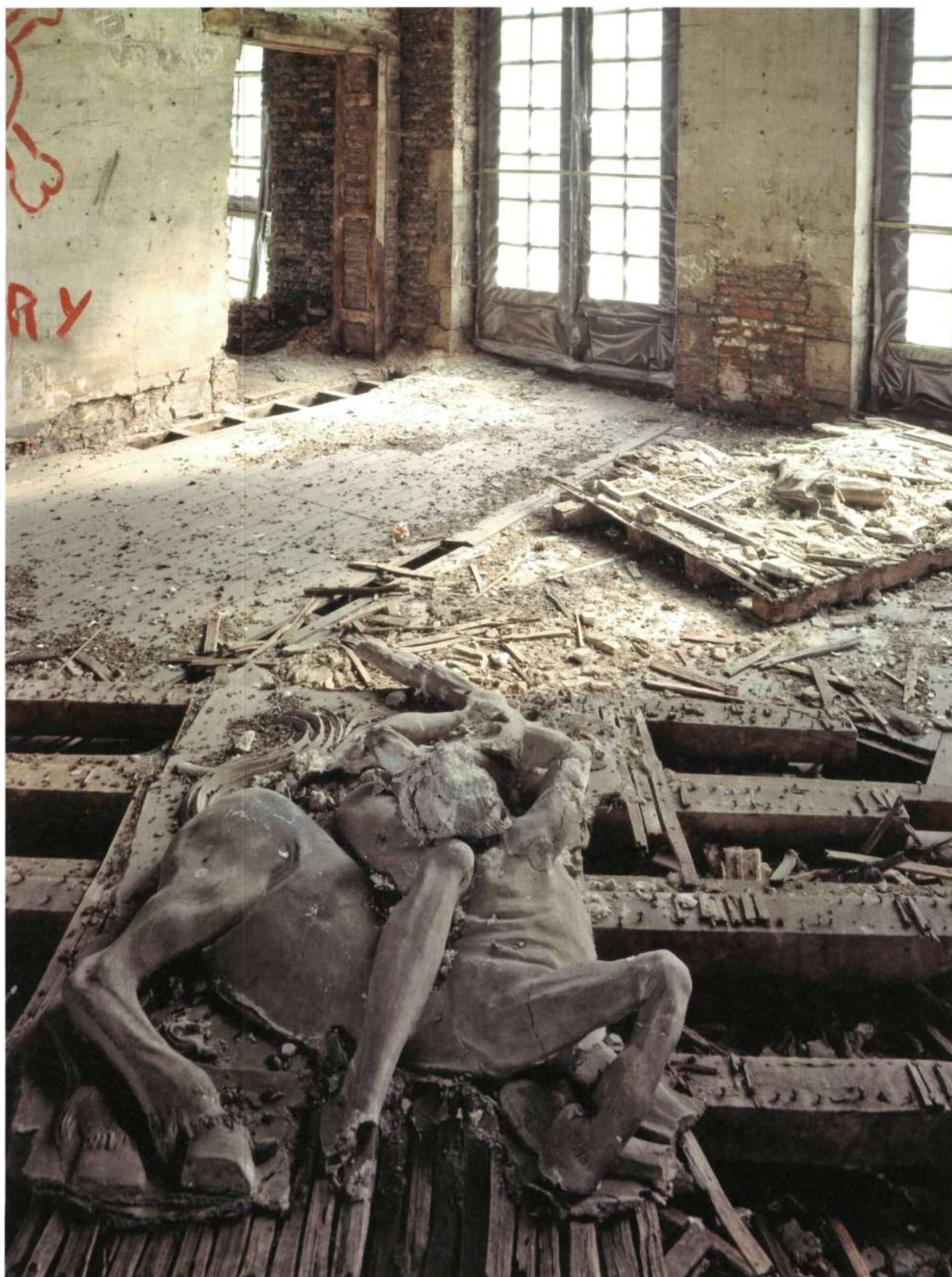
1994 Alveringem, brouwerij de Snoek, nu gerestaureerd en ontsloten





1997 Brussel, kasteel Beaulieu, Hansche stucwerk, nu in restauratie cfr M&L 16/5

1989 Alseberg, papiermolen Winderickx, nu gerestaureerd en ontsloten cfr M&L 9/5

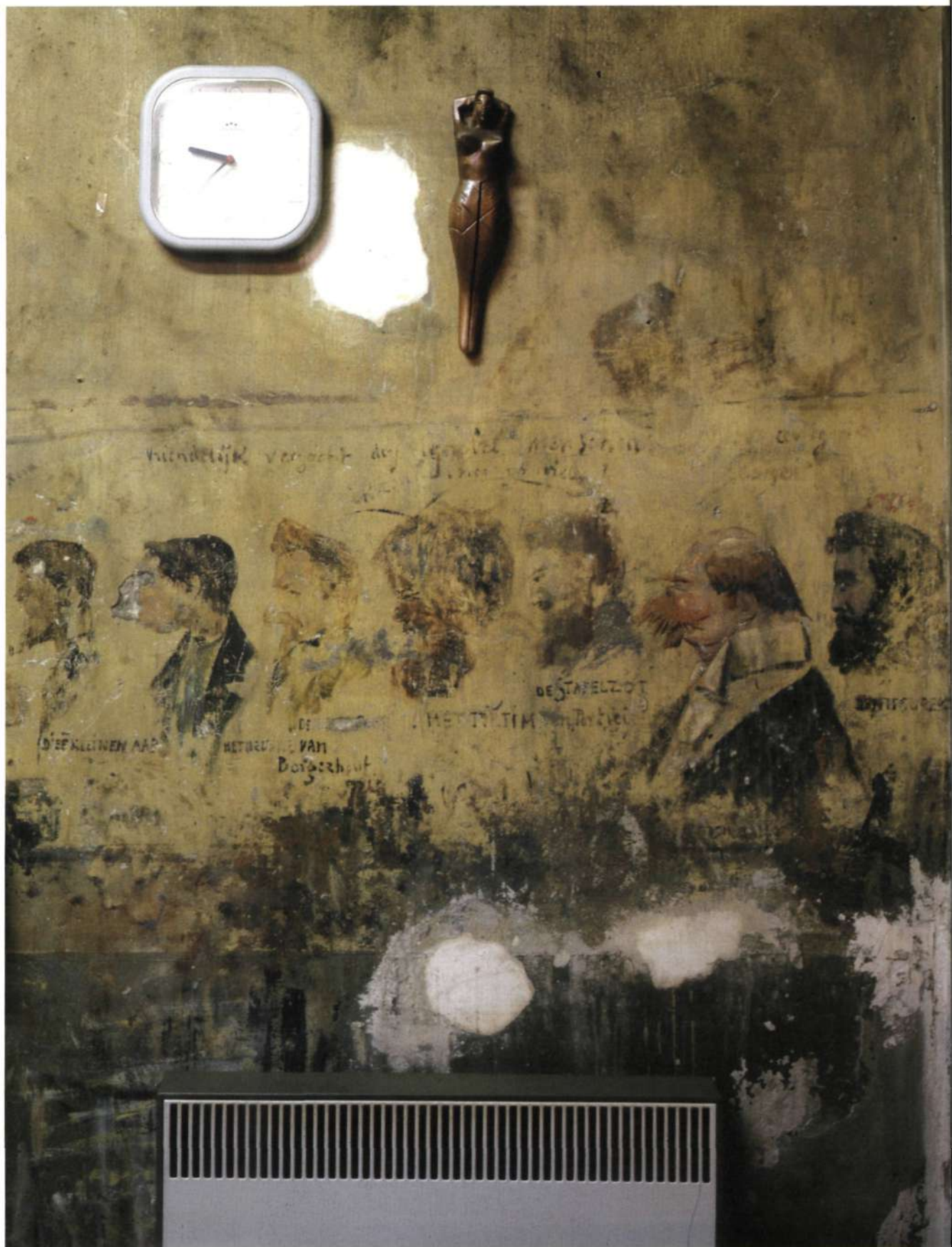




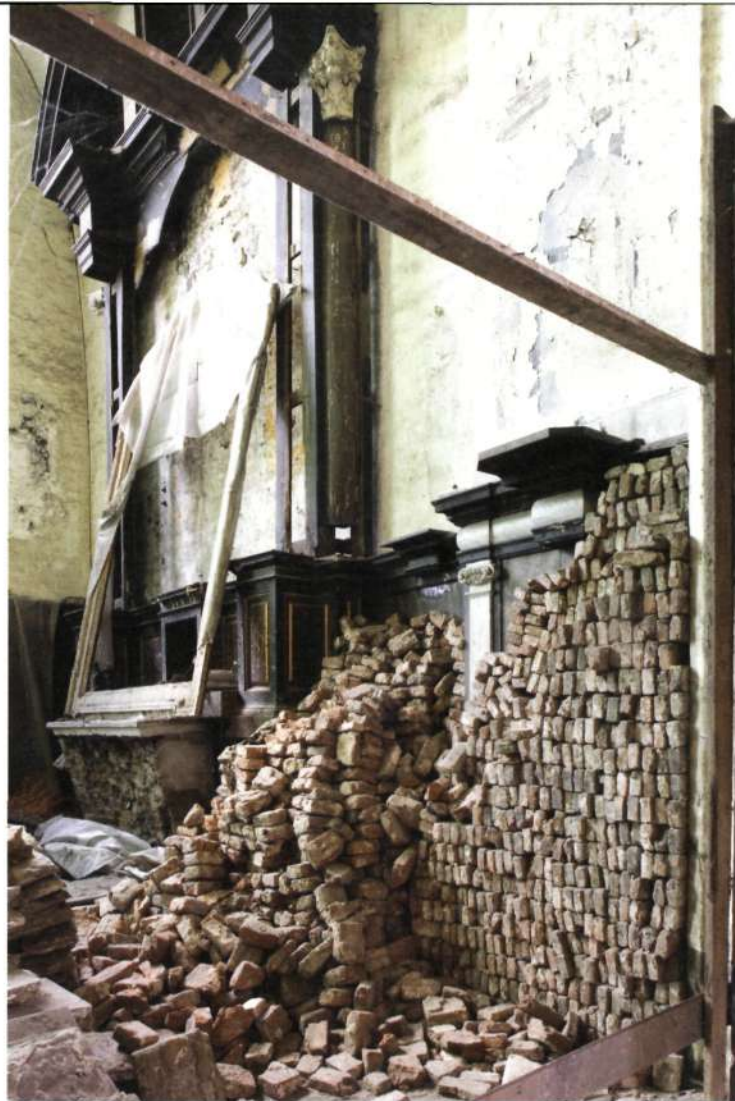


1991 Onze Lieve Vrouw Waver, ursulinenklooster, Angela en Ursula cfr M&L 10/6

1997 Antwerpen, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten,
chambre de retenue, heden débarras van het Henri Van de Velde instituut



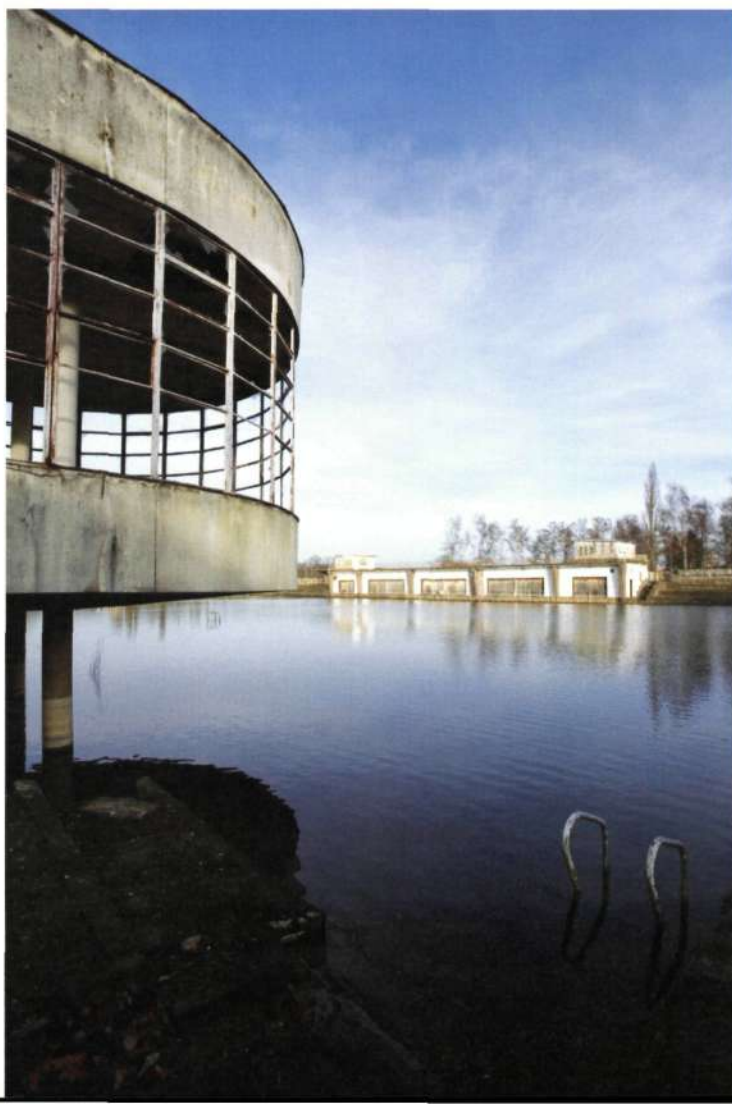




1992 Voerstreek, restant van
een hoogstamboomgaard
cfr M&L 11/5

2008 Leuven, Sint-Jacobskerk
cfr M&L 27/6

2006 Hofstade, recreatiedomein,
openluchtzwembad cfr M&L 27/1

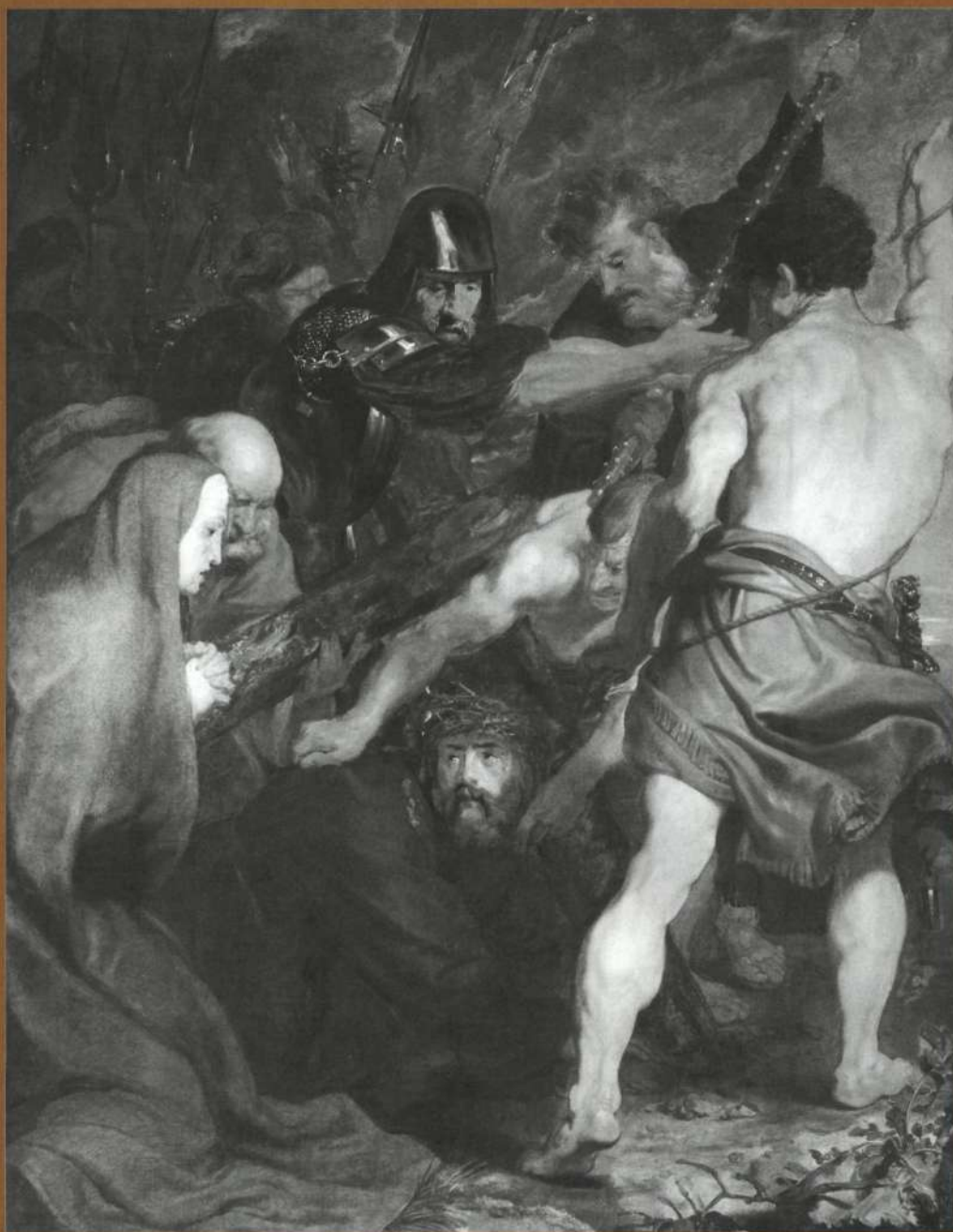




Binnenkrant
Nr. 176

Bijlage bij
M&L 31/6
nov.-dec. 2012

M&L



De Kruisdraging.
Antoon Van Dyck (©
KIKIRPA)

Binnenkrant

Varia

➤ Edgard Goedleven

HET ONTSTAAN VAN M&L

Ik ben op 'Monumenten en Landschappen' terecht gekomen in 1973. Toen was er bij de overheid nauwelijks enige belangstelling, personeel en middelen voor de monumenten- en landschapszorg. Een belangrijke kans om dit beleid in Vlaanderen van de grond te krijgen was het in 1975 door de Raad van Europa georganiseerde 'Jaar van het Bouwkundig erfgoed'. Het was toen de periode dat jaarlijks op Europees vlak 'een jaar van...' werd georganiseerd: het jaar van het bouwkundig erfgoed, het jaar van het dorp, het jaar van de stadsvernieuwing, het jaar van het kind, het jaar van de vrouw enz. Om het jaar van het bouwkundig erfgoed de nodige armslag te geven werd door toenmalig minister Rika De Backer en haar kabinetschef Johan Flerackers beslist om binnen de toenmalige Rijksdienst voor de monumenten en landschapszorg (thans agentschap Onroerend Erfgoed) een cel op te richten van een vijftal personen, onder leiding van Daniël Ostyn, om in Vlaanderen het Europees Monumentjaar 1975 te organiseren. Het succes was enorm: het monumentenjaar betekende de doorbraak van de monumentenzorg in Vlaanderen, die sinds 1975 een vaste waarde is geworden in het Vlaams beleid. Dit uitte zich ondermeer door de goedkeuring in 1976 door het Vlaams Parlement van het Decreet van 3 maart 1976 tot bescherming van monumenten en stads- en dorpsgezichten. Een van de grote hefboomen bij de organisatie het Monumentenjaar 1975 was het door het Ministerie van Nederlandse cultuur uitgegeven 'Berichtenblad' dat tot bedoeling had de wer-



M&L, jg. I, nr. 1, 1981.

king van het Monumentenjaar in Vlaanderen bekend te maken bij de Raad van Europa in Straatsburg en tegelijkertijd contact te houden met de meer dan zeshonderd plaatselijke, zeer actieve werkgroepen, die in 1975 waren opgericht. Monumentenzorg was voortaan niet meer het zogenaamde privédomein van een handvol wereldvreemden die geen afstand konden doen van een geïdealiseerd verleden dat nooit had bestaan. Monumenten- en landschapszorg werden in tegendeel zowel op alle bestuurlijke niveaus als in het privé-initiatief essentiële basiswaarden voor het streven naar kwaliteit voor de ruimte waarin we leven en werken. Monumenten- en landschapszorg zouden van dan af aan meer gaan aanleunen bij de ruimtelijke ordening dan bij het cultuurbeleid. Het 'Berichtenblad' werd gratis verzonden aan de vele plaatselijke bestuurders, werkgroepen en vrijwilligers.

Toen eind 1975 het Monumentenjaar 75 werd afgesloten zou het uiteraard jammer zijn geweest om op dat ogenblik de succesvolle activiteiten van het Monumentenjaar 1975 stop te zetten en de monumentenzorg terug te laten verschrompelen tot zijn vroeger niveau. De naam van het Berichtenblad werd aangepast tot Berichtenblad 75+ en de acties van het Monumentenjaar werden voortgezet. Zo verschenen van 1975 tot 1981 een zeventigtal afleveringen van het Berichtenblad, dat in 1980 werd omgedoopt tot 'Vlaanderens Erfgoed'.

Toch bleek na verloop van tijd dat het uiteraard niet mogelijk noch wenselijk zou zijn om het 'Monumentenjaar 75' eindeloos te rekken.

Daarenboven moest er ook begin van de jaren '80 fors worden bezuinigd. Dit was niet alleen zo voor de productiekosten van het 'Berichtenblad' maar gold ook voor de verzending. Waar vroeger de verzending van alle overheidsdocumenten gebeurde door en voor rekening van een aparte overheidsdienst moesten voortaan de overheidsdiensten elk voor zich de kosten voor de verzending van hun brieven en drukwerken met hun eigen budget betalen. Dit was voor het Berichtenblad met zijn meer dan 4.000 abonnees niet haalbaar.

In 1981 stond de toenmalige Rijksdienst dan ook voor de keuze ofwel het eigen communicatiekanaal opgeven ofwel een totaal nieuwe zelfbedruipende formule op gang brengen. In dit per-

Cover van M75+ Berichtenblad, nr. 45, februari 1979



Cover van Vlaanderens Erfgoed, nr. 67, februari 1981



spectief verscheen in 1981 vijf jaar na het afsluiten van Monumentenjaar het eerste nummer van het tijdschrift M&L.

Van bij de start werden in het eerste nummer van M&L hiervoor enkele basisprincipes geformuleerd:

- Het actieterrein werd uitgebreid van de monumentenzorg tot de landschapszorg en aanverwante domeinen zoals de archeologie.
- De gratis verzending werd stopgezet. Er werd niet alleen een vergoeding gevraagd voor een abonnement, er werd ook betaalde publiciteit opgenomen zodat voldoende inkomsten konden worden verworven voor een niet verlieslatende productie en verzending van M&L.
- Het tijdschrift zou zowel door zijn vormgeving als inhoud aantrekkelijker worden gemaakt. Dat gebeurde ondermeer door het verbeteren van de kwaliteit van het papier waardoor ook kleurenfoto's konden worden afgedrukt. Voor deze foto's zou later Oswald Pauwels zowat de huisfotograaf van M&L worden. De kwaliteit van deze foto's hebben uitstraling en waardering voor het tijdschrift in belangrijke mate ondersteund.
- Er kwam een redactie die instond zowel voor de bewaking van de kwaliteit van de bijdragen als voor een regelmatig en gevarieerd aanbod van artikelen.
- M&L zou, zoals voordien het Berichtenblad, ook informatie blijven doorgeven zoals wettelijke bepalingen, bibliografie, congressen, colloquia, tentoonstellingen, boekbesprekingen. Deze informatie verscheen in een zestien bladzijden tellende binnenkrant, gedrukt op eenvoudig papier. Centraal in M&L zouden meer uitgewerkte en geïllustreerde artikelen komen over technologie, belangrijke projecten en verwezenlijkingen, wetenschappelijk onderzoek, inventarisering, te nemen opties betreffende behoud van erfgoed, conservatie, onderhoud,

Een deel van de redactie in 1986. U herkent bovenaan van links naar rechts: Marc De Borgher, Anthony Demey, Marc Fierlafijn, Jo Braeken, Marcel Ramakers, Herman Van den Bossche en Luc Tack. Onderaan herkent u van links naar rechts Marjan Buyle, Marcel Celis, voorzitter Edgard Goedleven, Anna Bergmans en Suzanne Van Aerschot



beheer en beheersplannen, financiering, beschermingen en zo meer.

- Om een breed aanbod aan artikelen te kunnen verzekeren werd er voor gekozen om ook een beroep te doen op externe auteurs en niet alleen op de ambtenaren van de Vlaamse Overheid.
- M&L zou een kritisch maar positief erfgoedstandpunt innemen. Polemieken of polemisch bedoelde artikelen zouden niet in M&L verschijnen.

Deze principes en de niet aflatende inzet, kennis en ervaring van de redactie, gedurende jaren geleid door Luc Tack, hebben er voor gezorgd dat het tijdschrift M&L een alom gewaardeerd succesverhaal is geworden met een toonaangevende en niet weg te denken rol in de Vlaamse onroerend erfgoedzorg.

➤ Rudy De Graef

M&L: ENKELE FEITEN

Met dit 'speciaal' nummer sluit M&L het eerste jaar van een nieuw, vierde decennium, af. De eerste dertig jaargangen bestonden uit 182 nummers (6 per jaar en 1 extra nummer in 1985 en 1 extra nummer in 1991) gevuld met 721 artikelen die werden geschreven door 507 auteurs. De onbetwiste topauteur in die eerste dertig jaar was Marjan Buyle met 28 (!) redactionele artikelen en met nog veel meer bijdragen voor deze binnenkrant.

Tot slot nog dit overzichtje (met dank aan Oswald Pauwels) dat een aardig beeld schetst van de evolutie van onze diensten:

Een deel van de redactie anno 2010. Op de foto zien we bovenaan van links naar rechts Herman Van den Bossche, Mieke Lauwaert, Dieter Nuytten, ere-lid Suzanne Van Aerschot, Greet Plomteux, Oswald Pauwels, Peter Van den Hove, Paul Van den Bremt en ere-voorzitter Edgard Goedleven. Onderaan zien we van links naar rechts Catheline Metdepenninghen, Christine Vanthillo, Marcel Celis, voorzitter Luc Tack, Anna Bergmans en Marc De Borgher.



het tijdschrift M&L werd doorheen de jaren aangekondigd als een tijdschrift van:

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap,
Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg
(jaargang 1-1982)

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu,
Monumenten- en Landschapszorg
(jaargang 2-1983)

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu,
Bestuur Monumenten en Landschappen
(vanaf jaargang 3-1984)

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening en Huisvesting
Bestuur Monumenten en Landschappen
(vanaf jaargang 10-1991)

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening en Huisvesting
Afdeling Monumenten en Landschappen
(jaargang 14-1995)

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening, Huisvesting en
Monumenten en Landschappen
Afdeling Monumenten en Landschappen
(vanaf jaargang 15-1996)

Agentschap RO-Vlaanderen
Onroerend erfgoed
(vanaf jaargang 25-2006)

agentschap Ruimte en Erfgoed
(jaargang 29-2010)

Vlaamse Overheid, Onroerend Erfgoed
(jaargang 30-2011)

M&L

Beschermingen

➤ Rita Steyaert

BESCHERMING VAN HET GROOT BEGIJNHOF IN MECHELEN ALS STADSGEZICHT

Het Groot Begijnhof behoort tot de binnenstad van Mechelen, een woongebied met culturele, historische en esthetische waarde. Het ligt ten noordwesten van de historische stadskern tussen twee Dijle-armen en aan de rand van de verdwenen 13^{de}-14^{de}-eeuwse omwalling die samenviel met de huidige ring. Het imposante volume van de barokker domineert de kleinschalige omgeving van de kronkelende straatjes met de karakteristieke bebouwing. Globaal gezien is het Groot Begijnhof een levendige, stedelijke woonwijk met overwegend kleinschalige, goed onderhouden woningen. Respectvolle renovatiewerken en restauraties verzekeren de continuïteit van de bewoonbaarheid van de panden.

Inplantingsplan Groot Begijnhof Mechelen
(© Dienst Monumentenzorg Stad Mechelen)



In het verleden werden voor het Groot Begijnhof in Mechelen meerdere beschermingsprocedures gestart die uitmondten in beschermingsbesluiten. Een oostelijk deel begrensd door de Schrijnstraat, Twaalf Apostelenstraat, Krommestraat en Guido Gezellelaan werd bij KB van 22 december 1976 beschermd als landschap. Het omringend noordelijk, westelijk en zuidelijk aansluitend gedeelte tot aan de Edgard Tinellaan, de Nieuwe Beggaardenstraat, de Vrouw van Mechelenstraat en bijna tot aan de St.-Katelijnestraat werd bij EB van 2 mei 1985 beschermd als stadsgezicht. Binnen de beide gebieden werden ook 61 gebouwen beschermd als monument, met naast talrijke woningen ook de begijnhofkerk, het voormalig klooster van de celebroeders, de voormalige infirmerie en de Centjesmuur. Op 2 december 1998 ten slotte behoorde het Groot Begijnhof

in Mechelen tot de dertien Vlaamse begijnhoven die door de UNESCO opgenomen werden op de lijst van het cultureel en natuurlijk werelderfgoed (meer info op <http://whc.unesco.org/en/list/855>).

Het Mechelse begijnhof is door zijn aanleg een stratenbegijnhof met een asymmetrisch en onregelmatig stratenpatroon. Juist dit, voor een begijnhof atypisch, stratenpatroon valt door de afbakening van de twee afzonderlijke beschermingsbesluiten als landschap en als stadsgezicht deels buiten de bescherming. Na de opname op de lijst van werelderfgoed van de UNESCO en naar aanleiding van de plannen voor het opstellen van een herwaarderingsplan voor het Groot Begijnhof van Mechelen, lijkt het aangewezen om het stadsgezicht uit te breiden zodat



1. Krommestraat, gezicht vanuit de Nonnenstraat
2. Moreelstraat, ter hoogte van nummer 2, gezicht in de richting van het Begijnhofkerkhof
3. Twaalf-Apostelenstraat ter hoogte van nummer 21, gezicht in de richting van de Sint-Beggastraat
4. Guido Gezellelaan, gezicht op de centjesmuur

foto's 1 t.e.m. 4 © Dienst Monumentenzorg Stad Mechelen

het begijnhof één stadsgezicht wordt dat de beide oudere beschermingen als landschap en stadsgezicht omvat met inbegrip van het volledige stratenpatroon.

Historisch overzicht

Het oorspronkelijke begijnhof teruggaand tot 1259 en gelegen aan de Dijle op de zogeheten 'Begijnhofweide' buiten de stadswalling werd tijdens de godsdienstoorlogen in 1578 volledig verwoest. In 1595 vestigden de begijnen zich in een weinig bewoonde wijk tussen de stadsmuur en de Sint-Katelijnestraat. Aan de Nonnenstraat, die zowat de hoofdstraat van het begijnhof zou worden, kochten ze het Hof van Fontes en het Refugehuis van Sint-Bernards, de latere infirmerie. Tussen 1595 en 1652 werden enerzijds bestaande straten en huizen en het cellenbroedersklooster ingepalmd en anderzijds nieuwe straten aangelegd en bebouwd (Hoviusstraat, Fonteinstraat, Acht Zalighedenstraat). Het hof was jarenlang een grote bouwwerf. In 1596 werd een voorlopige kerk opgericht, gewijd aan St.-Alexius en St.-Catharina op een deel van de gronden van het cellebroedersklooster, de huidige barokke kerk met eerstesteenlegging in 1629 werd gewijd in 1647.

Met de annexatie in 1652 van de Vrouw van Mechelenstraat met drie huizen en twee blekerijen in de Plankstraat kreeg het begijnhof zijn definitieve begrenzing. Het hof kende een relatieve bloei in de 17^{de} eeuw met als belangrijkste bron van inkomsten het vervaardigen van 'Mechelse kant', maar in de achttiende eeuw liep het aantal begijnen achteruit. De afschaffing van religieuze instellingen betekende in 1798 een tijdelijk eindpunt voor het begijnhof met de afbraak van de poorten en de verkoop van de kerk. Na het slopen van de poorten kon men niet meer spreken van een afgesloten begijnhof en ondanks de terugkeer van de begijnen in 1814, raakte het gebied stilaan terug geïntegreerd in de stad en wordt de wijk nu veelal bewoond door kleine gezinnen en alleenstaanden. De parochie werd na de afschaffing in 1925 een kapelanie van de St.-Katelijneparochie.

Beschrijving

Gezien het Mechelse begijnhof binnen de vesten werd ingericht in een reeds bewoonde stadswijk tussen de vesten, de St.-Katelijnestraat en de Nieuwe Beggaardenstraat, vormde het een afgesloten stadje in de stad, gekenmerkt door een asymmetrisch stratenpatroon. Het was van de stad afgesloten door aaneengesloten huizenrijen in de genoemde straten en door drie poorten: een in de St.-Katelijnestraat aan de Schrijnstraat en twee in de Nieuwe Beggaardenstraat ter hoogte van de Nonnenstraat en van de Vrouw van Mechelenstraat. De resten van deze laatste poort, die dateerde van 1595 en in tegenstelling met andere poorten ten dele ontsnapte aan de sloop van 1798, zijn als monument beschermd. Aan de vest werd in 1660 de bouw van de afsluitende zogeheten Centjesmuur – vroeger Oordjesmuur – bekostigd door de 'oorden' of verplichte wekelijkse bijdrage van de begijnen, ook deze muur werd beschermd als monument. De Vuilgracht en de Heergracht, vlieten die het begijnhof doorkruisten werden in 1858 gedempt.

Het asymmetrisch stratenplan bleef bewaard. Het algemeen schema vertoont smalle straten met centraal de kerk, de infirmerie waar nu brouwerij 'Het Anker' is, het huis van de Grootjuffer (hoek Nonnenstraat-St.-Alexiusstraat), verscheidene conventen en afzonderlijke begijnenwoningen van de meer begoede begijnen. Typisch voor de in de 17^{de} eeuw aangelegde of bebouwde straten hebben de woningen afgesloten voor- of achtertuintjes (Acht Zalighedenstraat, Fonteinstraat).

Het globale uitzicht bleef grotendeels behouden. Het tracé van de straten bleef ongeschonden en verscheidene conventen en aparte woningen bleven vrij authentiek bewaard. De diep- en breedhuizen uit de 16^{de}, 17^{de} of het begin van de 18^{de} eeuw werden opgetrokken in traditionele bak- en zandsteenstijl met hier en daar een barok accent. Een aantal gevels werd in de achttiende, maar vooral in de 19^{de} eeuw aangepast door o.m. het wegbreken van vensterkruisen, vergroten of vernieuwen van vensters, bepleisteren van gevels of verbouwen van top- tot lijstgevels. Her en der zijn door het ontleisteren de sporen van de vroegere toestand terug zichtbaar, er zijn ook recente 'restauraties' en approximatieve reconstructies van de vroegere toestand.

De algemene sfeer en de aanleg van het begijnhof zijn behouden en de belangrijkste en meest representatieve gebouwen werden in de loop der jaren individueel beschermd als monument.

Besluit

De begijnen waren groepen vrouwen die zich in een religieuze gemeenschap verzamelden, maar die zich in tegenstelling tot de vrouwelijke kloosterorden, niet terugtrokken uit de maatschappij. Naast zijn historische waarde heeft het Groot Begijnhof ook sociale-culturele waarde als materiële weerspiegeling van deze specifieke samenlevingsvorm van zelfstandige, vrome vrouwen die ontstond op het einde van de twaalfde eeuw en in Vlaanderen bleef voortbestaan tot in de negentiende/twintigste eeuw. In de huidige maatschappij blijft de continuïteit van de woonfunctie bestaan en vormen de begijnhoven een equivalent voor recentere woonerven.

De Vlaamse begijnhoven werden op 2 december 1998 als globaal fenomeen opgenomen op de lijst van het werelderfgoed van de UNESCO, het Groot Begijnhof van Mechelen wordt hierbij met naam vernoemd. Het geheel met kerk, centjesmuur, infirmerie, voormalig cellebroedersklooster, conventen en begijnenhuizen vormt een aparte woonwijk met een eigen sfeer binnen de stad. Het Groot Begijnhof wordt tot de representatieve voorbeelden op de lijst van het werelderfgoed gerekend omwille van zijn unieke geschiedenis en unieke typologie als begijnhof dat gevestigd werd in een al bestaande stadswijk, hierdoor kreeg het begijnhof zijn karakteristiek, maar atypisch en grillig stratenpatroon, de overige Vlaamse begijnhoven hebben doorgaans een rechtlijnig dambordpatroon of ontwikkelden zich rondom een plein.

Het Mechelse Groot Begijnhof klimt op tot het einde van de zestiende en de zeventiende eeuw. Het bloeiende begijnhof vormde als het ware een stad in de stad, afgesloten door poorten, huizenrijen en een deel van de stadsmuur. Het wordt tot de representatieve voorbeelden op de lijst van het werelderfgoed gerekend omwille van zijn unieke geschiedenis en uitzonderlijke typologie als begijnhof dat gevestigd werd in een bestaande stadswijk. Het behoort als geheel tot het karakteristiek bouwkundig erfgoed dat een beeld geeft van de begijnenbeweging die acht eeuwen lang een inherent element was van de stedelijke samenleving in Vlaanderen. Het karakteristieke en historisch gegroeide stratenpatroon is kenmerkend voor het Mechelse begijnhof.

Literatuur

➤ Anna Bergmans

IMITATION AND ILLUSION. APPLIED BROCADE IN THE ART OF THE LOW COUNTRIES IN THE FIFTEENTH AND SIXTEENTH CENTURIES (SCIENTIA ARTIS 6)

Na vele jaren is de omvattende studie van Ingrid Geelen en Delphine Steyaert over de persbrokaten in de kunst van de Zuidelijke Nederlanden (15^{de} en 16^{de} eeuw) verschenen. Het onderzoek, gefinancierd door het Federaal Wetenschapsbeleid, werd uitgevoerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. De onderzoeksresultaten zijn gebundeld in een lijvig, schitterend geïllustreerd en vormgegeven boek dat voor het eerst een inzicht biedt in deze bijzondere techniek van de reliëfornamenten. Dat inzicht was lang onbestaand en het gebrek aan kennis compromitteerde de restauratie van kunstwerken die met persbrokaat versierd waren. In haar inleiding schetst Miriam Serck-Dewaide de langzame ontwikkeling in het begrip van de specifieke opbouw en eigenschappen van deze reliëfdecoratie.

Persbrokaat, een luxe techniek

In de 15^{de} en 16^{de} eeuw kenden de zijden stoffen uit Italië, die met goud- en zilverdraad verrijkt werden, een enorm succes. Aan weerszijden van de Alpen getuigden zij van de hoge financiële en sociale status van de eigenaars. Daarom werd in de kunsten naar een techniek gezocht om die luxueuze stoffen te imiteren. Een overtuigende manier was de toepassing van reliëfornamenten: een pasta van loodwit en olie wordt gemodelleerd, waarop zilverblad wordt aangebracht en een glazuur om het zwart worden van het zilver te voorkomen. Vaak is het reliëf vervaardigd in een met tin bedekte en gegraveerde mal en in stukjes opgelegd. We spre-

ken van persbrokaat wanneer met deze laatste techniek een goudbrokaat geïmiteerd wordt. In de andere gevallen wordt de versiering een reliëfdecoratie genoemd.

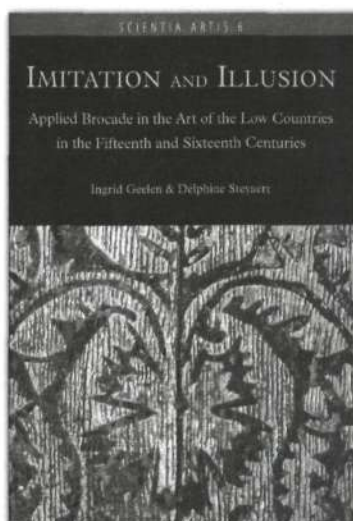
Voorkomen

Persbrokaten komen in combinatie met polychromie en/of bladgoud onder meer voor op individuele sculpturen, retabels, besloten hofjes en paneelschilderijen, waar zij kostbare stoffen imiteren. Maar ook interieurdecoraties als muur-, gewelf-, balkschilderingen en architectuurpolychromie werden met reliëfapplicaties verrijkt. Het langst bestudeerd zijn de persbrokaten op middeleeuwse sculpturen en op schilderijen. Vooral in de Duitstalige gebieden werden zij al in de jaren 60 van de 20^{ste} eeuw gedocumenteerd, vanaf de jaren 70 gebeurden ook gedetailleerde technische analyses. Tot nog toe waren er voor de Lage Landen enkele deelstudies beschikbaar. De doelstelling van het voorliggende onderzoeksproject was de persbrokaten in dit geografisch-historisch gebied in kaart te brengen en te bestuderen vanuit technisch en stilistisch oogpunt.

De inhoud van het boek

Drie invalshoeken bepalen de structuur van het boek dat in drie grote delen is onderverdeeld: geschiedenis, techniek en catalogus.

Het eerste, historisch deel, onderzoekt het ontstaan, de ontwikkeling en de verspreiding van de techniek. Er wordt in hoofdstuk 1 aandacht besteed aan de reliëfdecoraties die beschouwd worden als de voorgangers van het persbrokaat. Vervolgens komt in hoofdstuk 2 de verspreiding aan bod via netwerken van kunstenaars en ambachtssluidie met elkaar verbonden zijn door corporatieve structuren en West-Europese handelswegen. De observaties van kunsthistorici en restauratoren worden in hoofdstuk 3 geconfronteerd met de productie van persbrokaat zoals beschreven in middeleeuwse traktaten en archivalia. Type, maatvoering, reliëfs en patronen van persbrokaat worden bestudeerd in het hoofdstuk 4 dat gewijd is aan de morfologie. De studie van 38 panelen afkomstig van 11 geschilderde altaarstukken uit de Brusselse context liet in hoofdstuk 5 toe om



volledig identieke persbrokaten te groeperen. Hoofdstuk 6 brengt enkele kunstenaars voor het voetlicht: de naam van de Geelse Meester van de dianthus (geurende anjer) wordt verbonden met de Brusselse retabels van Geel (het Passieretabel), Rouen (het leven van Maria en de kindsheid van Jezus), Strängnäs II (het Passieretabel) en het Passieretabel dat bewaard wordt in het *Musée des Arts Décoratifs* in Parijs. Een opmerkelijke ontdekking is het merkteken van een Brussels polychromeur. Het monogram I*T werd vastgesteld op verschillende sculpturen die in Mechelen werden geneden. Op basis van een nauwgezette registratie kon een groep sculpturen worden samengebracht en een corpus worden toegeschreven aan het Brusselse atelier van diezelfde I*T Meester. Hetzelfde brokaatpatroon werd ook gevonden op paneelschilderijen en op geweven tapijten wat de interessante vraag deed stellen hoe die patronen van het ene atelier naar het andere circuleerden. Een vraag die uiteraard binnen dit boek niet kon beantwoord worden. Cornelis Schernier die ook de torenspits van het Brusselse stadhuis vergulde en de wapenschilden van Filips de Goede schilderde voor de collegiale Sint-Goedelekerk was werkzaam als polychromeur maar ook als schilder van altaarstukken. Een heleboel vraagtekens rijzen hierbij over de organisatie van de verschillende ambachtelijke specialismen die bij de productie van een altaarstuk betrokken waren. De keuze van de plaats en van het brokaatmotief zelf door de polychromeur wordt belicht in hoofdstuk 7. Dat persbrokaten ook in de architecturale polychromie en schilderijen van interieurs werden toegepast is wellicht voor velen onbekend terrein. Hoofdstuk 8 gaat hier nader op in (zie verder).

Deel twee van het boek onderzoekt een aantal technische aspecten van het persbrokaat. De typologische criteria voor de herkenning van de voorgestelde textielen worden uiteengezet in hoofdstuk 9. Het gaat om de herkenning van het specifieke patroon, de textuur en de reliëfhoogte. Hoofdstuk 10 betreft de technologische studie van het persbrokaat. De toepassing van radiografisch onderzoek ten slotte maakt het laatste hoofdstuk 11 uit.

In deel drie volgt de catalogus van de persbrokaten in de Lage Landen in de 15^{de} en 16^{de} eeuw. Het gaat om kunstwerken en bouwkundig erfgoed die volgens een vast schema van identificatie, beschrijving en specifieke observaties worden voorgesteld. De volgorde is alfabetisch volgens plaats van bewaring. Sculptuur en schilderijen vormen het grootste aandeel maar ook wordt veel aandacht besteed aan de interieurdecoraties. Hier vinden we een synthese van de vondsten die de laatste twintig jaar werden gedaan, in hoofdzaak door restaurateurs van muurschilderingen.

Interieurdecoraties

De geschilderde imitatie van de dure luxueuze Italiaanse stoffen geweven met goud- en zilverdraad bood een waardig, permanent en goedkoper alternatief in de interieurdecoratie. Dit fenomeen wordt hier overtuigend in beeld gebracht. Enkele vondsten gebeurden op houten plafonds in stedelijke residenties. Ook op zuilen en op wanden van kerkgebouwen is

die decoratie vaak nog aanwezig. De Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal biedt zeldzame voorbeelden van de op grote schaal toegepaste persbrokaattechniek. Door een nauwgezet onderzoek naar de architectuurpolychromie ter voorbereiding van de inwendige restauratie van het kerkgebouw konden verschillende fragiele overblijfsels worden gedetecteerd in de Sint-Lukaskapel, het koor en het transept, als onderdeel van monumentale tapijt- of textielschilderingen. Dat de resten precies daar werden gevonden was te danken aan het feit dat die delen van de kathedraal in het verleden nooit ontpleisterd werden. De schilderijen dateren uit de zogenoemde eerste rode fase (1500-1533). Een andere toepassing werd gevonden in de Sint-Jacobskapel in de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge. Twee engelen houden een eredoek vast dat met persbrokaat werd versierd. Ook in Brugge is de balkdecoratie van het Oosterlingenhuis bekend waar het acanthusbladwerk met persbrokaat is versierd. Een eredoek in een laatgotische nis in de O.-L.-V.-ten-Zavelkerk in Brussel vormde vermoedelijk de achtergrond voor het devotioneel reliekkruis of mirakelkruis dat door de Brabantse hertog Hendrik III reeds in 1250 was geschonken. In de crypte van de Gentse Sint-Baafskerk is een persbrokaat bewaard op het eredoek dat achter de geschilderde voorstelling van de heilige Agnes is aangebracht. In dezelfde stad zijn de gewelfribben van de sacristie in het Pand (voormalig Dominikanerklooster) met persbrokaat versierd. In Gent ten slotte bleef een mooi voorbeeld bewaard in het zogenoemde *Oud huys* van het klooster van de ongeschoeide karmelieten (Caermersklooster) op het eredoek achter het kruisigingstaferel. In Leuven illustreert het epitaf van Jacobus Bogaert in een koorkapel van de Sint-Pieterskerk de toepassing van de bijzondere techniek. Twee gepolychromeerde houten planken in Mechelen vertonen ook persbrokaten. Zij maakten vermoedelijk deel uit van een houten plafond in het Paleis van Margaretha van Oostenrijk (1507-1530). Om te eindigen komt de Sint-Leonarduskerk van Zoutleeuw aan bod, waar in het zuidelijk transept vier heiligen voor een eredoek met persbrokaat zijn voorgesteld. Ook bepaalde elementen als de aureolen en metalen onderdelen vertonen persbrokaat.

Ten slotte

De verhelderende opmetingen, de archeologische tekeningen en de reconstructies van de reliëfs verrijken het boek, tezamen met de prachtige foto's waaronder unieke detailopnames. Door de Engelse vertaling is deze publicatie nu al een internationale referentie geworden voor het onderzoek van en het respectvol omgaan met het persbrokaat.

GEELLEN I. en STEYAERT D., *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth Centuries* (Scientia Artis, 6), Brussel, 2012, een uitgave van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Royal Institute for Cultural Heritage [ISBN 978-2-930054-11-7]

EEN TOEKOMST VOOR GROEN. HANDREIKING VOOR INSTANDHOUDING VAN GROENE MONUMENTEN

Nederland telt zo'n 1300 groene monumenten: historische tuinen, buitenplaatsen, stadsparken, kloostertuinen, begraafplaatsen en forten. Groen erfgoed leeft, de beplanting groeit, de seizoenen gaan erover heen. Het gebruik wijzigt en de aanleg evolueert. De nieuwe handleiding van de Rijksdienst van het Cultureel Erfgoed behandelt thema's als duurzaam behoud, herstel, nieuw gebruik en geeft antwoorden op veel gestelde vragen over de cultuurhistorische waarde van groene monumenten, het beheer en eventuele wijzigingsplannen aan de hand van praktische aanwijzingen, veel fotomateriaal, inspirerende voorbeelden, informatie over wet- en regelgeving, premiemogelijkheden en nuttige adressen. De brochure is geschreven voor een breed publiek.

In het eerste hoofdstuk worden naast de monumentale (cultuurhistorische, architecturaal- en kunsthistorische waarde, situationele en ensemblewaarde, de gaafheid en herkenbaarheid en de zeldzaamheid), ook de natuur- en gebruikswaarden van historisch groen behandeld. De handleiding benadrukt dat het toekennen van waarden onderhevig is aan nieuwe kennis, voortschrijdend inzicht en vondsten en beïnvloed wordt door maatschappelijke ontwikkelingen. De publicatie gaat ervan uit dat waardenstellingen geen dictaat inhouden en niet absoluut zijn en ook geen pleidooi voor het musealiseren (sic) of bevriezen in de huidige staat. Wel gaan de auteurs ervan uit dat naarmate de monumentale waarde hoger ligt er bij aanpassingen meer rekening mee moet gehouden worden.

Hoofdstuk 2 behandelt de wettelijke context met aandacht voor de positie van de Rijksdienst ten aanzien van groene monumenten en bomen, voor bouwvergunningen en planologische kaders en structuurvisies, bestemmingsplannen en erfgoednota's. Die erfgoednota's verdienen bijzondere aandacht omdat ze in Vlaanderen niet gebruikelijk zijn. In de erfgoednota's geven gemeentebesturen aan hoe ze omgaan met de cultuurhistorische waarden binnen hun grenzen en welke middelen zij daarvoor inzetten. In het kader van beschermde gezichten zal de rijksdienst bestuurlijke afspraken maken met gemeentebesturen voor dertig wederopbouwgebieden waar groenvoorzieningen de structuur van de wijk bepalen en waar bijzondere kwaliteiten te behouden of te versterken zijn.

Hoofdstuk 3 is geheel gewijd aan de ondersteuning van de eigenaar/opdrachtgever. Hier wordt gepleit voor een vroeg betrekken van de juiste partners, vooroverleg met de vergunningverlenende overheden, het belang van tuinhistorisch en bouwhistorisch onderzoek, van flora- en faunaonderzoek en van archeologisch onderzoek, de selectie en aanstelling van



studiebureaus om uitvoeringsplannen te maken, een onderzoek dat in Vlaanderen ook ontbreekt, is het haalbaarheidsonderzoek waarin nagegaan wordt of de financiële middelen ter beschikking zijn! Er wordt terecht aangeraden om bij de opstelling van de plannen de beheerkosten op lange termijn mee in de cijfers op te nemen. In Nederland hebben meer en meer gemeentebesturen daartoe een Groenfonds opgericht.

In hoofdstuk 4 wordt onder de titel 'Omgaan met historisch groen' aan de slag gegaan. Vooreerst gaat aandacht naar onderhoud dat verhelderend gedefinieerd wordt als het in conditie en vorm houden door wieden en maaien, snoeien, aanplanten, herstellen en vervangen. Goed onderhoud zorgt er ook voor dat naast of op elkaar liggende tijdslagen, dat zijn de verschillende perioden van aanleg, afleesbaar blijven zodat elke laag zijn deel van de geschiedenis blijft vertellen. Onderhoud betekent continuïteit, betrokkenheid en overdracht van kennis en technieken. De handleiding pleit ook voor het bewaren en koesteren van oude elementen, een oude zomereik, een wat scheef gezakte muur, een uitgesleten trap, een groep hoogstamfruitbomen. Deze elementen zorgen voor het patina van het groenobject. Onderhoud en beheer horen de betekenis en de kwaliteiten van de aanleg of verschillende aanleglagen naar voren te brengen. Specifieke aandacht gaat naar het onderhoud en herstel van paden, kantopsluitingen, waterpeilen, vijverbeschoeiingen, beplantingen, plantencollecties, bijzondere objecten zoals tuinpaviljoenen, tuinconstructies en tuinornamentiek. In dit hoofdstuk wordt verder het beheerplan besproken waarvan de keuzes die gemaakt worden mede ingegeven zijn door de waardenstellingen uit hoofdstuk 1. Het beheerplan valt uiteen in vijf onderdelen, het administratief gedeelte en beschrijvend gedeelte met de bestaande toestand, de visietekst en de visiekaart, de planning met prioriteitenlijst en ten slotte de begroting. In dit hoofdstuk komt ook de afweging van de natuurwaarden en de cultuurhistorische waarden aan bod met korte beschrijvingen van niet-inheemse bomen en struiken, strooisellagen, dood hout, mantelzoomvegetaties, natuurvriendelijke oevers en bloemrijke graslanden.

Eveneens in hoofdstuk 4 komen nog de te summier uitgewerkte onderwerpen restauratie en restauratieplan en reconstructie ter sprake, gevolgd door 11 losse enigszins bij elkaar geharkte en weinig uitgewerkte items onder de noemer ontwikkelingen: intensivering van het gebruik, nieuwe wensen, evenementen, parkeren in het groen, ontwikkeling boerenbedrijf, groene op-gave in de wederopbouw wijken, herbestemming gebouwen, herbestemming militair erfgoed, herbestemming kerken en kloosters, nieuwe elementen op begraafplaatsen en ten slotte 'nieuw rood' of met andere woorden nieuwbouw in monumen-taal groen.

Tot slot zijn er 7 handige bijlagen die de Waarderingscriteria in detail beschrijven, de omgevingsvergunning behandelen, an-dere wetten en reglementen onder de loupe nemen, financie-ring en subsidie behandelen, een breed georiënteerde lijst met nuttige adressen meegeeft, een degelijke bibliografie toevoegt en afsluit met een verklarende woordenlijst.

'EEN TOEKOMST VOOR GROEN. Handreiking voor de instand-houding van groene monumenten' is lichtvoetig geschreven voor het grote publiek in Nederland en is afgestemd met vertegen-woordigers van de meest betrokken organisaties. Op het wet-en regelgevend hoofdstuk en subsidieeluid na is de brochure ook in Vlaanderen best bruikbaar. Dergelijke handleidingen zijn vanzelfsprekend steeds richtinggevend, nooit allesomvattend of definitief.

Een toekomst voor groen. Handreiking voor de instand-houding van groene monumenten, 2012. Een uitgave van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed in Nederland. De handleiding kan gedownload worden via de website www.cultureelerfgoed.nl

➤ Nathalie Van Roy

BIOGRAFIE VAN DE BAKSTEEN 1850-2000 EN HISTORISCH METSELWERK. INSTANDHOUDING, HERSTEL EN CONSERVERING

Het thema van het jaarlijkse instandhoudingssymposium van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed op 10 oktober in Haarlem was dit jaar historisch metselwerk. Eén van de meest beeldbepalende bouwmaterialen van Nederland is baksteen: muren en gevels van baksteen zijn zo alledaags geworden, dat ze ons meestal nauwelijks meer opvallen. Volgens schattingen zou de Nederlandse baksteenindustrie sinds het midden van de negentiende eeuw 107 miljard bakstenen geproduceerd hebben. Uitgeverij WBOOKS brengt dit materiaal onder de aandacht met de presentatie van twee nieuwe boeken: *Biografie van de*

baksteen 1850-2000 en *Historisch metselwerk. Instandhouding, herstel en conservering*. Deze werken verschijnen in samenwer-king met de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.

Ronald Stenvert, *Biografie van de baksteen: 1850-2000*

De biografie van de baksteen geeft een zeer mooi overzicht van de toepassing van baksteen vanaf 1850 in Nederland. Hierbij wordt dus niet zozeer gefocust op het productieproces zelf, maar eerder op de baksteencultuur. Boeiend is te begrijpen hoe verschillende ontwerpers steeds weer in baksteen een ma-teriaal hebben gevonden om uitdrukking te geven aan hun stijl en ontwerpen. Baksteen mag dan wel 'oer-hollands' zijn, het blijft een materiaal dat heel wat van de architectuur in Neder-land vormgeeft. Het boek geeft hiervan een mooi overzicht, gaande van de beurs van Berlage, over het baksteenexpressio-nisme tijdens het interbellum tot recent geprezen architectuur. Een aantal inleidende hoofdstukken geven een overzicht van het materiaal en zijn historische ontwikkeling tot 1850, gevolgd door een basiskennis over soorten en maten baksteen en de wijze van metselen en voegen. De drie daarop volgende hoofd-stukken concentreren zich op de industrialisatie van de bak-steenproducten. Door de innovatie in de sector werd een steeds groter assortiment verkregen. De auteur vermeldt ook kort het verwantschap met een aantal andere bouwmaterialen, zoals dakpannen, tegels en terracotta. Een zeer boeiend hoofd-stuk gaat dieper in op de ontwikkeling van de baksteen in het interbellum, met nadruk op de baksteen van het baksteenex-pressionisme, waarbij onder meer gladdere steen om estheti-sche redenen opgeruwd ging worden. Sinds de wederopbouw wordt baksteen eerder vanuit een decoratief oogpunt bekeken, waardoor producenten alle mogelijke variaties in kleur en vorm aanbieden om de schil van het gebouw te bekleden. Het boek biedt aldus een zeer waardevol overzicht, maar gaat verder een aantal interessante thema's niet uit de weg, zoals de impact van vraag en aanbod op de innovaties die plaats hebben gevonden in deze sector.

Michiel van Hunen (eindredactie), *Historisch metselwerk, Instandhouding, herstel en conservering*

Naar aanleiding van het symposium Historisch metselwerk, stelde de Nederlandse Rijksdienst voor het cultureel erfgoed ook een gelijknamig boek samen dat dit thema vanuit verschil-lende invalshoeken belicht. Hierbij werd getracht een laatste stand van zaken aan te bieden van het onderzoek naar de oor-zaak van schade, de samenstelling van reparatiemortels en de kwaliteitseisen van baksteen. Een belangrijke reden voor dit overzicht was het afronden van een onderzoek naar de vocht-problematiek bij stenen molens door de TU Delft. De bijdrage van Caspar Groot en Jos Gunneweg in het boek geven een over-zicht van de resultaten van dit onderzoek.

Het boek bestaat uit een reeks bijdragen van verschillende deskundigen. Daarbij ligt het zwaartepunt op het gedrag en het herstel van baksteen. Het uitgangspunt bij advisering betref-fende mogelijk herstel is steeds de technische en esthetische

compatibiliteit. Herstelde delen dienen zich in te passen in het oorspronkelijk materiaal en mogen geen oorzaak gaan vormen van schade in de toekomst. Het boek richt zich tot architecten en deskundigen uit de sector, maar ook tot de eigenaars van monumenten. De Nederlandse Rijksdienst gaat namelijk in zijn nieuw beleid uit van een hoge mate van eigen verantwoordelijkheid van een eigenaar. Ze proberen de eigenaar hierin te ondersteunen door onder andere het programma Restauratiekwaliteit (meer informatie: www.cultureelerfgoed.nl). Binnen dit programma worden onder andere uitvoeringsnormen voor goed restauratiewerk ontwikkeld. De publicatie betreffende historisch metselwerk draagt hiertoe bij, aangezien ze zowel oorzaken van schade als uitvoeringsaspecten op een heldere manier benadert en toelicht. Maar ook voor experts uit de sector blijft het een interessante bron van informatie, dat tracht naast een wetenschappelijk document, toch vooral ook een op de praktijk gericht document te zijn.

Boekspecificaties:

- STENVERT R., *Biografie van de baksteen 1850-2000*, WBOOKS, Zwolle, 2012, 336 p., +/- 200 ill., ISBN 978 90 400 0756 9
- VAN HUNEN M. (red.), *Historisch metselwerk. Instandhouding, herstel en conservering*, WBOOKS, Zwolle, 2012, 352 p., +/- 350 ill., ISBN 978 90 400 0757 6

› Anton Ervynck

HET TWEEDE NUMMER VAN EX SITU IS VERS VAN DE PERS

Ex situ is een halfjaarlijks tijdschrift dat archeologie op een boeiende en vooral toegankelijke manier wil presenteren aan een breed publiek. Het biedt een zicht op archeologie in Vlaanderen, met een waaier van korte en lange reportages, opinie-stukken en fotoverslagen. Via toegankelijke teksten, kwaliteits-fotografie en een mooie verpakking wil het een schakel vormen tussen onderzoekers en lezers. De focus ligt op archeologisch onderzoek in Vlaanderen, maar ook aan Vlaamse vorsers in het buitenland besteedt *Ex situ* aandacht. Het tijdschrift wordt geheel door vrijwilligers bijgeschreven.

Het tweede nummer omvat opnieuw 100 pagina's, geheel in kleur, en behandelt onder andere volgende thema's:

- prehistorische grafheuvels uit Ronse;
- de opgraving van het Mechelse Arresthuis;
- de archeologische depotwerking in de provincie Antwerpen;
- le Canal Seine-Nord Europe;
- de studie van schoenen;
- de bronstijdboot van Dover, op weg naar Ename;
- het Kogge-project;



- het verhaal van een soldaat uit WO I;
- de archeologie van een familieportret uit de 16de eeuw;
- graffiti in de mergelgroeven;
- de watervoorziening van middeleeuws Gent;
- de oudste mens ter wereld.

Voor meer informatie, aankoopgegevens en de mogelijkheid tot het nemen van een abonnement: <http://exsitu.be>

Tentoonstellingen

› Madeleine Manderyck

EL JOVEN VAN DYCK. MUSEO NACIONAL DEL PRADO. DE KRUISDRAGING UIT DE ANTWERPSE SINT-PAULUSKERK GAAT OP REIS

Het *Museo Nacional del Prado* in Madrid is als erfgenaam van de Spaanse vorstelijke collecties een van de rijkste musea ter wereld. Dit monument van nationale trots, gelegen in het centrum van Madrid heeft een eerbiedwaardige geschiedenis en ontstond op het einde van de 18^e eeuw wanneer Madrid als wereldstad wilde wedijveren met Rome, Londen en Parijs. Het initiatief kwam van Karel IV, het ontwerp was van architect Juan de Villanueva (1739-1811), wiens plannen dateren van 1785. Wie vandaag het statige neoklassieke gebouw aan de brede *Paseo del Prado* betreedt, komt oog in oog te staan

met een ongemeen rijke schat, niet in het minst aan Vlaamse kunst. Bijna een kwart van de tentoongestelde kunstwerken komt uit de oude Nederlanden. De Spaanse vorsten waren immers grote kenners en liefhebbers van kunst. Ze bestelden, verwierven en kochten de beste werken bij de meest gerenommeerde kunstenaars. De eerste zalen gelijkvloers zijn dan ook gevuld met topwerken van Jeroen Bosch (De Tuin der Lusten, De Hooiwagen), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden (De Kruisafneming uit de Leuvense Sint-Pieterskerk), Dirk Bouts, Pieter Breughel en nog vele andere. De eerste verdieping is gewijd aan de 16^{de} tot de 18^{de} eeuw. In de monumentale centrale galerij bekleedt Rubens een ereplaats. Wellicht bedoeld als smaakmaker, staan in de galerij eerst de grote Italiaanse meesters als Titiaan, Veronese en Tintoretto opgesteld, Rubens' grote voorbeelden. Aan hem is vervolgens het volledige vervolg van de museumgalerij gewijd! Te beginnen met De Aanbidding van de Koningen, het grote doek dat Rubens schilderde voor het Antwerpse stadhuis in 1609 naar aanleiding van het Twaalfjarige Bestand, gevolgd door de indrukwekkende vorstelijke ruiterportretten in opdracht van het Spaanse hof en charmerende mythologische taferelen. In de meer intieme zijzalen hangt het werk van Jordaens en Van Dyck, een veel kleinere collectie, maar niet minder interessant.

Van Antoon Van Dyck (1599-1641) bezit het Prado enkele interessante vroege werken zoals De Gevangenneming van Christus en De Doornenkroning. Die schilderijen waren in bezit van Rubens en werden na diens dood door Philips IV aangekocht bij de weduwe Rubens. Zo vonden de twee interessante schilderijen uiteindelijk hun weg naar het Prado. Het zijn vandaag sleutelstukken in het vroege oeuvre van de schilder. Van Dyck 'conterfeyte' ze tussen 1618-1620. Ze getuigen van zijn vroegrijp talent. De studie van die werken vormde het uitgangspunt voor het onderzoek dat Alejandro Vergara, conservator voor de 16^e- en 17^e-eeuwse kunst uit de Nederlanden in het Prado, en Friso Lammertse, conservator Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam) voerden. Het resultaat is de huidige, prestigieus opgevatte tentoonstelling *El Joven Van Dyck*, De Jonge Van Dyck.

Museo Nacional del Prado (foto M. Manderyck)



Na de grote overzichtstentoonstelling *Van Dyck* in 1999 (Antwerpen-Londen) bleken nog vele hiaten in de kennis over de schilder. In deze tentoonstelling wordt het werk van de jonge Van Dyck nader bekeken: tussen ongeveer 1613, wanneer Van Dyck leerling was van de Antwerpse schilder Hendrik Van Balen en later met Rubens werkte, en oktober 1621 wanneer hij uit Antwerpen vertrok naar Italië. In die tijd, toen hij tussen de 14 en de 22 jaar oud was, schilderde Van Dyck ongeveer 160 werken, meestal van groot formaat, ambitieus en creatief van opzet. Vergara stelt, een beetje uitdagend, dat mocht Van Dyck nadien niets nog hebben geschilderd, hij vandaag toch nog erkend zou worden als een van de belangrijkste kunstenaars van de 17^{de} eeuw! Het samenbrengen van 53 schilderijen en 39 tekeningen zal ongetwijfeld een beter inzicht geven in de artistieke ontwikkeling van het jonge talent, dat met eigen creativiteit en durf onder het 'juk' van Rubens' kunst wist weg te komen. Later zal Van Dyck, zoals bekend, vooral in Italië en Engeland roem verwerven als virtuoze portretschilder.

Op de tentoonstelling in Madrid kreeg Van Dyck's Kruisdraging uit de Sint-Pauluskerk in Antwerpen een centrale plaats. Het schilderij maakt deel uit van de grote reeks van 15 schilderijen boven de biechtstoelen in de noordelijke zijbeuk van de kerk. De cyclus werd zeer waarschijnlijk ca. 1617 besteld door de Broederschap van de Rozenkrans in het Antwerpse Dominicanenklooster. Elf Antwerpse kunstenaars kregen de opdracht om één van de mysteries uit te beelden. De bekendste schilders waren Pieter Pauwel Rubens, Jacob Jordaens, Frans II Francken, Cornelis De Vos, Hendrik Van Balen en David Teniers. Dat Antoon Van Dyck hiervoor ook een opdracht kreeg toont aan dat hij, pas 18 jaar oud, al een zekere bekendheid genoot. Zijn Kruisdraging mocht op de tentoonstelling dus niet ontbreken.

Interessant om te vermelden in dit verband is het feit dat in 1623 Rubens, Jan I Brueghel, Hendrik Van Balen e.a. het fantastische schilderij van Caravaggio, *De Madonna del Rosario* kochten. Ze schonken het aan de Broederschap van de Rozenkrans om centraal in de reeks van De Vijftien Mysteries

Gezicht op een deel van De Vijftien Mysteries in de Antwerpse Sint-Pauluskerk (foto M. Manderyck)



op te stellen. Spijtig genoeg verdween het doek door toedoen van keizer Jozef II in 1781 naar Wenen, waar het nu prijkt in het Kunsthistorisches Museum. Gelukkig sieren De Vijftien Mysteries na bijna 400 jaar nog altijd de Antwerpse Sint-Pauluskerk! Naar aanleiding van de Van Dycktentoonstelling in 1999 werd de schilderijencyclus gerestaureerd. Dat was toen ook de aanleiding om de interieurrestauratie van dit unieke barokinterieur te voltooien!

Wanneer het Pradomuseum in februari 2011 Van Dycks Kruisdraging in bruikleen vroeg was de Kerkraad van Sint-Paulus dan ook niet geneigd het schilderij uit te lenen. Zij vond het een onmisbaar kunstwerk in het ensemble van het kerkinterieur en aangezien het een paneelschildering betreft is het werk zeer kwetsbaar. Er werd dan ook negatief geantwoord op de

bruikleenaanvraag. Dat was echter buiten de enthousiaste specialisten van het Rubenshuis en het Rubenianum gerekend! Ben Van Beneden en vooral Bert Watteuw zochten naar oplossingen en legden contacten tussen de Kerkraad en het Prado. De bal ging aan het rollen. Claire Baisier, Coördinator Monumentale Kerken Antwerpen, werd om raad gevraagd. Aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK, Brussel) werd advies en een conditierapport gevraagd. Hieruit bleek dat, mits een beperkte behandeling en een aantal vervoersvoorwaarden, het paneel zonder noemenswaardige risico's kon vervoerd worden naar Madrid. De nodige vergunningen werden bekomen: van het Agentschap Kunsten en Erfgoed een uitvoervergunning aangezien het schilderij aangemerkt is als topstuk in het kader van het Topstukkendecreet en van het Agentschap Onroerend Erfgoed een vergun-



1. De Kruisdraging wordt vertrekkensklaar gemaakt in het KIK
2. Het schilderij wordt eerst in een klimaatkist ingepakt
3. De klimaatkist wordt afgesloten
4. De klimaatkist wordt in een buitenkist verpakt
5. De dubbele kist wordt in de vrachtwagen gestouwd

foto's 1 t.e.m. 5: M. Manderyck



Museo Nacional del Prado, nieuwe vleugel ontworpen door architect Rafael Moneo (foto M. Manderyck)



Museo Nacional del Prado, nieuwe toegang ontworpen door architect Rafael Moneo (foto M. Manderyck)

ning aangezien het een beschermd monument betreft. Een bruikleenovereenkomst werd getekend tussen Miquel Zugaza, directeur van het Prado en Walter Vrinssen, voorzitter van de Kerkraad van Sint-Paulus Antwerpen. De overeenkomst hield uiteraard rekening met de internationaal aanvaarde standaarden en ethische codes met inbegrip van de *ICOM Code of Ethics* and de *UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing Illicit Import, Export and Transfer of Cultural Property*.

In de lente van 2012 vertrok Van Dyck dan 'op reis'. Eerst naar Brussel waar op het KIK vooral H    ne Dubois en Jean-Albert

Glatigny de nodige conserveringswerken op zich namen (het deblokken van de parkettering, lijmen van voegen, consolidatie van de picturale laag en oppervlaktereiniging), terwijl Marjolijn Debulpaep van haar kant alle eventualiteiten in verband met risicobeheer, klimaatcondities en vervoer onder de loep nam.

Op 5 november jl. was het dan zover: afspraak om 13.00 u in Brussel voor het inpakken. De firma Mobull, gespecialiseerd kunsttransporteur, plaatste het grote paneel (236 cm x 185 cm met lijst) in de vooraf op maat gemaakte dubbele klimaatkist en stouwde het in een geklimatiseerde, luchtgeveerde vracht-



1



3



2



1. De Kruisdraging komt aan in het Museo Nacional del Prado waar Carmen Morais het transport opwacht
2. De kist met het schilderij wordt gelost

3. De Kruisdraging wordt via een lift in de nieuwe vleugel naar de tentoonstellingszaal gebracht
4. Het werk wordt voorzichtig uit de dubbele kist gehaald

foto's 1 t.e.m. 4: M. Manderyck

wagen. Na overnachting in een beveiligd depot vertrokken de volgende dag om 6 u 's morgens twee chauffeurs, Greg en Fred, één koerier, als vertegenwoordiger van de Kerkraad van Sint-Paulus, tevens auteur van dit verslag, samen met de 'gekiste Van Dyck'. Via Parijs, Orléans en Limoges werd er op een rustig tempo met regelmatige stop naar Toulouse gereden, alwaar het transport opnieuw in een beveiligd depot werd ondergebracht, de passagiers gelukkig in een hotel. Het vertrek de volgende ochtend stond om 6.30 u op het programma. Langsheen de Pyreneeën werd Spanje bereikt via Bilbao en vervolgens Burgos om rond 19 u aan het Prado in Madrid aan te komen. Daar stond Carmen Morais, verantwoordelijke voor de tentoonstellingen, het transport op te wachten samen met een ploeg van ca. 10 personen. Het afdalen en onmiddellijk in de museumzaal plaatsen gebeurde snel en vakkundig mede omdat het Prado goed uitgerust is na de geslaagde aanbouw van een nieuwe vleugel aan de achterzijde van het museum. In deze *Jerónimos* vleugel, een ontwerp van Rafael Moneo, bevinden zich ook de mooie nieuwe zalen voor de tijdelijke tentoonstellingen, waarin het Prado een grote traditie heeft.

Vier dagen kreeg Van Dyck om in de kist te wennen aan het binnenklimaat van de zaal, ingesteld op 20°C bij een RV rond 50-55%. Pas op maandag 12 november, de dag van het uitpakken en installeren, kreeg De Kruisdraging haar plaatst bij het begin van de tentoonstelling aangezien het schilderij behoort tot de oudste werken van Van Dyck en de opstelling chronologisch opgevat is. Dit gebeurde uiteraard in aanwezigheid van de courier, die bij het zien van het schilderij in confrontatie met de andere werken, niet anders kon dan onder de indruk komen van de schoonheid en de kracht van het schilderij.

Alejandro Vergara was zo vriendelijk om ook de mooie schetsen te tonen die de schilder maakte ter voorbereiding van het werk en die vlak voor het schilderij staan opgesteld. Ze tonen aan dat het voor de schilder een belangrijke opdracht was,



De Kruisdraging wordt opgehangen in het Museo Nacional del Prado (foto M. Manderyck)



Museo Nacional del Prado, inkom expo (foto M. Manderyck)

maar laten ook zien dat hij worstelde met zijn onderwerp. Van Dyck ontwikkelde zijn ideeën graag op papier en kwam uiteindelijk tot een grootse, dynamische compositie met centraal de vallende Christusfiguur geflankeerd door de monumentale gestalte van de soldaat gezien van op de rugzijde. Deze neemt de toeschouwer als het ware mee in het dramatische gebeuren. Samen met restaurator/conservator Maria Antonia werd natuurlijk ook het conditierapport nagekeken en gelukkig moest er geen schade door het transport vastgesteld worden. De courier kon dus met een gerust hart naar huis terugvliegen en nog snel dit verslagje, vers van de pers leveren voor de M&L *special*!

Van 20 november 2012 tot 3 maart 2013.

Een bezoek aan *El Joven Van Dyck* in het Museo Nacional del Prado in Madrid en natuurlijk aan de Sint-Pauluskerk in Antwerpen, warm aanbevolen!

Info betreffende de tentoonstelling op

[www. http://www.museodelprado.es/en/exhibitions/exhibitions/at-the-museum/el-joven-van-dyck](http://www.museodelprado.es/en/exhibitions/exhibitions/at-the-museum/el-joven-van-dyck) en betreffende de Sint-Pauluskerk op <http://www.mkaweb.be/site/o26.html>

RECHTZETTING

➤ Redactie

Bij het artikel *Uitreiking Vlaamse Wapenbrieven*, dat verscheen in de binnenkrant bij M&L 31/5, werd als auteur van de foto's verkeerdelijk P. van Waterschoot vermeld. De foto's werden gemaakt door K. Vandevorst.

Zowel het natuurlijke als culturele erfgoed in Vlaanderen is zeer gevarieerd en uitermate rijk. Meer en meer groeit bij de bevolking het besef dat vooral in een periode van economische recessie de zorg voor de kwaliteit van onze omgeving alle mogelijkheden biedt om zich af te zetten tegen een pessimistisch defaitisme en zich dynamisch en creatief in te zetten.

Vooraf jonge mensen grijpen deze kans aan om hun talent, kennis en enthousiasme ten dienste te stellen van de gemeenschap.

De hoop hiertoe een bijdrage te kunnen leveren is de grote stimulans geweest om met het nieuwe tijdschrift Monumenten en Landschappen van start te gaan.

E. GOEDLEVEN - Adviseur-hoofd van dienst

M&L, Editoriaal, jg. 1, nr. 1, 1981, p. 5.



2012 Brugge, d'Hanis de Moerkerke-site, restauratiedossier in opmaak

2009 Nossegem, Braecke-vorser cfr M&L cahier 18







2012 Tienen, drie Tommen, weldra ontsloten,
weldra gepubliceerd, bij leven en welzijn



Oswald Pauwels is docent toegepaste fotografie en hogere typografie aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Sinds 1989 is hij huisfotograaf bij M&L.

Pedagogisch geïnspireerde spreuk en M&L fotografenmotto, muurdecoratie, Sint-Jozef- of normaalschoolrefter, instituut van de zusters ursulinen, Onze-Lieve-Vrouw Waver

Credo van een erfgoedzorg

Herman-J. van den Bossche

Dit artikel handelt over het aansturen van de kwaliteit die ruimtelijke projecten in steden en dorpen en landschappen met erfgoedwaarde zouden moeten uitstralen (1). Hier volgt in 13 titels een eigenzinnige poging tot analyse en synthese met aandachtspunten en *tools*, gebaseerd op 36 jaar van grenzeloze verwondering, soms diepe vertwijfeling, maar steeds uitmondend in hoopvolle verwachting.

Het Koningsplein is een plein dat van gevel tot gevel loopt met mogelijkheid van occasioneel georganiseerd in plaats van geordend en afgelijnd parkeren
(foto O. Pauwels)



Er was eens een project voor de herinrichting van een publieke ruimte ergens in Vlaanderen, waar ik als toenmalig erfgoedconsulent, werkzaam bij Onroerend Erfgoed, bij betrokken werd. Wat mij in dat project opviel was het sterk uiteenlopen van enerzijds de uit het vooronderzoek verworven kennis van de plek en anderzijds het ontwerp dat aan de ene kant leentje buur speelde bij de plat gepubliceerde in-de-zon-badende ruimtelijke projecten in Zuid-Europese steden als Barcelona, Bilbao, Lissabon maar dat tegelijk ook terugviel op wat parafraserend S.O.B. oplossingen kunnen genoemd worden (2). In de volgende hoofdstukken wordt hier verder op ingegaan.

Over het herinrichtingsproject uit het begin van deze inleiding wordt niet verder uitgeweid aangezien het enkel de welkome insteek tot dit artikel was. Of toch nog even dit: ik merkte namelijk de terechte frustratie bij het ontwerp bureau toen een vergunningverlenende instantie rond de vergadertafel, onmachtig om het ontwerp op ontwerp kundige gronden op de korrel te nemen, het probeerde te counteren door de resultaten van de analyse in twijfel te trekken en te marchanderen: "Moet al dat autoverkeer daar nu langs? Met minder parkeerplaatsen zal 't ook wel gaan, zeker?". Die aanpak en vragen leken eigenlijk onterecht, want de verkeerstechnische analyse van het ontwerp bureau was – voor zover ik dat kon inschatten – gewoon correct.

Mijn poging van toen om uit de casuïstiek van dat ene project te treden en het ontwerp op zijn contextuele, inhoudelijke en vormelijke merites en tekorten te beoordelen, maakt dat ik hier mijn – eigenzinnig en misschien wat belerend – verhaal voor u doe. Het artikel begint niet toevallig met "Er was eens ..." zoals in sprookjes. Want via sprookjes

probeert de verteller de aandacht van de lezers gaande te houden en tegelijk een les mee te geven. Mijn verhaal is met een aantal voorbeelden geïllustreerd. Doel is om – doorheen de bril van de erfgoedzorg – een aantal thema's te behandelen, die de aandachtspunten zouden moeten worden in het denk- en doe-proces rond kwaliteitsvol ontwerpen in plaatsen en plekken met erfgoedwaarde én zelfs daarbuiten. Ik doe een poging om u een sluitend verhaal te brengen, van de theorie naar de praktijk. Een verhaal dat begint met: "*Er was eens...*"

Er was eens de begripsverwarring tussen gebruik en functie

De begrippen 'gebruik' en 'functie' worden steeds opnieuw door elkaar gebruikt. Zijn gebruik en functie dan geen synoniemen van elkaar? Niet altijd, want je stelt vast dat gebruik eerder het zich bedienen van iets is en dat de functie veeleer de werking van iets is (3). Bovendien schuilen achter het begrip 'gebruik' connotaties als geschiedenis, cultuur en traditie. 'Functie' is daarentegen een louter abstract begrip zonder 'betekenissen'. Gebruik situeert zich eerder op het lokale vlak; functie daarentegen – door zijn abstract karakter – op het globale vlak. Erfgoed is per definitie lokaal en erfgoedzorg gaat over het bewaren van het lokale. Erfgoed en gebruik hebben gemeen dat ze beide een nauwe band met het lokale hebben.

Wanneer komt de dag komt dat planners, ontwerpers en designers, die vandaag nog automatisch denken in termen van 'functies' en 'abstractie maken van' opnieuw het gebruik als uitgangspunt te nemen en zo aan te sluiten bij het lokale en zo opnieuw de band met het erfgoed te herstellen?

Het is opvallend hoe het vakjargon van de planner, ontwerper en designer het steeds heeft over functie, functieloos, nieuwe functie, functionaliteit, disfunctie, multifunctionaliteit en haast nooit nog over gebruik, gebruikelijk, gebruiksvriendelijkheid, medegebruik, meervoudig gebruik, anders gebruik of oneigenlijk gebruik. Er is dus een wezenlijk verschil is tussen gebruik en functie. 'Functie' is dus een niet-correct synoniem van 'gebruik'. Een anders of oneigenlijk gebruik vernietigt een object in de regel niet, een nieuwe functie grijpt echter steeds onherstelbaar in, omdat het – in zijn drang naar abstractie *het object* transformeert en dus vernietigt.

In de Bordeauxstreek gebruikt men bordeauxflessen traditioneel ook als deegrol, wat een oneigenlijk gebruik van wat in wezen een gemakkelijk een rechtopstaande en stapelbare vloeistofcontainer is. Na het gebruik als deegrol kan de fles meteen opnieuw gevuld en gestapeld worden. Wil men van die fles een functionele deegrol maken dan moet voor een optimale werking van die fles als deegrol er dus een tweede flessenhals aan voorzien worden. Hierdoor verdwijnt echter het wezen zelf als rechtopstaande vloeistofcontainer.

Van het oorspronkelijk gebruik afwijkende functies vernietigen dus de objecten waarop zij toegepast worden. Zo ook met plaatsen of plekken waar zij de *genius loci*, de geest van de plek, in zijn essentie aantasten en kapot maken.

Door haar cilindrische vorm wordt de bordeauxfles ook als deegrol gebruikt





De gemarkeerde maar lege parkeerplaatsen op de Grote Markt van Kortrijk in de jaren 1960 tonen de lelijkheid aan van een functionele ordening die op bepaalde tijdstippen niet gebruikt wordt
(foto herkomst onbekend)

De *genius loci* tussen dansende huisgoden met de slang als magisch-religieus symbool in het huisaltaar van het *Casa dei Vettii* in Pompeï, 60-79 n. Chr.
(foto © uitgeverij Bonechi, Firenze, 1989)



Ik geef als voorbeeld de herbestemming van een plek. Als de herbestemming het resultaat is van het organiseren van medegebruik of anders gebruik blijft er automatisch veel meer van het authentieke van de plek over omdat aan gebruik de betekenissen van cultuur, lokaliteit en traditie vasthangen: occasioneel parkeren op een plein als medegebruik tast de geest van de plek van dat plein niet aan. De herbestemming in dit voorbeeld tot functionele parking daarentegen zal ingrijpend en dwingend zijn en altijd ten koste van de plek, vooral wanneer er geen auto's geparkeerd zijn en de parking er ongebruikt bijligt. Dan blijkt pas ten volle hoezeer de geest van die plek teniet gedaan is. En dat laatste, is een spijtige en kwalijke zaak. Want neem nu de herbestemming van een kerkgebouw. Een 'anders gebruik' als concertzaal, bibliotheek of zelfs als disco desacraliseert het gebouw maar de kans dat de materiële erfgoedwaarden buiten zowel als binnen bewaard blijven, is groot wanneer me het principe van de bordeauxfles hanteert en niet aan het object raakt. Een herbestemming naar appartementen die ver afstaat van het gebruik als kerk, kan enkel als functiewijziging omdat het interieur aangepakt wordt als een lege, op te vullen doos met vloerplaten die ter hoogte van de ramen aan de buitenkant van het gebouw bewust zichtbaar zijn, zodat het oorspronkelijk gebouw zowel binnen als buiten kapot gemaakt is. De *genius loci* is weg. Maar wie of wat is die *genius loci*?

Er was eens de *locus*

Dit brengt mij bij het tweede thema: er was eens de *locus*, dat is Latijn voor plaats of plek en de *genius loci*, de geest van de plek. De Noorse architectuurtheoreticus Christian Norberg-Schulz stelt met Martin Heidegger dat: "*de mens 'woont', wanneer hij erin slaagt om zich in zijn omgeving te oriënteren en zich eraan te identificeren, ... wanneer hij de betekenis van een omgeving ondergaat*" (4). Wonen is dus meer dan toevlucht zoeken. Wonen impliceert dat de ruimten, waar het leven zich afspeelt, plaatsen of plekken zijn in de ware existentiële zin van het woord.

Een plaats of plek is dus een ruimte met een eigen aard, die haar van andere plaatsen of plekken onderscheidt. Abstracte ruimte is dus in deze context een lege doos. Abstracte ruimte heeft geen inhoud en is bijgevolg niet beladen met cultuur, geschiedenis en traditie. Ruimte is in de existentiële context een even abstract begrip als functie. Misschien mag zelfs gesteld worden dat in deze context de ruimte in haar abstractie te beschouwen is als niet-plek, *le non-lieu* (5).

De geest van de plek is een in oorsprong Romeins animistisch begrip. De Romeinen geloofden dat elk

wezen zijn *genius*, zijn behoeder had. De *genius* gaf leven aan plaatsen en mensen, begeleidde hen van begin tot eind en bepaalde hun aard. De *genius loci* kwam dus overeen met wat de plaats of plek is of zou willen zijn. *Genius* en *locus* waren daarom één, want inhoud en inhoudgever waren identiek aan elkaar (6). Vanzelfsprekend beperkt dat *wonen* zich niet louter tot het betrekken van een woonst, maar moet de definitie uitgebreid worden tot 'het leven in of bewonen van een plaats of plek' zoals Heidegger dat in zijn *Poetry, Language, Thought* uit 1971 aangaf (7). Wil men iets aanvangen met een plaats of plek, dan kan men niet buiten de geest van die plek. Norberg-Schulz zegt daarover: " 'Faire l'architecture' betekent kortweg de geest van de plek visualiseren." (8). Maar daartoe moet men in staat zijn om de geest van de plek te ontwaren.

Er waren eens begrippen als negatief attitudinaal gedrag en passieve tolerantie

Dat brengt ons bij het derde thema: er waren eens begrippen als negatief attitudinaal gedrag en passieve tolerantie (9). Het begrip negatief attitudinaal gedrag is ontleend aan de psychologie om duidelijk te maken dat de geest van de plek – en dus de plaats of plek zelf – zich niet zomaar aan de toeschouwer openbaart. Wat is een negatieve attitude? Een negatieve attitude is de resultante van een gebrekkige kennis van een subject die gepaard gaat met een emotionele afweer voor dat subject, hetgeen resulteert in een verbaal of fysiek agressief gedrag, gesteund op een blinde overtuiging, op het negeren of kortweg ontkennen.

Ik geef een voorbeeld: uit wetenschappelijk onderzoek in de jaren 70 en 80 bleek dat personen, die een negatief attitudinaal gedrag jegens homo's of migranten vertonen, inderdaad een gebrekkige kennis koppelden aan een emotionele afweer én dat die negatieve attitude niet afnam door op slechts één van de twee aspecten in te spelen. Er is pas resultaat als je kennis koppelt aan positieve emotie. Ik verduidelijk met twee voorbeelden: het is niet omdat ik wéét wat homoseksualiteit is dat ik per se de gerichtheid van mijn kind accepteer want daar speelt namelijk die emotionele afweer: o neen, niet mijn kind! En de blinde verliefdheid voor een Maghrebijnse vrouw resulteert niet per definitie in een positieve ingesteldheid jegens Marokkaanse hangjongeren. In beide gevallen is hoogstens sprake van passief tolerant gedrag. Ik stel mij niet open voor, ik ben niet receptief: mijn attitude blijft in wezen negatief.

Een pijnlijk voorbeeld uit de architectuur en de stedenbouw van de 20^{ste} eeuw is de ingesteldheid van de modernisten of functionarissen uit het interbellum. Zij vertoonden een uitgesproken negatief attitudinaal gedrag jegens het bouwkundig



Het Hotel d'Ursel aan de Houtmarkt in Brussel moest wijken voor de modernistisch functionele Noord-Zuidspoorverbinding die in een open sleuf werd aangelegd (familiearchief d'Ursel)

erfgoed. Zij kenden het niet wat in hun ogen trouwens een groot voordeel was, zij walgden ervan, zij waren overtuigd van hun groot gelijk en waar zij konden, vernietigden zij het (10). De Britse kroonprins Charles is dan weer een sprekend voorbeeld van de pendel die in de andere richting uitzwenkt. Hij is voorstander van neostijlen als alternatief voor hedendaagse architectuur (11). Waar ik wil toe komen? Wel, ik merk dat planners, ontwerpers en designers van projecten ten aanzien van erfgoedplaatsen of -plekken, in het beste geval hoogstens een passief tolerant gedrag vertonen, meestal echter een negatieve attitude hebben. En dat geldt zowel voor de plaats of plek in haar geheel als voor haar samenstellende delen. Vandaar mijn vraag welke faire kans de geest van de plek en dus de plek zelf krijgt als zij subject is van passief tolerant gedrag of erger nog, van negatief attitudinaal gedrag? Hoe weet ik nu zo zeker dat planners, ontwerpers en designers meestal een passief tolerante houding of een negatieve attitude hebben jegens plekken en hun samenstellende delen? Wel omdat plaatsen en plekken stevast herleid worden tot en behandeld worden als louter abstracte ruimten waarbij ze bewust of onbewust van hun inhoud losgekoppeld worden.

Er was eens een historische nota die aan het ontwerp voorafging

Een korte paragraaf over het belang van een historische nota als basis voor welke ingreep dan ook mag in dit sprookje niet ontbreken. Het is nu wel glashelder dat er zoveel meer komt kijken bij het omgaan met plaatsen of plekken met erfgoedwaarde. Blijkt dat – naast een hart voor

erfgoed – grondig vooronderzoek onontbeerlijk is én aan het project moet voorafgaan, wat nog steeds niet altijd het geval is. Daarbij mag een omstandige studie van de iconografie niet ontbreken, noch een kwalitatieve, gedetailleerde opmeting met oog voor de erfgoedzorg waaronder de nauwkeurige opmeting van alle aanwijzingen van opeenvolgende historische passen. Ook de volledige materiaalstudie mag niet ontbreken omdat die van belang is voor de toepassing van de begrippen *bienséance* en de *convenance*.

Bienséance, convenance en le juste milieu

Er bestaan enkele *tools* of hulpmiddelen die de *genius loci* helpen zichtbaar, tastbaar en beredeneerbaar maken: de *bienséance*, *convenance* en *le juste milieu*. *Bienséance* is een begrip dat van de 17^{de} tot wellicht de Eerste Wereldoorlog bepalend is geweest voor de kwaliteit en de wijze van leven, wonen, werken (12). Dankzij de toepassing van de *bienséance* diende een plaats, die geconcepieerd was volgens de regels van *l'art de la distribution* (13), zich aan als een beredeneerd, consistent geheel, waarvan de onderdelen niet toevallig zijn, maar op gebruik berusten (14). *Bienséance* ontstond dus uit de aard zelf van de dingen en hun gebruik.

Men onderscheidt drie vormen. De eerste vorm van *bienséance* ontstaat uit de natuur zelf van de plaats en uit de hoedanigheid van de wezens of mensen, waarvoor ze zijn opgericht: stadspleinen bijvoorbeeld zijn geen dorpspleinen want de noden van stedelingen zijn niet deze van dorpingen. De tweede vorm van *bienséance* slaat op de harmonie tussen de plaats en zijn samenstellende delen en tussen deze delen onderling. *Bienséance* betekent hier dus 'samenhang' en 'harmonie', het op elkaar

aansluiten en de harmonie die eruit voortvloeit. Een dorpsplein onderscheidt zich bijvoorbeeld van een stadsplein door zijn bescheidener schaal, zijn minder luxueus materiaalgebruik en de meer eenvoudige wijze van verwerken. De derde vorm van *bienséance* ontstaat uit eeuwenoude gebruiken en gewoonten. De architectuur theoreticus Quatremere de Quincy merkt in zijn *Encyclopédie Méthodique* uit 1788-1825 daarover op "Inrichting en vorm wijzigen louter omwille van de vernieuwing draagt geenszins bij tot de kunst. Erger nog, de verstoring die eruit voortspruit, doet niet anders dan het oog verstoren". De *bienséance* gaat dus terug op het besef dat bepaalde dingen door de gewoonte goed zijn vanuit zichzelf, ongeacht conventies of persoonlijke meningen. Ze heeft dus eerder betrekking op het gebruik zelf, meer zelfs: zij ontstaat eruit. De *bienséance* vormt de essentie van *toute la difficulté et le métier de l'architecte* (15).

Ik geef een duidelijk en niet alleenstaand voorbeeld uit het bouwkundig erfgoed: de abdij van Affligem, bouwde omstreeks 1758 in het landelijke dorpje Essene, deelgemeente van Affligem een pastorie die zij bediende: een dubbelhuis van zeven traveeën breed met twee verdiepingen onder een leien zadeldak op het hoogste punt van de dorpskern, met de pastorietaun afhellend naar het dorpsplein met de kerk. Het is een imposant gebouw en etaleert dus bijzonder goed de macht en rijkdom van deze invloedrijke abdij. Maar tegelijk is het gebouw opgetrokken in een eenvoudige, lokale baksteen en niet in de veel meer rijkelijke zandsteen uit hun steengroeve in het nabije Meldert, met de bedoeling om zich naadloos te integreren in het lokaal niveau. Daar gaat de *bienséance* over.

De 18^{de}-eeuwse pastorie van Essene is een goed voorbeeld van de toepassing van *bienséance* en *convenance*. De nieuwbouw door Robbrecht & Daem gaat uit van dezelfde principes (foto O. Pauwels)





De Minervatempel in de Engelse tuin van Alden Biesen is conform de bienséance door architect Henry in 1786 opgetrokken in de Dorische orde
(foto © Alden Biesen)

De Grote Markt in een stad is representatiever en bijgevolg dus rijkelijker gestoffeerd – en hoort zo te zijn – dan de andere publieke plekken van die stad. De secundaire plaatsen van de stad horen op hun beurt rijkelijker ingericht te zijn dan een simpel dorpsplein. Omgekeerd gaat de stelling ook op: het is niet omdat een stad financiële middelen ter beschikking stelt voor de verfraaiing van één van haar deelgemeenten dat het dorpsplein daar stedelijke allures moet krijgen, niet in zijn totaalbeeld maar ook niet in zijn materiaalgebruik met flitsend straat meubilair, roestvrijstalen amsterdammertjes in eindeloze reeksen, ingewikkelde bestratingspatronen in tal van verschillende materialen.

Richt de *bienséance* zich meer op de inhoud, de *convenance* focust op de vorm en gaat terug op Vitruvius' (ca. 85-20 vóór Chr.) standaardwerk over bouwkunst: *De Architectura*. In een gevelopbouw krijg je onderaan zuilen of pilasters in de soliede Dorische orde, daarboven de slankere Ionische en bovenaan de ranke Korintische orde. Korinthische zuilen onderaan plaatsen en Dorische bovenaan zou als zeer onlogisch en onesthetisch overkomen. (Tuin-)tempels opgedragen aan de godin Minerva die symbool staat voor kracht, wijsheid en gedegenheid, zijn daarom opgetrokken in Dorische stijl. De Ionische stijl past bij de langoureuze godin Diana en tempel gewijd aan de frivole godin Flora worden opgetrokken in Korintische stijl. Daarom ook hebben (tuin-)tempels die aan de hemelgoden opgedragen zijn, logischerwijze geen koepels of daken.

Le juste milieu is een begrip dat in het Frankrijk van Lodewijk XV tot hoge bloei kwam en over geheel Europa uitzwermd. De kunst van het wonen bestond in de eerste plaats uit het nastreven van *le juste milieu*, namelijk de perfecte adaptatie van plaatsen, gebouwen of tuinen aan de noden en de status van zijn bewoners, waarbij de geraffineerde beperking van *decorum* minstens even belangrijk was als het aanbrengen ervan.

Kunsthistoricus Jean van Cleven stelt echter in "*Een remarquabel ambelissement – Woencultuur in Mozarts tijd*" uit 1991 vast: "*In de loop van de 19^{de} eeuw volgt een fundamentele wijziging, wanneer de rijke burger zich een eigen paleis veroorlooft en in de 20^{ste} eeuw, wanneer de verafgoede originaliteit van de 'designer' de ultieme norm wordt*" (16).

Wanneer landcommandeur Hugo Damiaan graaf von Schönborn, kardinaal van Mainz en Vaticaans curiekardinaal in de eerste helft van de 18^{de} eeuw opdracht geeft aan de befaamde Weense hofarchitect Johann Lucas von Hildebrandt om de landcommanderij van Alden Biesen uit te bouwen van een burcht met voorburch tot een prins-bisschoppelijke residentie (17), dan doet von Hildebrandt dat naar schetsjes en aantekeningen van zijn bouwheer met respect voor *la nécessité* binnen het gebouwencomplex, *la commodité* van de landcommandeur en de *bienséance* nopens de plek, het gebouwencomplex, de gebouwen onderling en hun aankleding en inrichting (18). Dat alles binnen de klijtlijnen van *le juste milieu*. Bij *la nécessité* denken wij aan de logische opbouw van het geheel,

Geheel in overeenstemming met de wensen van landcommandeur von Schönborn leverde de Weense architect von Hildebrandt de plannen voor de verbouwing van de burch van Alden Biesen tot representatieve residentie
(foto © Alden Biesen)



met andere woorden aan *l'art de la distribution*. Bij *la commodité* gaat het over de eisen en noden van de landcommandeur. *Le juste milieu* betekent hier niet enkel dat de architect zeer goed zijn 'ondergeschikte' positie ten aanzien van de landcommandeur kende, maar dat deze laatste ook duidelijk zijn eisen en noden wist te formuleren. Hoeveel opdrachtgevers, niet het minst de diverse overheden, slagen er vandaag nog in hun noden en eisen duidelijk te formuleren en de krijtlijnen te trekken waarbinnen de architect zich kan uitleven.

De Berg met de Sint-Lambertuskerk in Heist-op-den-Berg werd heringericht uitgaande van het organiseren van de historische plek i.p.v. het ordenen van abstracte ruimte
(foto O. Pauwels)

Indien het project voor het Antwerps Havenhuis, dat intussen aan het wereldvermaarde bureau *Zaha Hadid Architects* toegewezen is, aan de principes van de *bienséance* en *convenance* en *le juste milieu* getoetst geweest was dan zou er wellicht een andere omschrijving van de opdracht uit de bus

gekomen zijn met meer respect voor het beschermd monument dat nu gedegradeerd is tot sokkel van een superstructuur die in de eerste plaats moe(s)t te zien zijn als glinsterende wimpel vanop de Lange Wapperbrug die er niet komt (19).

Ordenen of organiseren

Ordenen en organiseren zijn geen synoniemen van elkaar. Ordenen komt van het Latijnse *ordo*: regelmaat (20). Ordenen betekent dus regelmaat (in-)brengen. Van Dale geeft als definitie: geregeld rangschikken (21). Waarom hebben planners, ontwerpers en designers het steeds over ordenen en ordening? Is er een relatie tussen 'ordenen' en 'ordening' en 'functies geven' en 'functionaliteit'? Zou het kunnen dat een aanpak in termen van functie en functionaliteit, bij planners de indruk wekt dat zij op deze wijze vanzelf greep krijgen op niet alleen de fenomenen, maar op de plek zelf? Met andere woorden, dat zij de bestaande fenomenen proberen te onderwerpen aan de door hen ontwikkelde categorieën en hiërarchieën om greep te krijgen op de plaats of plek zelf en deze aldus te beheersen? Ik ga niet verder in op het machtsaspect dat hier – ongetwijfeld onbewust – achter schuilt en tegelijk de onmacht die het moet maskeren. Ik ben het natuurlijk eens met de stelling dat ordenend inrichten, met andere woorden 'regelmaat inbrengen', de geëigende aanpak is voor plekken waar *l'art de la distribution* heerst en dat binnen de perken van de *bienséance* en de *convenance*.

Maar wat met onze steden en dorpen met hun geëvolueerde middeleeuwse kernen? Kan men überhaupt ordenend inrichten of regelmaat





inbrengen in plaatsen of plekken die organisch gegroeid zijn, zonder de geest van de plek te fnuiken, want dat is toch het *Leitmotiv* van dit betoog? Mijn antwoord is neen: want wij hebben hier te maken met een zuivere *contradictio in terminis*. In die organisch gegroeide plekken of plaatsen toont zich namelijk overduidelijk één specifiek gelaat van de *genius loci*: de alom tegenwoordige materiële chaos. Kijk maar naar straten met gevelvelden in de meest uiteenlopende materialen en afwerkingslagen en kleurstellingen, een verscheidenheid aan gevelopeningen en -bekroningen, kroonlijsthoogten, met dorpels op niveaus, scheve plattegronden, de bekken-trekkende historische passen, enz. ... Toch zullen de meeste onder ons het erover eens zijn dat die chaotisch ogende onderdelen wél samenhangende gehele vormen: marktplein, winkelstraat, woonstraat, enz...

De materiële chaos ordenen, dat is geregeld rangschikken of regelmaat inbrengen, is naar mijn inzien nefast voor de geest van de plek, want elke poging tot ordening, benadrukt hier enkel maar de chaos, zijnde de staat van ongeordendheid (22) en doet het samenhangend geheel die de essentie van de geest van de plek is, verdwijnen zodat wat

overblijft de lelijkheid van de chaos is. Vergelijk het met een duidelijk afgelijnd regelmatig grit in een onregelmatige veelhoek. Zo'n grit doet de veelhoek toch ook nog meer scheve bekken trekken. Maar is er een valabel alternatief voor ordenend inrichten?

Laat mij het begrip 'organiserend inrichten' introduceren. Van Dale schrijft: "*Organiseren is zodanig regelen dat de verschillende onderdelen van iets een systematisch geheel vormen, goed samenwerken*" (23). En hij definieert systeem als "*samenhangend geheel van gelijksoortige eenheden*" (24). Ik ben er van overtuigd dat wij in onze organisch gegroeide historische kernen met organiserend inrichten meer respect zullen opbrengen voor de geest van de plek en dus voor de plaats of plek zelf omdat het planningsproces vanuit het gebruik start en men medegebruik, meervoudig gebruik en anders gebruik nastreeft.

Met organiserend inrichten kan het vanzelfsprekend óók fout lopen, maar de kans is beduidend kleiner dat, in tegenstelling met ordenend inrichten, de geest van de plek 'vermoord' wordt, omdat orde door zijn abstracte natuur verwant is met functie en omdat organisatie samengaat met gebruik. Het sleutelwoord bij organisatie is praktisch, zijnde

De inplanting van de glazen parkingkooi vlak voor de beschermde gevels van de Sint-Pietersabdij is een goed voorbeeld van negatief attitudeel gedrag ten aanzien van onroerend erfgoed
(foto O. Pauwels)



Bij de inplanting van deze luifel op de Grote Markt in Sint-Niklaas werd meer belang gehecht aan het stedenbouwkundig concept dan aan het storend impact op de beschermde gebouwenrij (foto O. Pauwels)

manier van doen, gewoonte, gebruik (25).

Ik illustreer met een voorbeeld: oude marktpleinen in historische kernen zijn per definitie plekken met een meestal goed georganiseerd meervoudig gebruik en medegebruik. Ze zijn een knooppunt van doorgaand verkeer, occasioneel parkeerterrein, marktplaats, kermisplaats, plaats voor massabijeenkomsten, noem maar op. Poogt men dit meervoudig en medegebruik te hertalen als functies en multifunctionaliteit dan ontstaat de nood aan nadrukkelijk ordenen en opvallend modern of postmodern 'architectureren'. Als op het Sint-Pietersplein in Gent, zoals overal in Vlaanderen en Europa, opvallende glazen toegangspaviljoenen tot de ondergrondse parking gebouwd worden, vlak vóór de als monument beschermde gevels van de Sint-Pietersabdij, dan zijn dat vanuit ordenend inrichten ruimtelijk en functioneel logische ingrepen (26), maar vanuit organiserend inrichten met aandacht voor de *bienséance*, *convenance* en *le juste milieu* miskleunen, niet in het minst door hun positionering. Idem dito met een van vier 'poorten' die opgesteld staat voor de enige gevelwand met beschermde woningen op de Grote Markt van Sint-Niklaas. Beide realisaties zijn meteen ook schrijnende voorbeelden van negatief attitudinaal gedrag tegenover het onroerend erfgoed. Maar welke plaats blijft er bij organiserend inrichten nog over voor de architectuur? Wel, laat mij antwoorden met een wedervraag: is dit soort van

nadrukkelijk aanwezige hedendaagse 'statement' architectuur wel nodig? Ik heb geprobeerd aan te tonen dat er een duidelijk verschil is tussen functie en gebruik, ik heb het begrip positieve attitude geïntroduceerd als noodzakelijke ingesteldheid om tot succesvolle realisaties in plaatsen of plekken met erfgoedwaarde te komen en ik heb aangegeven welke aanpak in welke omstandigheid geschikt is. Ordenend inrichten is aangewezen in plaatsen en plekken waar *l'art de la distribution* of met andere woorden waar regelmaat heerst; organiserend inrichten is aangewezen in organisch gegroeide plaatsen of plekken. Maar wij hebben het nog niet over het 'hoe' gehad.

De geest van de plek en *l'art du lieu*

Christian Norberg-Schulz wijdt in zijn *L'art du lieu – Architecture et paysage, permanence et mutations* uit 1997 drie hoofdstukken aan de realisatie van *l'art du lieu* (27). *La tradition* in hoofdstuk 1 refereert aan de volkse bouwkunst, die zich spiegelt aan de lokale dialectiek die aan de basis ligt van *l'art du lieu*. *Le style* in hoofdstuk 2 daarentegen is de vertaling van gemeenschappelijke (vorm-)formuleringen zoals die van land tot land steeds weer te voorschijn komen. Stijlen zijn in het algemeen de resultante van onderscheiden regionale trekken, waarbij zij fundamentele betekenissen in zich houden en de

traditie bevrijden uit het keurslijf van haar strikt lokale beperkingen. *L'interaction* in titel 3 slaat op de vandaagse, om het met een term van de eerste Vlaams bouwmeester te zeggen, pogingen om het oorspronkelijke, *l'authentique* te heroveren, zonder letterlijke verwijzing naar traditie of stijl maar met begrip voor de plaats of plek en de taal. Dat hij het in de context van de plaats en de plek over taal heeft, herinnert mij aan een interview van Jean-Pierre Rondas op KLARA met de Zuid-Afrikaanse zwarte dichteres Antjie Krog, over de Afrikaanstaal van de afstammelingen van de Khoisan, negerslaven die reeds in de 18^{de} eeuw op de blanke boerderijen wisten te ontsnappen. Zij betoogde dat wie de lokale mensentaal niet beheerst, de plek waar zij wonen en de verschijnselen van de plek niet kan verstaan. Of wie de taal van de plek niet beheerst, kan de plek niet begrijpen.

Sleutelwoord bij Norberg-Schulz is ook *la compréhension phénoménologique* of het begrijpen van én tegelijk begrip opbrengen voor de verschijnselen. Ik druk er echter nogmaals op: zonder positieve attitude geen *compréhension phénoménologique* van de plaats of plek want *la compréhension phénoménologique* veronderstelt kennis én aanvoelen. Is kennis soms geen overbodige ballast en juist een rem op de frisse, ongebreidelde ontwerpdrift? Neen, kennis is nooit ballast en jazeke, het zet hoogstens een rem op ongebreidelde ontwerpdrift. Maar ... *erst in der Beschränkung zeigt sich der Meister*. Toch zijn kennis en een positieve attitude van de plaats of plek niet voldoende om tot een goed ontwerp te komen, zoals ook een goed aanvoelen en talent, zonder kennis van de dingen onvoldoende zijn om de geest van de plek te reveleren. Dat brengt mij bij het achtste onderwerp.

Er was eens ... schaars ontwerptalent

Er wordt licht overheen gestapt maar ontwerptalent is door de eeuwen heen steeds relatief schaars geweest. Ik wijd er aandacht aan omdat het verband met *le juste milieu* zo duidelijk is. Elke generatie telde slechts een beperkt aantal grote talenten. Ook vandaag heeft het merendeel van de planners, ontwerpers en designers (te) weinig of zelfs géén ontwerptalent. Daar is overigens niets mis mee, alleen moeten zij tijdens hun opleiding de *tools* en *handles* ter beschikking krijgen, de vakkennis en vakkundigheid kunnen verwerven, die hen in staat stelt toch gewone maar goede realisaties neer te zetten. Deze jonge leeuw(inn)en moeten tijdens hun architectuuropleiding ook zoveel *métier* inzake traditionele bouwkunst en het gebruik van traditionele materialen kunnen verwerven, dat hun gebrek aan talent ten volle gecompenseerd wordt zodanig dat ook zij zich, conform *le juste milieu* kunnen positioneren en degelijk werk leveren.

Streekeigen versus wereldvreemd

In dit verhaal moet ik het ook hebben over de spijtige gevolgen van veralgemening en vervlakking als twee van de minder gelukkige aspecten van de globalisering. Met streekeigen bedoel ik: eigen aan een bepaalde plaats of plek (28). Plaats of plek kan in deze context een uitgestrekt gebied, een regio of zelf nog ruimer zijn. Ik neem een voorbeeld uit de architectuur en ga door op het begrip *stijl* van Norberg-Schulz in thema 6 met betrekking tot *l'art du lieu*: de gotiek of de renaissance met hun lokale en regionale varianten illustreren perfect wat bedoeld wordt met 'eenheid in verscheidenheid'. Ook al verschillen de Antwerpse en de Brugse barok sterk van elkaar, toch zijn ze als barok herkenbaar. De geest van de plek hangt vanzelfsprekend nauw samen dat 'eigene'. Het 'eigene' bewaren is dé kerntaak van de erfgoedzorg (29). Maar waarom toch heeft de planner, ontwerper en designer zo weinig aandacht voor dat 'eigene'? Ligt de oorzaak uitsluitend bij negatieve attitude of dat passief tolerant gedrag? Neen, en daarom zijn de gevolgen ervan voor onze cultuurhistorisch beladen plaatsen en plekken zo onoverzienbaar. Hoe werkt het mechanisme?

De abstracte aard van de functie maakt haar universeel, mondiaal dus, of functionalistisch en dus globaal. De planner, ontwerper, designer van vandaag is opgeleid om te denken in termen van functies. Door nu het begrip gebruik niet in overweging te nemen valt het lokale, het 'eigene' *de facto* weg. Zich niet bewust van begrippen als *bienséance* en *convenance* – naar mijn aanvoelen niet achterhaald als bruikbare *tools* in de geëigende historisch beladen plaatsen of plekken – probeert de planner, ontwerper, designer zich nadrukkelijk te profileren door buitenlandse voorbeelden te imiteren of te kopiëren of door uit te blinken in *extravaganza*. Omdat echter het besef van *le juste milieu* volledig weggefallen is, zoals ik eerder aangaf, is het heel moeilijk om een planner, ontwerper of designer terug te fluiten. Heb je opmerkingen op een project, dan krijg je al snel blikken van misprijzen, gruwel, ingehouden woede: creatieve vrijheid staat voor de planner, ontwerper, designer blijkbaar zowat even hoog in het vaandel geborduurd als de journalistieke vrijheid voor journalist. Vandaag de dag is het helemaal 'in' om buitenlandse ontwerpers aan te trekken. Dit keer echter om ze hun ding te laten overdoen waarvoor zij bekendheid genieten. Daarom resulteert het engageren van zo'n buitenlands ontwerpicoon niet per se in een contextueel, lokaal geslaagd project, laat staan een contextueel beter, duurzamer en tijdlozer project wetende dat hedendaagse architectuur in de regel slechts 20 jaar moet kunnen stand houden.

Duurzaamheid, tijdeloosheid en continuïteit

Erfgoedzorg hoort duurzaam en tijdeloos te zijn en continuïteit te garanderen. Wij moeten de diverse overheden ervan overtuigen dat de inrichting van met erfgoedwaarden beladen plaatsen of plekken niet enkel nood hebben aan duurzame en tijdeloze ruimtelijke ontwerpen, maar evenzeer met het aanwenden van duurzame materialen die goed ouderen. Wij moeten dringend afstappen van het spreekwoordelijke korte termijn denken waarbij de kostprijs de keuzes bepaalt maar die op middellange en lange termijn steeds duurder uitvallen omdat goedkoop nu eenmaal duurkoop is.

Duurzaamheid door het geëigend aanwenden van duurzame materialen die voor hergebruik geschikt zijn: met 'geschikt voor hergebruik' bedoel ik geen recycleerbare materialen, want daar zit nog een afvalverwerkingsproces aan vast (30). Bij duurzaamheid denk ik ook aan 'eigenlijk' gebruik van materialen. Iedereen onder ons kent wel hét voorbeeld van oneigenlijk materiaalgebruik: het metselen van muurtjes met kasseien. Een kasseisteen is geen metselsteen en daarom houdt in vele gevallen de constructie niet lang stand. Met grote hardstenen plavuizen, ze mogen nog 10 cm dik zijn, een rijweg aanleggen op plaatsen waar vrachtwagens passeren moeten zij onherroepelijk stuk breken. Maar, en dat klinkt wellicht al wat minder vertrouwd: straten voor autoverkeer aanleggen met *grès platines* (31) is óók een vorm van oneigenlijk gebruik, zij zijn er te klein en te weinig hoog voor. De rijwegen waar ingemetselde *grès platines* onherroepelijk loskomen en niet te herplaatsen zijn schering en inslag, maar haast niemand ziet de fout tegen de *bienséance*, want uit de aard zelf van het materiaal is het enkel geschikt om te belopen. Dat heeft de gewoonte, *l'usage*, reeds lang uitgewezen. En waarom moeten wij grote straatstenen tot trottoirsteen verzagen en polijsten of klieven, als alom bergens, uiterst geschikte *grès platines*, afkomstig uit onze historische steengroeven, ongebruikt blijven liggen of op de privémarkt aangeboden worden (32)? Realisaties in plaatsen en plekken met erfgoedwaarde horen eveneens tijdeloos te zijn, dus niet na enkele jaren gedateerd te zijn. Waarom dan niet traditionele materialen op traditionele wijze aanwenden (33)?

Er was eens de historische pas die met de voeten getreden werd

Laten wij niet redetwisten over de definitie van wat de historische pas van een plek is. Meestal blijkt reeds in het stadium van de kennisverwerving of men met die historische pas naar één bepaalde

periode terug moet gaan, dan wel of hij de resultante is van de evolutie van relevante periodes. Waar sinds de 18^{de} eeuw *l'art de la distribution* heerst, hangt de historische pas samen met dat tijdvak. In organisch gegroeide middeleeuwse plaatsen of plekken spreken wij over de historische pas als resultante van relevante periodes.

Wat vanuit de erfgoedzorg evenwel moeilijk ligt, is het systematisch herprofilen van de historische pas in plaatsen met erfgoedwaarde vanuit de nood aan het 'nadrukkelijk architectureren' van de plek (34). In zijn onbedaarlijke drang naar het opdelen in functies en het zich met en door 'architectuur' profileren treedt de planner, ontwerper en designer de historische pas al te licht met voeten.

De eenzijdige en opportunistische lezing van artikel 9 van het Charter van Venetië, namelijk dat wat weg is moet vervangen worden door hedendaagse ingrepen, geldt daarbij als alibi (35). Men vergeet hierbij dat het uitgangspunt en de context van artikel 9 conservatie en restauratie zijn en dat de objecten vooraf bestudeerd moeten worden.

Er was eens de herontdekking van de enclosure operations

Wanneer de kasteelenaars in de loop van de 19^{de} eeuw burgemeester, provinciale député, parlementslid of senator werden lieten zij loswegen, kerkwegels, soms hele gehuchten afschaffen om hun landgoed uit te breiden. Zij deden dit naar Engels voorbeeld. De *enclosures* waren – door het Britse parlement bevestigde – operaties waarbij goederen die in gemeenschappelijk gebruik waren zoals *open fields* maar ook woeste gronden zijn, werden omheind en verkocht. Vaak was het inderdaad de lokale kasteelheer die deze opkocht. Plaatsen of plekken bestaan dikwijls uit onderdelen met een verschillend gebruik: publiek en privaat. Het openbaar domein en het privaat domein sluiten bij elkaar aan. Openbaar is daarbij niet synoniem met publiek, want bepaalde onderdelen van het openbaar domein kunnen privaat zijn en een privaat eigendom kan publiek toegankelijk zijn.

Ik stel vast dat er een drang bestaat bij overheden om delen van het niet publiek toegankelijk openbaar domein *de facto* niet alleen publiek toegankelijk maar ook openbaar te maken en zo de geest van de plek te negeren. Talrijke pastorieën zijn sinds de Franse Revolutie eigendom van gemeentebesturen. Met de terugloop van de kerkgang en de parochie-priesters kregen vele pastorieën een nieuwe, publieke bestemming. In gemeenten waar dorpskernherwaarderings plaatsgevonden hebben of waar een langzaam-verkeer doorgangen gerealiseerd werden, zijn de verhardingen en aanplantingen van het publiek openbaar domein dikwijls gewoon doorgetrokken tot op het privaat

openbaar domein, teneinde grotere multifunctionele ruimten te creëren. Om dit mogelijk te maken is de scheiding met het publiek domein, in vele gevallen de fruitmuur langs de straat, bijna steeds weggebroken. Maar ja, wie weet nog wat fruitmuren zijn (36)? Toch is meteen een stuk volkskundig, tuinbouwkundige en cultuurhistorisch erfgoed samen met de historische kavel verdwenen zonder dat iemand daar erg in heeft. Was deze tuin gewoon publiek toegankelijk gemaakt en had hij slechts een aangepast gebruik gekregen, dan was die fruitmuur ongetwijfeld overeind blijven staan. Inpalmen van percelen met een privaat gebruik en toevoegen aan het openbaar domein met een publiek gebruik zijn mijn inziens *enclosure* operaties.

Er was eens een planner, ontwerper en designer die letterlijk met de lokale voeten speelde

Onze plaatsen of plekken met erfgoedwaarde zijn ontstaan en uitgegroeid vanuit lokale maten. De maatstaaf of eenheid was niet de meter of centimeter, maar de duim, voet, en roede. Waarom leven de Antwerpenaars op grote voet? Omdat hun voet bijna 28,68 cm is en die van Brabant slechts 27,58cm. In onze eengemaakte Europese ruimte terugkeren van de oude lokale maten lijkt misschien verwarrend en zinloos te zijn, maar waarom in plaatsen of plekken met erfgoedwaarde niet opnieuw aan de slag gaan met die oude lokale maten en de verhoudingen de eruit voorvloeien? En waarom er

ook niet mee aan de slag gaan in de hedendaagse architectuur voor onze erfgoedomgevingen? Er zou opnieuw een wereld van mooie verhoudingen voor ons open gaan. Een tuinpad met een breedte van 3 voet met een haagje erlangs van 2 voet hoog en 1 voet breed dat een plantenbed van 5 voet afperkt is een evidentie in tuinen waar de voet aan de basis ligt. Een gelijkaardige opstelling in centimeters uitgezet is niet zo evident omdat in dit geval de verhouding 3-2-1-5 niet uit het metriek stelsel spreekt. In combinatie met de principes van de *bienséance* en de *convenance* draagt de toepassing van de correcte historische maateenheid van een plek of plaats zeker bij tot het realiseren van nieuwe inrichtingen waarvan de onderlinge verhoudingen ook met de bestaande samenstellende delen van de plaats of plek gewoon goed zijn en er ook goed uitzien. Hier vakmanschap gebaseerd op vakkennis aan de orde.

Besluit

Ik heb geprobeerd om aan te tonen dat de kwaliteit van ruimtelijke projecten in plekken of plaatsen met erfgoedwaarde niet zó vanzelfsprekend is en bijgevolg een gespecialiseerde aanpak vergt. Planners, ontwerpers, designers zouden er goed aan doen om zich niet meteen als globalistische functionalist op te stellen, maar moeten terug lokale gebruiker worden. Moge hij/zij afstappen van zijn passief tolerant gedrag of negatief attitudinaal gedrag; moge hij zijn geest voorbereiden en zijn



Mede door het gebruik van de Antwerpse voet als maateenheid past de Da Vincituin uit 1986 in de abdij van Tongerlo zich naadloos in
(foto M. Buyle)

De nieuwe geordende aanleg van de Place Stanislas in Nancy was niet noodzakelijk maar wel verantwoord omdat het architecturaal concept van het plein dit toelaat

(foto A. Balandier)



hart openen voor de *genius loci*, de geest van de plek en dus van de plek zelf. Laat hij/zij steeds opnieuw het onderscheid maken tussen ordenend inrichten en organiserend inrichten en die aanpak gepast aanwenden. De begrippen *bienséance*, *convenance*, *le juste milieu* en de theorie van *l'art du lieu* moeten in de opleidingen opnieuw de plaats en aandacht krijgen die zij verdienen. Hij/zij moet ten alle koste vermijden dat de plaats of plek door zijn ingreep van zichzelf vervreemdt om te verworden tot een *decorum* dat niets te maken heeft met het *decorum* uit *l'art de la distribution*'. In ontwerpen hoort duurzaamheid gekoppeld te worden aan tijdloosheid. Men moet respect leren opbrengen voor de historische pas. Men zou opnieuw moeten leren ontwerpen in lokale maten. Het onderscheid tussen publiek en privaat gebruik en tussen openbaar en privaat domein moet duidelijk zijn. En hij/zij moet de resultaten van het historisch onderzoek afwachten alvorens het ontwerp aan te vatten.

Vandaar, als ik morgen een ontwerp voor het vanuit het gebruik organisch ontwikkeld marktplaats van de stad X onder ogen krijg, waar de bestaande verhardingen, waardevolle Napoleon kinderkoppen en roos Zweeds graniet uit de wederopbouwperiode, afgevoerd zouden worden en vervangen door Indische *grès platines* met een grit van Vietnamese basalt, waarbij de ontwerper de historische pas gemodificeerd heeft teneinde de diverse functies met een architecturale trappenpartij van elkaar

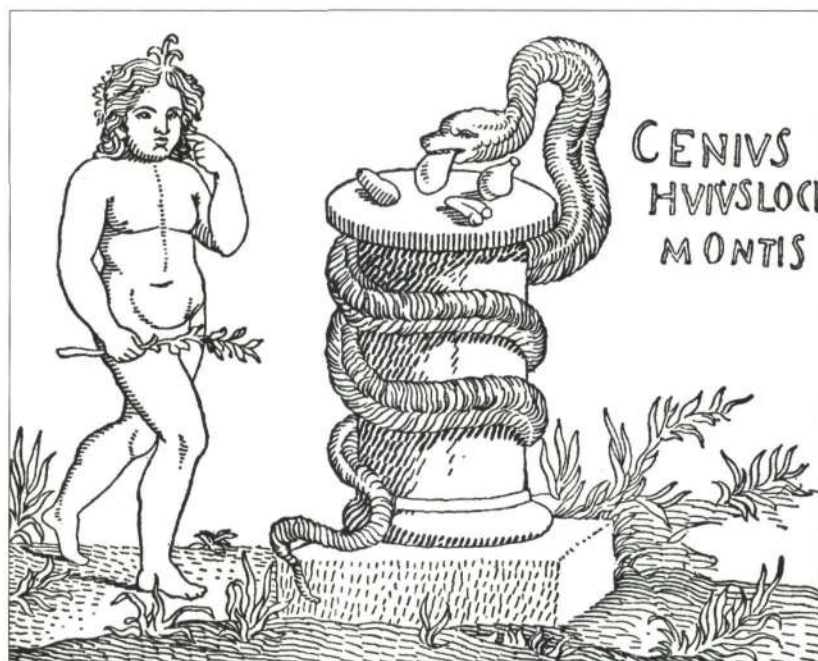
te scheiden, dat alles in combinatie met flitsend roestvrijstalen straatmeubilair afkomstig uit Spanje, dito amsterdammertjes en een in en horizontaal scherm gesnoeid bomendak van Japanse notenbomen, omdat die zo goed weerstaan aan weer, wind en gas en hun bladeren verliezen bij de eerste vorst, dan begrijpt u waarom ik diep zucht en hoop op beterschap.

Herman-J. van den Bossche is erfgoedonderzoeker Historische tuinen & parken bij Onroerend Erfgoed.

Eindnoten

- (1) Dit artikel is de bewerkte en bijgewerkte tekst van een lezing uit 2002 voor de 4^{de} jaar studenten van de faculteit Architectuur van de Universiteit Hasselt in Diepenbeek.
- (2) Ik refereer aan de beruchte cultfilm uit 1981 van Blake Edwards met in de hoofdrol echtgenote Julie Andrews die de titel *S.O.B.* meekreeg. *S.O.B.* staat voor *Standard Operational Bullshit*.
- (3) Definitie 3: wijze van doen die in ruimere kring in zwang is, gemeenschappelijke gewoonte, in GEERTS G., HEESTERMANS H., e.a., *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse taal*, 11^{de} herziene druk, Utrecht/Antwerpen, 1984, p. 833;
- (4) «qu'il expérimente la signification d'un milieu», uit NORBERG-SCHULZ C., *Genius loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Luik/Brussel, 1981 p. 5.
- (5) 'Le non-lieu' is als term ook gangbaar in de rechtspraak, waarmee aangegeven wordt dat een zaak zonder voorwerp is.

- (6) NORBERG-SCHULZ C., *Genius loci, towards a phenomenology of architecture*, New York, 1980, p. 18.
- (7) ID., *Existentie, ruimte en architectuur*, Kahn, Heidegger en de architecturale taal, Gent, 1981; HEIDEGGER M., *Poetry Language, Thought*, New York, 1971, p. 149.
- (8) zie voetnoot 6.
- (9) Met dank aan Trees Traversier, psychoanalytica.
- (10) Cfr. Renaat Braem in zijn CIAM-jaren. Uitzondering op de regel was de architect-stedenbouwkundige en theoreticus Gaston Brunfaut die vanaf de jaren 50 pleitte voor het behoud van de oude stad, die in zijn ogen meer kwaliteiten had dan sommige moderne realisaties, uit BASYN J.-M., *De architecten Brunfaut. Een sociaal bewogen oeuvre*, in M&L, jg. 23, nr. 1, 2004, p. 44.
- (11) De visie van de Britse kroonprins Charles op de recente architectuur is genoegzaam bekend.
- (12) QUATREMER DE QUINCY A.-C., *Encyclopédie méthodique – Architecture*, dl. I, Luik, 1788, p. 281 e.v.
- (13) *L'art de la distribution* betekent de kunst van het indelen van een representatieve woonst.
- (14) VAN CLEVEN J., *Tot Commoditeyt ende Cieraet, Le juste Milieu: L'art de la distribution*, in BAILLEUL B., DHONT L. e.a., *Een remarquabel ambelissement – Wooncultuur in Mozarts tijd*, Gent, 1991, p. 51.
- (15) zie voetnoot 12.
- (16) zie voetnoot 14.
- (17) Johann Lucas Von Hildebrandt is o.a. de architect van het Belvédère paleis in Wenen, in opdracht van prins Eugene van Savoy en het somptueuze trappenhuis in het kasteel Mirabell in Salzburg. Damiaan von Schönborn nodigde hem uit als familievriend.
- (18) Met dank aan Guido Clemens De Dijn, voorheen Provinciebestuur Limburg.
- (19) De Lange Wapperbrug was het imposante sluitstuk van het BAM-project voor het sluiten van de Antwerpse Ring dat in 2012 door de Vlaamse regering afgevoerd werd.
- (20) LEEMAN A. D., *Beknopt Latijns-Nederlands woordenboek*, 12^{de} druk, Groningen, 1967, p. 640.
- (21) GEERTS G., HEESTERMANS H. e.a., *op. cit.*, p. 2038.
- (22) *Ibidem*, p. 497.
- (23) *Ibidem*, definitie 2, p. 2040.
- (24) *Ibidem*, definitie 3, p. 2833.
- (25) *Ibidem*, definitie 3, p. 2238.
- (26) Ook naar toegankelijkheid toe zijn ze verantwoord omdat ze de verplichte plaatsing van liften toelaten.
- (27) NORBERG-SCHULZ C., *L'art du lieu, Architecture et paysage, permanence et mutations*, Parijs, 1996, p. 201-298.
- (28) *Overeenkomstig met de aard en de tradities van een bepaalde streek*, in GEERTS G., HEESTERMANS H. e.a., *op. cit.*, p. 2792.
- (29) Jaarboek 1998 van de Nederlandse Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zwolle, Zeist, 1998, p.58. In zijn bijdrage verwijst Robert de Jong naar een oud credo 'behouden gaat hier voor vernieuwen' uit de 'Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken opgesteld door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 1917'.
- (30) Zie voetnoot 18, definitie, p. 2343.
- (31) Grès platines zijn vierkante zandstenen trottoirstenen met platte bovenvlakken in maten van 11 cm tot 14 cm.
- (32) Intussen is het invoeren en plaatsen van grès platines uit Vietnam blijkbaar goedkoper geworden dan het uitbreken, sorteren en herplaatsen de grès platines uit de Condroz. Ook de markt van de doormidden gezaagde kasseien zit na een sterke terugloop het begin van de 21^{ste} eeuw sinds enige jaren terug in de lift omdat zij tegemoet komen aan de eisen inzake toegankelijkheid.
- (33) Rechthoekige kasseien legt men op rijen, vierkante kasseien legt men daarentegen in segmentbogen als er vervoer overheen moet.
- (34) Ook technisch ontwerpers tonen weinig respect voor de historische pas. Vroeger werden grote oppervlakten via een al dan niet regelmatig grit van kolken afgewaterd. Vandaag kiest men bijna altijd gemakshalve om grote oppervlakten op één oor, met andere woorden langs één kant te afwateren in lijnvormige afwateringssystemen (35). Charter van Venetië, artikel 9: "The process of restoration is a highly specialized operation. Its aim is to preserve and reveal the aesthetic and historic value of the monument and is based



on respect for original material and authentic documents. It must stop at the point where conjecture begins, and in this case moreover any extra work which is indispensable must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp. The restoration in any case must be preceded and followed by an archaeological and historical study of the monument", originele versie uit 1964.

Genius huius loci montis uit
GAYLEY, C. M., *The Classic Myths
in English Literature and in Art*,
Boston, 1893

- (36) Fruitmuren zijn bakstenen muren gebouwd om leifruitbomen tegen te telen waarvan het fruit baat heeft bij de stralingswarmte van de baksteen. De voegen van fruitmuren zitten doorgaans vol met gesmede krammen of spijkers om spalterhekken of fruittakken te bevestigen.

Memorialen die hen binden: Marie Pleyel, Antonio Canova, Vittorio Alfieri, Carlo Scarpa & Hendrik Pickery

Marcel M. Celis

“Exegi monumentum aere perennius” (Een gedenkteken, duurzamer dan brons, heb ik opgericht). Horatius in zijn *Carmina*, III. *Liber* 30 had bij deze woorden wel niet meteen een grafmonument voor ogen, maar getuigt met zijn gevleugeld alexandrijn van eenzelfde smachten naar herdenking en onsterfelijke roem. Uit het verhaal dat volgt en waarin passie en dramatische expressie gelijke tred houden, zou moeten blijken hoe over rijksgrenzen en eeuwen heen, twee uitzonderlijke mausolea tal van illustere personages in een complex netwerk samenbrengen. Dat de eigen 19de-eeuwse Brugse beeldhouwer Hendrik Pickery er een niet onbelangrijke rol speelt naast de 18de-eeuwse meester-beeldhouwer Antonio Canova, getuige dat voor henzelf en voor hun cliënteel het doel bereikt werd: *“Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit libitinam”* (Niet alles van mij zal afsterven, maar een belangrijk deel zal leven ten eeuwigden dage) (1)

Marie Pleyel (1811-1875)

Marie Pleyel wordt geboren in Parijs op 4 september 1811 als Camille Marie Denise Moke (2). Haar moeder Maria Magdalena Segnitz is afkomstig uit de Deense havenstad Altona (ten westen van Hamburg, nu Duitsland) waar zij op 24 januari 1802 in het huwelijk treedt met Jean Jacques Moke, derde zoon van Jacobus Guilielmus Moke, tijdens het *Ancien Régime* laatste stadsgriffier van Torhout, later landmeter, kantonaal secretaris en jeneverstoker. Na studies aan het Leuvense College de Drieulx in 1792-1793, vestigt Jean Jacques Moke zich met zijn echtgenote als *commis de négociant* in het Franse Havre-de-Grâce (Le Havre), waar hun zonen Henri Guillaume en Chrétien geboren worden. Ingevolge het Continentaal Stelsel (1806-1814) en Napoleon I's verbod op handeldrijven met Engeland, ziet het gezin zich genoodzaakt te verhuizen naar Parijs. Bij de geboorte van Marie, is Jean Jacques Moke ambtenaar bij de indirecte belastingen. Omstreeks 1819 steken de Mokes de grens over van de Zuidelijke Nederlanden. J.J. Moke wordt datzelfde jaar nog gesignaleerd in Brugge, onderwijst in Gent van 1821 tot 1825 en komt daarna, tot 1830, aan het hoofd van het geseculariseerd college van Aalst (3). Chrétien Moke, die samen met zijn broer een eerste opleiding had gekregen aan het elitair Parijse *Lycée Louis-le-Grand*, vat in Gent geneeskundestudies aan, behaalt zijn dokterstitel in 1830, wordt legerarts te Ieper maar overlijdt reeds in 1844 in het grootvaderlijk huis op de Markt te Torhout. Henri Guillaume Moke, wordt in 1823 aangesteld tot leraar aan het atheneum te Brugge, ziet zich in 1835 gelast met de cursussen geschiedenis en Franse letterkunde aan de Gentse universiteit, later, vanaf 1838 aan de *Ecole du génie Civile* aldaar.

Zijn verdienste als letterkundige, met een voorliefde voor historische romans (waarvan enkele vertaald naar het Nederlands) blijft beperkt.

Als historicus (*Histoire des Francs*, 1835; *Histoire de la Belgique*, 1839; *La Belgique ancienne et ses origines gauloises, germaniques et franques*, 1855) voelt hij zich geroepen nationale trots op te wekken door een grondiger kennis van de eigen geschiedenis. Als cultuurhistoricus (*La Belgique monumentale, artistique et pittoresque*, 1844) was hij een pionier. Hij overlijdt te Gent in 1862.

Marie Moke verblijft samen met haar moeder een tijdlang (1823-1825) in Gent, sporadisch vanaf 1825 en permanent na 1829 opnieuw in Parijs. Al snel geeft ze blijk van uitzonderlijke muzikale gaven. In Parijs krijgt ze haar eerste pianolessen van de Oostenrijkse pianist, toondichter en pianobouwer Jacques Herz (Frankfurt am Main 1794-Nice 1880), nadien van de Boheemse Duitser Ignaz Moschelès (Praag 1794-Leipzig 1870). Nauwelijks twaalf jaar oud, geeft Marie Moke een reeks concerten in 'België' in aanwezigheid van haar ouders, waarbij zij zich laat opmerken door haar virtuoos handenspel. Haar vervolmaking krijgt ze nog steeds in Parijs als leerlinge van de Duitse concertpianist, toondichter en pianopedagoog Friedrich W. M. Kalkbrenner (in een postkoets, onderweg van Kassel naar Berlijn 1785-Enghien-les-Bains 1849) (4), wiens 1^{ste} pianoconcerto (1823) zij in oktober 1825 – 14 jaar oud – met glans uitvoert in de Koninklijke Muntschouwburg in Brussel.

Romance

Door haar vader aangegane schulden nopen de 17-jarige Marie Moke in Parijs tot lesgeven aan het selecte *Institut Orthopédique du Marais* voor meisjes, waar zij intiem bevriend raakt met de Duitse

pianopedagoog, toondichter en dirigent Ferdinand von Hiller (Frankfurt am Main 1811-Keulen 1885) (5). Haar wat oudere collega Hector Berlioz (La Côte-Saint-André 1803-Parijs 1869), die de jongedames gitaarles geeft, laat haar evenmin onberoerd. Gevoelens die Berlioz, ondanks diens passie voor de Engelse actrice Harriet Smithson (1800-1854), weldra beantwoordt: *"Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat, je l'ai. Ma ravissante sylphide, mon Ariel, ma vie, paraît m'aimer plus que jamais; pour moi, sa mère répète sans cesse que si elle lisait dans un roman la peinture d'un amour comme le mien, elle ne la croirait pas vraie"* (maart 1830) of *"Je sors de chez Mme Moke, je quitte la main de mon adorée Camille, voilà pourquoi la mienne tremble tant et j'écris si mal. Elle ne m'a pourtant pas joué de Weber, ni de Beethoven aujourd'hui"* (6).



Borstbeeld van Henri Moke door Guillaume Geefs, marmer, 1873 (verzameling KMSKB, © KIKIRPA)



Hector Berlioz 1830, Paul Sieffert naar Emile Signol, 1907, olieverf op doek (verz. Hector-Berlioz inv.nr. 96-81, © Musée Hector-Berlioz)

In een brief aan zijn zuster Nanci geeft Berlioz een nadere beschrijving van zijn geliefde: *“Elle est presque aussi grande que moi, d’une taille élancée et gracieuse, elle a de superbes cheveux noirs, de grands yeux bleus, qui tantôt scintillent comme des étoiles, tantôt deviennent ternes comme ceux d’un mourant quand elle est sous l’influence du démon musical. Elle est d’une humeur enjouée, d’un esprit parfois caustique et mordant qui tranche sur un fond de bonté; un peu enfant, peureuse encore plus que toi, et cependant ferme quand il le faut. Capricieuse pour les petites choses. Sa mère me faisant remarquer ce défaut, elle l’arrêta en disant: «Oui je suis changeante, mais comme une robe de soie dont les nuances seules varient et dont la couleur reste». A son piano c’est une Corinne; il n’y a plus d’enfantillage ni de gaité; dans les longues périodes des adagios elle retient sa respiration jusqu’à la fin de la phrase, pâlit, rougit, s’exalte, s’éteint, s’élance, s’arrête, suivant la pensée intime du compositeur ou la sienne propre; c’est presque un tourment de l’entendre, c’en est un tout à fait de la voir jouer”* (7).

Moeder Moke is echter niet opgezet met de romance tussen haar dochter en de wellicht getalenteerde maar onbegoede Berlioz. Wanneer deze in augustus 1830 – na drie eerdere pogingen – met de cantate *Sardanapale* de prestigieuze Grote Prijs van Rome in de wacht sleept en bovendien op 5 december zijn *Symphonie Fantastique* in het Parijse Conservatoire national supérieur de musique in première gaat, wordt ze toegeeflijker. De verlovings volgt vrijwel meteen, waarop Berlioz op aandringen van zijn toekomstige schoonmoeder – maar zeer tegen zijn zin – nog op 31 december afreist naar Rome, om voor de komende drie jaar zijn opwachting te maken in de Villa Medici. Zijn argwaan ten aanzien van Marie Mokes’ moeder is nochtans gewekt: *“Elle a fait tout au monde pour détacher de moi Camille; c’est une femme intéressée qui aime mieux que sa fille ne se marie pas si elle ne fait pas un mariage riche qui puisse lui donner de*

l’aisance à elle. Elle trouve bien agréable d’avoir cette pauvre enfant à sa disposition qui lui gagne beaucoup d’argent dont elle dispose à son gré, qui l’introduit dans les cercles les plus brillants et qui est la cause de tout l’agrément de son existence” (8).

Mariage de raison

Drie weken lang blijft Berlioz in Rome verstoken van enig bericht van zijn verloofde. Niet bij machte nog langer te wachten vat hij op 1 april de terugweg naar Frankrijk aan, maar is ingevolge een keelontsteking een week lang bedlegerig in Firenze. Hier laat een brief van Marie’s moeder – *“une épître d’une impudence si extraordinaire et si blessante pour un homme de l’âge et du caractère que j’avais alors”* (9) hem weten dat de verlovings is verbroken en dat haar dochter op het punt staat in het huwelijk te treden met zijn landgenoot Camille Pleyel. Ontzet neemt Berlioz nog diezelfde avond de postkoets huiswaarts, voorzien van een vermomming, twee pistolen en – voor alle zekerheid – flesjes laudanum en strychnine, vast van plan beide vrouwen en nadien zichzelf neer te schieten. De lange reisweg, maar meer nog het door de Genuese politie geweigerde visum voor Turijn doen hem uiteindelijk belanden in Nice, waar hij tot bezinning komt: *“l’amour profond s’est changé en un profond mépris”* (10).

Op 9 april 1831 huwt de 20-jarige *“Camille Marie Denyse Moke, Professeur de musique demeurant rue du Faubourg Montmartre n° 13”* de 53-jarige *fabricant de pianos Joseph Etienne Camille Pleyel* (Strasbourg 1788-Parijs 1855), zoon van de Oostenrijkse toondichter Ignaz Josef Pleyel (11), stichter in 1795 van een Parijse muziekhandel die in 1807 werd

Romantische weergave van de Salle Pleyel in Parijs, verz. *Pianos Esther*, Luik (uit Pleyel, Wolff & Cie-Facteurs de pianos (cat.), Parijs, 1870, p. 7)



Camille Pleyel, lithografie van Boileau, verz. *Pianos Esther*, Luik (uit DE FOURCAUD L., POUGIN A. en PRADEL L., Pleyel, Wolff et Cie, Parijs, 1893, p. 133)



uitgebreid met een *pianoforte*-manufactuur. Hoewel geen onverdienstelijke toondichter, had J. E. Camille Pleyel zijn welstand vooral te danken aan de overname in 1824 van het pianobedrijf dat hij met zijn vennoot Friedrich Kalkbrenner tot bloei wist te brengen. Kroon op het werk wordt overigens de inhuldiging in december 1839 van een eigen concertzaal, *rue Rochechouart* in Parijs, waar de meest befaamde klaviervirtuozen (12) zich voor een veeleisend publiek met de Pleyel-piano's konden meten.

The celestial pianofortist

Reeds in 1835 strandt het huwelijk “à l’amiable”, maar niet zonder dat Marie Pleyel het behoud verkrijgt van haar nu beroemde artiestennaam. Op 29 januari 1833 had zij intussen het leven gegeven aan haar enige dochter Camille Louise Pleyel, die op 23-jarige leeftijd overlijdt (13). Haar gastoptreden bij een benefietconcert in de Parijse *Opera Garnier* (Charles Garnier 1861-1875) in april 1832, had haar intussen de levenslange vriendschap verzekerd van de Hongaarse romantische pianist Franz Liszt (Doborján 1811-Bayreuth 1886) (14), maar naast Camille Pleyel was het vooral de Poolse pianist Frédéric Chopin (Zelazowa Wola 1810-Parijs 1849) (15) die tijdens zijn verblijf in de Franse hoofdstad het virtuoze pianospel van Marie Pleyel een grotere diepgang zou helpen geven. Zijn 3 *Nocturnes Op. 9* uit 1832 zijn niet toevallig aan haar opgedragen.

Einde 1838 vat Marie Pleyel een Europese concerttournee aan. Haar eerste bestemming is Sint-Petersburg, waar ze een optreden bijwoont van

Sigismund Thalberg (Pâquis 1812-Napels 1871) (16). In 1839 oogst zij onverbloemde lof in Duitsland; in november wordt ze in Leipzig gedirigeerd door Felix Mendelssohn-Bartholdy (Hamburg 1809-Leipzig 1847) (17) wiens 1^{ste} pianoconcerto op haar repertoire staat: “*Im Besitz einer durchaus vollendeten Technik, überwindet Mad. Pleyel alle Schwierigkeiten mit so grosser Leichtigkeit, in alle ihren Leistungen ist das gänzliche Beherrschen der äusseren Mittel so unverkennbar, dass sie ohne Weiteres als Virtuosin ersten ranges anerkannt werden muss. Hierzu kommt noch eine besonder eigenthümliche und in hohem Grade durchgebildete Feinheit und Eleganz des Vortrags, welche verbunden mit der Liebenswürdigen Persönlichkeit der Künstlerin, über alle Kunstleistungen derselben einem eigenen Zauber verbreitet ...*” (18). Nog in november concerteert ze in Dresden – “*Erstes Konzert von Mad. Pleyel wurde mit grossen Enthousiasmus im Saale des Hotel de Pologne empfangen. Blumenbouquets wurden ihr zugeworfen ...*” (19) – nadien in Wenen waar zij op 12 december een *quatre-mains* speelt met de op handen gedragen Liszt, en een week later optreedt met de Leuvense violist Charles Auguste de Bériot (Leuven 1802-Sint-Joost-ten-Node 1870) (20).

In januari 1840 onderbreekt Marie Pleyel haar concerttour om in Brussel haar ernstig ziek geworden moeder bij te staan. Van haar verlengd verblijf in België maakt zij gebruik voor verdere vervolmaking. Franz Liszt vergeet haar evenwel niet. *Réminiscences de Norma* (1844) is aan haar opgedragen: “*Voici, chère et ravissante collègue, une fantaisie toute chargée et surchargée d’arpèges (...). Telle est la magie de votre personne et de votre talent, que pour peu vous ne dédaigniez pas de parcourir ces quelques pages de réminiscences avec vos inimitables doigts*” (21).

Einde maart 1844 brengt een nieuwe concerttour haar naar Parijs. Zij dient onverwijld terug te keren naar Brussel – “*J’ai dû laisser mes deux manuscrits à Paris, et cela serait bien pardonnable, car peut-être savez-vous que je suis partie dans le plus grand trouble et dans la plus mortelle inquiétude, puisque l’on m’annonçait le danger qui menaçait ma pauvre mère.*” (22) – waar haar moeder op 30 april 1845 overlijdt: “*Ma mère est morte mercredi matin, mon excellent ami, et mon pauvre cœur tout déchiré vient vous demander de me plaindre et de m’aimer un peu plus, car je me trouve seule, bien triste et bien désespérée*” (23).



Marie Pleyel, lithografie
naar Marie Alexandre Alophe
(1812-1883), verz. *Pianos Esther*,
Luik
(uit DE FOURCAUD L. e.a.,
op. cit., p. 133)

Daaropvolgende reeksen optredens brengen Marie Pleyel doorheen Groot-Brittannië in 1846 – “*The celestial pianofortist. Heaven nor earth has yet heard her equal*” (24) – en Frankrijk in 1848 – “*Les couronnes et les bouquets de fleurs ne lui ont pas fait défaut, elle en a recueilli une véritable moisson!*” (25) –.

Muziekpedagoge

Op 29 april 1848, Marie Pleyel is nu 37 jaar, stelt François-Joseph Fétis (Mons 1784-Brussel 1871) (26), sinds 1833 eerste directeur van het Koninklijk Muziekconservatorium in Brussel (27), haar aan tot titularis van de “*classe de piano pour demoiselles*” (28). Voortaan zal zij zich ten volle toeleggen op dit piano-ondericht; optredens worden schaars, beperkt tot ondermeer benefietconcerten voor de bouw van de Koninklijke Sint-Mariakerk (Henri Désiré Louis Van Overstraeten 1845-1853) in Schaarbeek, binnen loopafstand van haar woning.

Haar roem als pianiste en uitzonderlijke pedagogische kwaliteiten zouden het conservatorium wereldfaam bezorgen. In juli 1849 stelt Fétis dan ook terecht: “*Il restait à savoir si à toutes ces brillantes qualités, la grande artiste joignait le don de transmission. Tenez le fait pour certain; il vient d'être victorieusement prouvé. Mme Pleyel n'est pas seulement l'étonnante virtuose que vous savez, elle est encore le premier des maîtres. (...) Je vous le dit avec un légitime orgueil, vous pouvez m'en croire, l'école de piano du Conservatoire de Bruxelles est la première du monde, et l'avènement de Mme Pleyel au professorat restera dans les annales de la musique moderne comme un événement d'une haute portée.*” (29). Franz Liszt

zou hieraan toevoegen: “*Il existe des pianistes très habiles qui se sont ouvert des routes particulières et qui obtiennent de brillants succès par les choses (musicales) qui leur sont familières; mais il n'y a qu'une seule école appropriée à l'art, dans toute son extension: c'est celle de Madame Pleyel*” (30).

Op 30 juni 1866 wordt het mandaat van Marie Pleyel nog voor vijf jaar verlengd. Op 5 augustus 1871, aan de vooravond van haar 60^{ste} verjaardag, wordt haar eervol ontslag verleend.

Toen ze zich in 1842 in België vestigde, had Marie Pleyel haar intrek genomen in een herenhuis aan de Koningsstraat in Sint-Joost-ten-Node (31). In het ruim Lodewijk-XVI salon aan straatzijde brengt zij audities, geeft zij privé-lessen en ontvangt zij temidden haar talrijke herinneringen vrienden en kunstenaars. Haar muzikale ‘salons’ zijn een *must* voor menig in de hoofdstad vertoevende kunstenaar en virtuoos.

Nog op 9 maart 1874 geeft zij, voor een talrijk en enthousiast publiek, een concert in de Grande-Harmonie te Brussel ten gunste van de kinderkribben van Schaarbeek en Sint-Joost-ten-Node, samen met een 250 man sterk koor en 70 muzikanten: “*Puis, Mme Marie Pleyel apparut, comme c'était la tradition alors, au bras d'Henry Warnots* (32). *Une formidable ovation salua son entrée. Elle était vêtue d'une robe noire en soie gros grains, à longue traine, dissimulant un commencement d'hydrophisie, tragique symptôme de la maladie de cœur qui devait l'emporter un an après. Autour du cou, débordant sur les épaules, un col en dentelle de Bruxelles orné de bijoux qui lui avaient été donnés par le Tzar de Russie et le roi de Prusse. Ses cheveux grisonnants étaient coiffés en bandeaux, ce qui la faisait ressembler un peu à George Sand, mais une George Sand éthérée et très féminine. Elle avait un bouquet à la main et était gantée de blanc. Elle s'assit au piano, déposa son bouquet sur le rebord près du porte-musique, y ajouta ses gants, qu'elle enleva posément, et entama le concerto pour piano et orchestre de Mendelsohn en sol mineur op 25. (...) Dans la seconde partie, Mme Marie Pleyel interpréta en soliste, avec une intense poésie, La Berceuse de Chopin et enleva avec une verve étourdissante, le Scherzo de Weber. Puis elle accompagna le flûtiste Dumon, professeur au Conservatoire de Bruxelles, dans la Sonate n° 5 de Kulhan*” (33).

In salicibus suspendimus organa nostra (Psalm 136:2.)

op 30 maart 1875 overlijdt zij in haar woonst op 63 jaar. De plechtige lijkdienst vindt plaats in de nabije Koninklijke Sint-Mariakerk, op vrijdag 2 april om 11 uur. De stoet begeeft zich daarna naar het verderop gelegen kerkhof van Laken, waar het stoffelijk overschot van de pianiste een voorlopig onderkomen krijgt “*à l'angle de la seconde allée à gauche, dans un*

Prentbriefkaart met de Koninklijke Sint-Mariakerk in Schaarbeek. Het ‘hôtel’ van Marie Pleyel lag links, meer vooraan, op Sint-Joost-ten-Node
(verz. M. Celis)





Het grafmonument van Marie Pleyel door Hendrik Pickery op het kerkhof van Laken (foto M. Celis)

caveau choisi par elle et orné des attributs sculptés de la musique et de son médaillon en marbre par le sculpteur Geefs" (34).

Of Guillaume Geefs zijn tijdgenote Marie Pleyel in een marmeren portretmedaillon vereeuwigt heeft, dan wel de verslaggever driekwart eeuw na de feiten zich fors vergist heeft zal wellicht niet meer achterhaald worden. De aanvraag voor een grondvergunning (35) volgt alleszins pas op 9 september 1875, wordt bekrachtigd door de gemeenteraad op 22 oktober en is getekend "Dumon, pour la famille Pleyel, Bruxelles, au Conservatoire" (36). Op enkele afstammelingen van haar vaders broer na, was de familie Moke

immers uitgestorven, Camille Pleyel was reeds lang overleden, net zoals overigens Berlioz, Chopin ...

Het grafmonument in Rochefort-steen, een fijne kalkzandsteensoort (37), moet – naar beeldhouwersnormen – ongebruikelijk snel zijn tot stand gekomen, maar hierover, noch over de inhuldiging, kon vooralsnog informatie worden gevonden. Het monument stelt een jonge vrouw voor in antieke klederdracht, met de rechterarm leunend tegen een vrijstaande, op een sokkel geplaatste sarcofaag, het hoofd licht zijwaarts gebogen. In de rechterhand houdt ze een lauwerkrans, in de linkerhand een vlamme

Maria Malibran als Norma,
door Guillaume Geefs,
kerkhof van Laken
(foto T. Janssens)

toorts. De sarcofaag zelf rust op leeuwenpoten; op het deksel liggen een palmtak, partituren en een lier. Op de voorzijde van de sokkel prijkt een medaillon met het halfverheven profiel van de overledene; op de achterzijde een marmeren grafplaat met de namen van de 'schenkers'. Het monument is op de rechterzijde onderaan gesigneerd "*H. PICKERY – Brugge 1876*".

Hendrik Pickery (1828-1894)

Waarom en op wiens initiatief het praalgraf voor Marie Pleyel wordt toevertrouwd aan de Brugse beeldhouwer Hendrik Pickery, een leerling van Jozef Geefs (Antwerpen 1808-Brussel 1885) aan de Koninklijke academie voor beeldende kunsten van Antwerpen, en niet aan meer gerenommeerde confraters als Geefs, Simonis of Fraikin, blijft onduidelijk.

Jozef en Guillaume Geefs

Jozef Geefs zelf, lid sinds 1846 van de afdeling Schone Kunsten van de Koninklijke Belgische academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten en vanaf 1876 directeur van de Academie voor beeldende kunsten van Antwerpen, waar hij al sinds 1841 beeldhouwkunst en anatomie aanleerde, had in Vlaanderen een aantal grafmonumenten op zijn actief maar was weliswaar al 67 jaar. Zijn oudere broer, Guillaume Geefs (Antwerpen 1805-Schaarbeek 1883), nu 70 jaar oud, was hem aan de Antwerpse Academie van 1833 tot 1840 als leraar voorafgegaan; na een reis naar Italië in 1834 had hij zich in Schaarbeek gevestigd, met een atelier

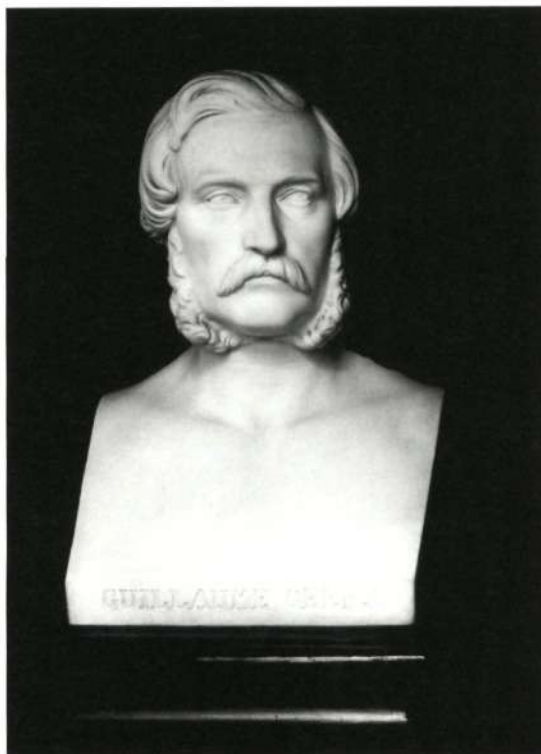


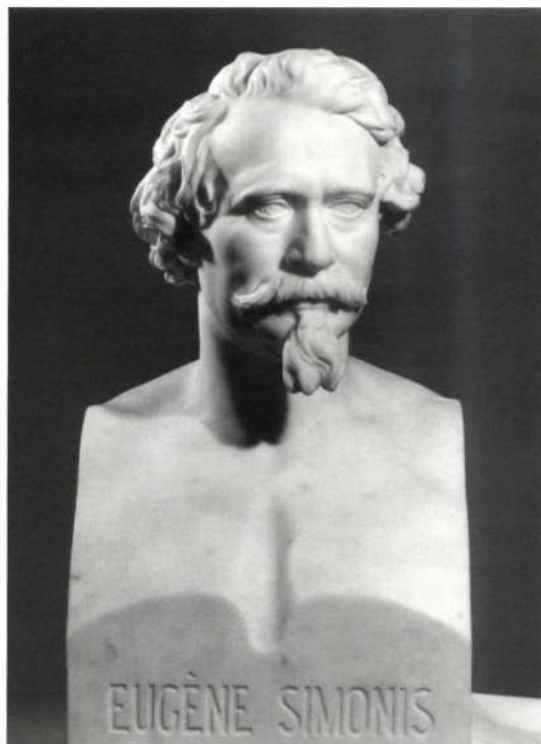
dat vanaf 1836 openstond voor leerlingen (38). Hofbeeldhouwer, sinds haar oprichting in 1845 lid en vanaf 1858 voorzitter van de Afdeling schone kunsten van de Koninklijke Belgische academie, had ook hij meerdere grafmonumenten en -beelden gerealiseerd: dit voor Frédéric graaf de Merode in de Sint-Michielskathedraal in Brussel (39) en op het kerkhof van Laken ondermeer het marmeren 'Norma'-beeld van de cantatrice Maria Malibran (Parijs 1808-Manchester 1836) in samenwerking met bouwmeester Tilman François Suys (Oostende 1783-Munten 1864), en de levensgrote gisant van Jacques André graaf Coghen in samenwerking met Jean-Pierre Cluysenaar (Kampen 1811-Brussel 1880).

Eugène Simonis

Met zijn tijdgenoot Eugène Simonis (Luik 1810-Koekelberg 1882), auteur van ondermeer de cenotaaf (1836-ca 1846) voor kanunnik Pierre Joseph Triest in de Sint-Michielskathedraal in Brussel, had Pickery onrechtstreeks te maken gehad, toen hij in juli 1846 Auguste Derre en Dominique Van Weydeveldt (40) had bijgestaan om – acht dagen vóór de plechtige inhuldiging in Brugge – een *Simon Stevin* te bootsen ter vervanging van het niet tijdig afgeleverd werk van Simonis. Na een eerste opleiding in Luik had deze van 1828 tot 1834 het vak geleerd in Rome, in het atelier van Mathieu Kessels (Maastricht 1784-Rome 1836) en nadien in dat van Carlo Finelli (Carrara 1785-Rome 1853), een bewonderaar van Bertel Thorwaldsen (Kopenhagen 1770-1844) en Antonio Canova (Possagno 1757-Venetië 1822), maar tegelijk concurrent van deze laatste.

Eigen borstbeeld van Guillaume
Geefs, marmer
(verz. KMSKA, © KIKIRPA)





Charles Fraikin

De notariszoon Charles Auguste Fraikin (Herentals 1817-Schaarbeek 1893) behoorde met zijn 58 jaar tot een wat jongere generatie. Omwille van zijn opmerkelijk talent, volgt hij al op 12-jarige leeftijd kortstondig les aan de Academie van Antwerpen. In 1833 was hij zijn geluk gaan beproeven in het Brusselse en zou daar eerst als autodidact, later bij Van Puyenbroeck en aan de Koninklijke academie voor schone kunsten de beeldhouwersstiel leren en faam verwerven (43). Grafmonumenten en cenotafen had hij meer dan eens, en met succes gerealiseerd: in de Sint-Pieter-en-Pauluskerk in Oostende voor koningin Louise Marie d'Orléans (1859); in de Sint-Michielskathedraal in Brussel voor Félix graaf de Merode (1859); op het kerkhof van Laken voor de filantroop Charles Ferdinand



Eigen borstbeeld van Charles Fraikin, gips
(verz. Fraikin Museum Herentals,
© KIKIRPA)



Cenotaaf van Petrus Joseph
Triest, door Eugène Simonis,
marmeer, ca 1846
(foto M. Buyle)

Gevestigd in het Brusselse vanaf 1835, had Simonis zich omstreeks 1846 in het landelijke Koekelberg, langs de steenweg Dielegem-Merchtem, een woning met ruim atelier laten bouwen. Na 1882 zal Simonis' weduwe Hortense-Marie-Caroline Orban (41) blijven waken over de gipsmodellen en de ruime ateliers, die zij op verzoek voor bezoekers openstelde. Haar overlijden en de oorlogsomstandigheden werden voor de gipsen fataal: het merendeel verdween, erfgenamen bedienden zich, een paar grote modellen – waaronder het ruitersstandbeeld van Godfried van Bouillon – werden aan vandalisme blootgesteld in de plaatselijke jongensschool, enkele schaarse exemplaren belandden in het atelier van de kunstenaar Charles Stepman (1891-1964), Leopold II-laan 250 (42).



Cenotaaf voor Louise Marie
d'Orléans door Charles Fraikin
in de Sint-Pieters en Pauluskerk
in Oostende
(foto O. Pauwels)

Nicolay (1855), de familie Cloquet-Devis (1871) en de letterkundige Andries Hendrik Van Hasselt (Maastricht 1806-Sint-Joost-ten-Node 1874); in de kathedraal Saint-Aubin in Namen voor bisschop Nicolas Joseph Dehesselle (1880), in Herentals, in de Sint-Waltrudiskerk, voor schooldirectrice juffrouw Maria Theresia Van Heteren (1870). Waarom dan Pickery?

Hendrik Pickery's grafmonument Pleyel

Na atelierpraktijk bij de Brugse kunstschilder en tekenleraar Cruysmans (Brugge 1777-1861) volgde Pickery vanaf 1845 een opleiding aan de Vrije academie voor schone kunsten aldaar, en van 1850 tot 1855 aan de Academie voor beeldende kunsten in Antwerpen, bij Jozef Geefs (44). Gehuwd in 1861 en gevestigd in Brugge, laat hij zich in 1863 aan de Beenhouwersstraat een huis bouwen met aanpalend, ruim atelier met monumentale, klassieke voorgevel (45). In september 1861 was hij aan de Brugse Vrije academie voor schone kunsten aangesteld tot leraar sculptuur naar levend model, naar de antieken, prenten en ornamenten en, vanaf 1878, ontleedkunde. Zijn *Faun en kind* uit 1862 behaalde op de Wereldtentoonstelling van Parijs in 1867 een bronzen medaille, in Damme was zijn *Van Maerlant-monument* ingehuldigd in 1860, in Brugge zijn *Memlinstandbeeld* in 1871, voor Antwerpen werkte hij aan een Leys-monument (1871, niet uitgevoerd). Kortom, zijn faam was gevestigd en hij leidde een bloeiend atelier.

De gecontesteerde restauratie (1864-1877) van het wandgraf Ferry de Gros (†1544), in de Brugse Sint-Jacobskerk, en het gedenkteken voor de dichter Pieter Jan Renier (1869) op het voormalig kerkhof van Deerlijk niet in acht genomen, is Pickery inzake

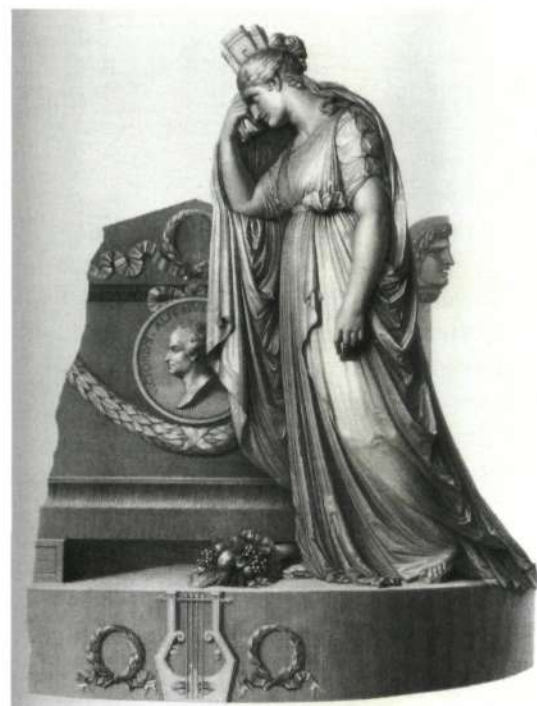
grafmonumenten aan zijn proefstuk toe, maar met dit voor Marie Pleyel heeft hij artistiek ongetwijfeld het beste van zichzelf gegeven. Niet ongewoon voor de tijd en trouwens beschouwd als een vorm van eerbetoon, laat hij zich merkbaar inspireren door het grafmonument voor de Italiaanse dramaturg Vittorio Alfieri (Asti 1749-Florence 1803) in de Santa Crocekerk in Firenze, een opmerkelijke creatie uit 1806-1810 van de Italiaanse neoclassicistische beeldhouwer Antonio Canova (1757-1822). Of Hendrik Pickery het grafmonument ooit met eigen ogen aanschouwde, laat staan Italië en Firenze bezocht heeft, valt uit de courante literatuur – waar enkel gewag wordt gemaakt van een verblijf in Parijs



Het voormalig atelier van Hendrik Pickery in Brugge, 1896, met zijn zoon Gustaaf (foto Stadsarchief Brugge, Fonds Pickery)

Gravure naar een gipsmodel model op ware grootte van Antonio Canova's grafmonument voor Vittorio Alfieri (uit BERNINI G. en FIORANI F., *Catalogo delle matrici e delle stampe*, in *Canova e l'incisione*, Vicenza, 1993, p. 178-180)

Gedenkteken voor Hendrik Pickery door zijn zoon Gustaaf, op de Begijnenvest in Brugge, 1901 (foto O. Pauwels)



na voltooiing van zijn academiestudies – niet op te maken. Zijn deelname in 1856 aan de Grote Prijs van Rome voor beeldhouwkunst bezorgde hem wel een 5^{de} plaats bij de zes finalisten, maar laureaat wordt de Antwerpenaar Gerard Van der Linden (Antwerpen 1830-Leuven 1911) – later leraar aan de Academies van Antwerpen in 1863 en Leuven in 1865, waar hij bevorderd wordt tot directeur (1887-1907) – die in 1859 in Rome verblijft en in 1861 in Firenze.

Vittorio Alfieri (1749-1803): “Clasp my hand, dear friend, I am dying”

In het bijzonder Alfieri's 22 drama's verklaren zijn faam als 'uitvinder van de Italiaanse tragedie'. De taal van Petrarca's welluidende sonnetten en de krachtige verzen van Dante Alighieri's *Divina Commedia* waren na de pedante, bloedeloze 16^{de}-eeuwse tragedies verworden tot drama's die enkel uitblonden door extravagante gemoedstoestanden en ongeloofwaardige gedragingen. De tragedies van Alfieri moeten derhalve gezien worden als de belangrijkste literaire vernieuwing in het 18^{de}-eeuws Italië. Zijn vroegste drama's *Filippo* (1775), *Polinice/Les Frères ennemis* (1775), *Antigone* (?) en *Virginia* (1777), worden gekenmerkt door een overdadig strenge stijl, ruwe gevoelens en het ontbreken van enig poëtisch ornament. Deze schoonheidsfouten blijken vrijwel verdwenen bij zijn latere zes drama's en deze die hij publiceerde samen met *Saul* (1782), zijn meest succesvolle creatie. Op een schaarse – en minder geslaagde – uitzondering (*Rosmunda*, 1779) na, zijn alle thema's ontleend aan mythologische fabels of historische gebeurtenissen, en de meeste werden voorheen bewerkt door Griekse dramaturgen, zoniet door Lucius Annaeus Seneca (Cordoba 4 AC-Rome 65). Maar ongeacht het onderwerp en zonder uitzondering volgen zijn drama's steeds het Grieks model en stralen zij vrijheid uit en onafhankelijkheid.

Toch verklaart niet alleen Alfieri's oeuvre, maar in grote mate zijn onconventionele levensloop het later ter zijner eer opgerichte grafmonument.

Vittorio Amedeo graaf Alfieri, enige zoon (46) uit het huwelijk van Antonio Amedeo Alfieri graaf van Cortemiglia en Monica Maillard de Tournon – jonge weduwe (47) van markies Pio Alessandro Cacherano Crivelli Scarampi di Villafranca d'Asti (†1744) –, is nog geen jaar oud wanneer zijn vader overlijdt. Negen lange jaren groeit de kleine Vittorio eenzaam op in het ouderlijk *palazzo Alfieri* in Asti. Zijn moeder is intussen in 1754 een derde huwelijk aangegaan met ridder Carlo Giacinto Alfieri conte di Magliano. In 1758, nog geen 10 jaar oud en om te ontkomen aan de voogdij van zijn oom Pellegrino Alfieri, gouverneur van Coni (heden Cuneo, Piemonte), schrijft Vittorio zich in aan de



Vittorio Alfieri door Rodolfo Niccolini, grafiet op papier, 1817
(© Musée Fabre de Montpellier Agglomération)

Koninklijke militaire academie in Turijn. Hij slijt er – naar eigen zeggen – 8 jaar ‘zijn broek’, al studeert hij er grammatica, welsprekendheid, filosofie en, vanaf zijn 13^{de}, rechten, maar vooral: hij ontmoet er buitenlandse studenten wier reisverhalen hem aan het dromen zetten. Op bezoek bij zijn oom, schrijft hij zijn eerste sonnet, vrij ontleend aan de dichters Ludovico Ariosto (1474-1533) en Pietro Metastasio (1698-1782). Wanneer Pellegrino Alfieri in 1766 overlijdt is Vittorio nauwelijks 16 jaar oud en vrij: voortaan kan hij onbelemmerd beschikken over het fortuin van zijn oom en de erfenis van zijn vader. Advocaat zal hij niet worden, maar rijlessen lijken hem wel wat: ze wekken gestadig zijn levenslang enthousiasme op voor paarden en dressuur.

In 1766, 17 jaar oud, met een speciale toelating van Victor Amadeus III, hertog van Savoie en koning van Sardinië, vat hij een lange zwerftocht aan doorheen Europa. Via Milaan, Napels, Firenze en Rome, brengt zijn leergierigheid hem in 1767 naar Parijs, maar het Frankrijk van Louis XV en de Fransen in het algemeen ontgoochelen hem. In 1768 bezoekt hij Londen en doorkruist hij het Engelse platteland. In Den Haag raakt hij verliefd op barones Christina Emerantia Lewe van Aduard (1747-1808), de nog prille echtgenote van Johan Willem Vrijheer van Imhoff. Wanneer een schandaal dreigt, loopt de verhouding op de klippen. Vittorio wordt van een tweede zelfmoordpoging – reeds in 1756 had hij mistroostig giftige kruiden geslikt – gered door zijn dienaar Elia. Teneergeslagen keert hij huiswaarts, waar hij zich aan de studie zet van de literatuur.

Plutarchus' (ca 46- ca 120) Βίοι Παράλληλοι (*Parallele levens*), een reeks confronterende biografieën van illustere mannen, ter illustratie van hun gemeenschappelijke morele deugden en zwakheden, wakkeren zijn passie aan voor vrijheid en onafhankelijkheid, en in 1769 gaat hij, samen met zijn trouwe Elia, weer op reis. Zijn koortsachtig zoeken naar een ideale, vrije wereld, voert hem van Wenen naar Berlijn, waar hij de verlichte despoot Frederik II 'de Grote', koning van Pruisen ontmoet, en verder noordwaarts, naar de sombere wouden en desolate vlakten van Zweden, het melancholische Finland, en vandaar Rusland, waar hij omwille van zijn diepgewortelde haat voor despotisme weigert aan Catharina II te worden voorgesteld. In Londen raakt hij opnieuw verwickeld in een *affaire*, ditmaal met Lady Penelope Ligonier (1749- na 1791), de charmante, knappe en muzikaal getalenteerde dochter van politicus en diplomaat George Pitt, de latere 1st Baron Rivers, en Penelope Atkins (48). Penelope was in 1766, nauwelijks 17 jaar oud, in Parijs uitgehuwelijkt aan Edward Ligonier, bastaardzoon van de uitgeweken Franse hugenoot Francois Auguste de Ligonier, latere Col. Francis Augustus Ligonier, legerkapitein en op het ogenblik van zijn huwelijk *Groom of the Bedchamber* (kamerheer) van de hertog van Gloucester. Niemand minder dan Thomas Gainsborough (1727-1788) had het jonge paar levensgroot en ten voeten uit op doek vereeuwigd. Dat Edward minder belangstelling bleek te vertonen voor zijn knappe bruid dan wel voor zijn paarden zouden Penelope en haar familie helaas pas gaandeweg beseffen.

Had eenzelfde passie voor paarden Vittorio Alfieri in november 1770 naar *Cobham Park*, Edward's van zijn wat libertijnse oom geërfd domein in Cobham, Surrey, gelokt? Feit is dat de 21-jarigen Vittorio en Penelope "*a woman who delighted only in extremes*" elkaar al van vroeger kenden, en dat hun geflirt al snel escaleert tot een aan razernij grenzende passie. Het overspel komt aan het licht, *Viscount* Edward blijkt "*not amused*" en eist voldoening. Bij het duel, in *Hyde Park* op 7 mei 1771, raakt de onervaren Vittorio slechts lichtgewond, maar het schandaal heeft bittere gevolgen: samen met Vittorio Alfieri, die een mogelijke diplomatieke carrière kon vergeten, neemt Penelope de vlucht naar Calais, en op 7 november daaropvolgend maakt een *Act of Parliament* een einde aan het huwelijk van de Ligoniers. Te zeer gesteld op zijn vrijheid, bedankt Alfieri voor een huwelijk met de wanhopige Penelope (49). Zijn zwerven brengt hem nu naar Holland, Frankrijk opnieuw, Spanje en Portugal, waar hij kennismaat met de letterkundige en wetenschapper Tomaso Valperga di Caluso (Turijn 1737-?1815), die hem aanspoort zijn literaire talenten aan te wenden. Hij zou zijn levenslange trouwe, onschatbare en zeldzame vriend blijven.

In 1772 is Vittorio Alfieri terug in Turijn. Hij raakt er in vuur en vlam voor markiezin Gabriella Falletti di Villafalletto (1739-1780), echtgenote van Giovanni Antonio Turinetti, markies van Priero (Prié), maar ook avonturier en gokker. Ook dit avontuur is tot falen gedoemd. Een dialoog voor een drama, geschreven aan haar ziekbed, zal hij verwerken tot een tragedie in vijf bedrijven dat, met gunstig onthaal, in 1775 in Turijn zal worden opgevoerd onder de toepasselijke titel *Cleopatra*. Het succes zet Alfieri ertoe aan meer te werken voor het theater. Zijn eerste twee tragedies worden in het Frans geschreven. Wanneer hij ze wil vertalen naar het Italiaans, spelen zijn buitenlandse contacten en Lombardische afkomst hem parten en blijkt hij slecht uit zijn woorden te kunnen. Om zijn Italiaans bij te schaven verhuist hij naar Toscane, waar hij afwisselend verblijft in Firenze en Siena. In Toscane begint Alfieri omstreeks 1778 een geheime relatie met Louise Maximiliane Caroline Emmanuel prinses van Stolberg-Gedern (Mons 1752-Firenze 1824), oudste dochter van Gustaaf Adolf prins van Stolberg-Gedern (50) en Elisabeth Philippa prinses van Horne, en sinds 1772 'diplomatieke' echtgenote – ze is niet eens aanwezig op haar eigen huwelijksplechtigheid – van de 32 jaar oudere Jacobijnse troonpretendent van het Verenigd Koninkrijk Charles Edward Stuart. De graaf en gravin d'Albany, zoals ze zich sinds hun huwelijk mogen noemen, waren in 1774 van Rome verhuisd naar Firenze, waar kunstenaars aanvankelijk welkom zijn in hun paleis. Vittorio Alfieri is in 1776 één van

Penelope (Pitt) Viscountess Ligonier door Thomas Gainsborough, 1770
(© Courtesy of the Huntington Art Collections, San Marino/California)





Gravin d'Albany door Hugh Douglas Hamilton, pastel, 18^{de} eeuw
(© Musée Fabre de Montpellier Agglomération)

hen, en om in Louise's buurt te kunnen blijven, maakt hij zijn bezittingen in Piemonte tegen een jaarlijkse uitkering over aan zijn zus gravin Cumiana. Moe getergd door de toenemende brutaliteit van haar in zijn ambities ontgoochelde echtgenoot, met de goedkeuring van paus Pius VI en van haar schoonbroer Hendrik Benedictus Stuart, kardinaal-diaken en bisschop van Frascati, ruilt Louise in december 1780 de echtelijke woning in voor een klooster in Rome, nadien voor de residentie van haar schoonbroer die haar in bescherming neemt. Alfieri is haar gevolgd en schrijft tijdens zijn Romeins verblijf niet minder dan 14 drama's, tot Louise's goede naam in het gedrang dreigt te komen. In 1783 laat hij Rome achter zich voor een lange zwerftocht door de Italiaanse staten, tijdens dewelke 6 nieuwe drama's tot stand komen. Zijn verknochtheid aan paarden brengt hem herhaaldelijk naar Engeland, vanwaar hij telkens enkele dieren naar Italië meebrengt.

Sol chi non lascia eredità d'affetti poca gioia ha del urna (Ugo Foscolo, *I Sepulchri*, 1806) (51)

Zijn geliefde Louise heeft intussen niet stilgezeten. In april 1784, op aandringen van de Zweedse koning Gustav III, stemt Karel Eduard Stuart in met de scheiding. Louisa is voortaan vrij in haar doen en laten, doch zonder haar geheime relatie prijs te geven, uit – terecht – vrees de financiële steun van haar schoonbroer te verliezen. Via Bologna belandt ze in het Franse Colmar, waar Alfieri haar vervoegt. Wanneer in 1786 de relatie bekend raakt, bekoelt meteen ook de verstandhouding met Louise's schoonbroer. Bij het overlijden van Karel Eduard in



Antonio Canova (?), grafmonument voor Vittorio Alfieri, presentatietekening, gemengde technieken, 18^{de} eeuw
(© Musée Fabre de Montpellier Agglomération)



Antonio Canova (?), grafmonument voor Vittorio Alfieri, presentatietekening, gemengde technieken, 18^{de} eeuw
(© Musée Fabre de Montpellier Agglomération)

1788, wordt Louise nochtans al gauw door de Franse koning een fors weduwpensioen uitgekeerd. Het paar vestigt zich in Parijs, en houdt er graag door kunstenaars bijgewoonde salons. Wanneer in 1789 de revolutie uitbreekt, heft Alfieri nog een lofzang op de val van de Bastille, maar in 1792 wordt de toestand onhoudbaar. Ze ontvluchten tijdig Parijs, verblijven enige tijd bij haar zus prinses Franziska Claudia, hofdame en sinds 1774 echtgenote van de in ongenade gevallen officier Nicolas Antoine d'Arberg de Valangin, op het kasteel van Mariemont, steken dan de Alpen over en vervoegen Firenze, waar het salongebeuren weer opbloeit. Alfieri beleeft er zijn laatste en gelukkigste jaren, tijdens dewelke hij zich verdiept in de studie van de Griekse literatuur, enkel gestoord door de inname van Firenze in 1799 door de Franse revolutionairen.

Antonio Canova door François Xavier Fabre, met de voet van zijn Ajax en het schaalmodel van zijn *Venus Italica*, 1812
(photo F. Jaulmes, © Musée Fabre de Montpellier Agglomération)

Aan het einde van zijn krachten gekomen door het continuë werken en door ziekte, geeft Alfieri de voorkeur aan zijn eigen geneeswijzen dan aan artsen. Ze maken zijn toestand echter alleen maar erger. Hij overlijdt in Firenze op 8 oktober 1803 en wordt begraven in de *Basilica di Santa Croce*, tussen Niccolò Machiavelli (1469-1527) en Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Louise laat er door Antonio Canova de monumentale graftombe oprichten, die in 1804-1810 tot stand komt.

De gravin d'Albany geeft haar mondaine leven nochtans niet op, herneemt stilaan de salongewoontes, en wordt alsmear vaker gezien in het gezelschap van de Franse kunstschilder François-Xavier Fabre (1766-1837), een leerling van Jacques-Louis David die de revolutiekoorts in Frankrijk had geruild voor Firenze en er met Vittorio en Louise bevriend was geraakt. Bij haar overlijden aldaar in 1824, zal hij met haar erfenis in zijn geboortestad Montpellier een Kunstacademie oprichten en de middelen verschaffen voor de creatie van een museum gewijd aan zijn oeuvre. Louise wordt door zijn zorgen bijgezet in het graf van haar geliefde Vittorio (52).

Antonio Canova (1757-1822)

Enige zoon van de steenhouwer Pietro Canova (ca 1735-ca 1761) en Angela Zardo, is Antonio Canova (Possagno 1 november 1757) slechts drie jaar en 9 maand wanneer zijn vader overlijdt (53). Hij wordt verder opgevoed door zijn grootouders aan vaderszijde, wyl zijn moeder hertrouwt en vooralsnog het leven geeft aan zijn halfbroer en levenslange trouwe medestander Giovanni Battista Sartori (54). De basisknepen van het steenhouwen leert Antonio bij zijn grootvader Pasino, steenkapper en metser, die hem als negenjarige knaap op de werf van senator Giovanni Falier's villa *Ai Predazzi* in Asolo, een ontwerp van Giorgio Massari (1687-1766), in contact brengt met de beeldhouwer Giuseppe Bernardi *Il torrettino* (Pagnano d'Asolo 1694-Venetië 1773). De aristocraat Falier zal Canova's beschermheer worden en de levenslange vriendschap met Giovanni's jongste zoon Giuseppe zal deze laatste in 1823 bestendigen met de 32 pagina's tellende *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*.

De kleine Antonio wordt aangenomen als leerjongen en vervoegt na enige tijd, elf jaar oud, Bernardi's atelier in Venetië. Bij diens overlijden wordt het atelier overgenomen door zijn neef Giovanni Ferrari *Torretto* (Crespano del Grappa 1744-Venetië 1826). Antonio heeft zich intussen, met de financiële steun van zijn grootvader, in de Venetiaanse gipsen-beeldengalerij van Filippo Farsetti (1704-1774) (55) toegelegd op de studie van antieke beelden, en op deze van het naakt in de *Accademia di Belle Arti*.



Wanneer Giovanni Falier hem in 1773 voor de tuin van zijn villa een *Orfeus* en een *Eurydice* bestelt en hem zijn ereloon vooraf betaalt, kan Antonio Canova zelfstandig aan de slag. De levensgrote stenen beelden worden drie jaar later geleverd en worden in Venetië enthousiast onthaald.

Met *Daedalos en Icaros* (1777), zijn eerste levensgrote marmeren groep, waarvoor hij ook voor het eerst gebruik maakt van een gipsmodel op ware grootte (56) en bestemd voor de voorgevel van het *palazzo* van senator Pietro Vettor Pisani in Venetië, wordt zijn prille faam – Canova is pas 20 jaar – bevestigd, en stromen de bestellingen toe. In 1778 neemt hij

Antonio Canova, *Daedalos en Icaros*, gipsmodel op ware grootte
(Gipsoteca Canoviana, Possagno)



in Venetië, *Calle del Traghetto* bij San Maurizio een nieuw atelier in gebruik. In november 1779 komt hij aan in Rome, waar hij als gast van Girolamo Zulian, ambassadeur van de Republiek Venetië en kunstverzamelaar, verblijft in het *Palazzo Venezia* (Francesco del Borgo, 1455 e.v.). Meerdere maanden lang verdiept hij zich daar in het natekenen van antieke sculptuur, al weigert hij de beelden ook in marmer na te bootsen. Hij ontdekt er tegelijk de plaatselijke kunstscène, wat hem in 1781 – na een korte terugkeer naar Venetië – er toe doet besluiten zich definitief in Rome te vestigen (57). Een driejaarlijkse beurs, toegekend door de Venetiaanse senaat op initiatief van Zulian, bespaart hem de eerste geldzorgen. Hij werkt als een bezetene “*quello cioè di potermi consacrare interamente all arte, senza che il pensiero della propria sussistenza mi avesse a distrarre. Ora crederei un furto sacrilego, se defraudassi l'arte di una sola ora del giorno*”. Tegelijk legt hij zich toe op de studie van het Frans en Engels, van de literatuur en de schilderkunst, en laat hij zelfs tijdens het atelierwerk voorlezen uit klassieke auteurs. De meesterwerken volgen elkaar nu gestadig op: *Theseus en de Minotaurus* (1782, Volksgarten, Wenen/ Victoria & Albert, Londen); het magistraal grafmonument (1784-1792) voor paus Clemens XIV in de *basilica dei Santi Apostoli* in Rome, zijn eerste echt ‘Romeins’ werk; het grafmonument (1783-1792) voor paus Clemens XIII in de Sint-Pietersbasiliek in Rome; *Amor en Psyche* (1793, 1796-1800) (58), een variatie van zijn onuitgevoerd gebleven gipsen groep *Venus en Adonis* (ca 1789) (59).

Wanneer de Franse Revolutie uitbreekt en de Napoleontische oorlogen een nieuwe machtsstrijd in Italië ontketenen, trekt Canova zich voor langere tijd terug in Possagno. De oprichting in 1798 van een door Frankrijk bestuurde Romeinse Republiek opent weliswaar nieuwe perspectieven die helaas in 1801 met de Vrede van Lunéville, de creatie van een Italiaanse Republiek en de afstand van Venetië aan Oostenrijk Canova tot wanhoop drijven: “*Veggio l'Italia tutta, anzi l'Europa tutta talmente ruinosa che se non fossi trattenuto da tante cose che mi incatenano qui, sarei tentato di andare in America perché mi sento morire per il povero nostro stato che tanto amo*” (60).

Maar zijn verplichtingen houden hem in Italië. Zijn *Perseus met het hoofd van Medusa* uit 1797-1801 wordt verworven door paus Pius VII ter vervanging van de naar Parijs versleepte *Apollo Belvedere* (61). Ook zijn *Venere Italica* (ca 1810) vervangt aldus in de Uffizi, de door de Fransen aangeslagen hellenistische *Venere dei Medici* (62).

Gebruikmakend van zijn faam, ontpopt Canova zich tot een handig diplomaat en houdt hij nauw contact met Napoleon en met Franz II, laatste keizer van het Heilig Roomse Rijk en, onder de naam Frans I,



Antonio Canova,
Paus Clemens XIV,
bozzetto in terracotta
(Gipsoteca Canoviana, Possagno)

zelfverklaarde eerste keizer van Oostenrijk.

In 1790 was Canova op initiatief van Gerolamo Julian schetsen beginnen maken voor een praalgraf ter ere van Tiziano (Pieve di Cadore ca 1487-Venetië 1576), op te richten in de *basilica dei Frari*: een grote piramide met centrale ingang waarheen een stoet treurende figuren zich begeeft (63). Wanneer Frans II hem in 1798 voor de *Augustinenkirche* in Wenen een praalgraf bestelt voor aartshertogin Maria Christina, voormalige landvoogdes van de Oostenrijkse Nederlanden, in welke functie zij het Schoonenbergkasteel in Laken liet bouwen, herneemt Canova het thema van de piramide met negen rouwenden, en werkt dit uit tot een hoogtepunt in zijn oeuvre (1798-1805) (64). In 1800 wordt Canova lid van de *Accademia di San Luca*, twee jaar later wordt hij door paus Pius VII aangesteld tot inspecteur *della Antichità e Belle Arti* van het Vaticaan. In die functie ziet hij zich in 1815, in uitvoering van het Verdrag van Parijs, gelast met de delicate opdracht om de geroofde Italiaanse kunstschaten te recupereren die door Vivant Denon waren ondergebracht in het *Musée Napoleon*, waarvan deze eerste conservator werd.

In 1802 wordt hij door Napoleon I naar Parijs ontboden, waar hij een 3,45 meter hoog beeld van de Eerste Consul ontwerpt (1802-1810) als *Mars Pacificator* met vergulde *Nikè* op de handpalm. De poedelnaakte marmeren Napoleon wordt in Parijs koel onthaald, maar wordt in 1816 aangekocht door de Engelse Staat en geschonken aan de hertog van Wellington, held van Waterloo (1815): het prijkt sindsdien in de trapzaal van *Apsley House*, diens voormalig stadspaleis in Londen. Volgen ondermeer: een zittend beeld van ‘*Madame Mère*’ Letizia Ramolino Bonaparte; Napoleons tweede echtgenote



Antonio Canova, praalgraf voor Tiziano, bozzetto uit 1775
(uit SCIOLLA G., *De plastieken van Canova, Alphen aan de Rijn*, 1989, p. 69)



Antonio Canova, Napoleon als Mars Pacificator, gipsmodel op uitvoeringsgrootte
(Gipsoteca Canoviana, Possagno)



Antonio Canova, Pauline Borghese als Venus Victrix
(Galleria Borghese, Rome)

Antonio Canova, praalgraf voor aartshertogin Maria Christina, gipsmodel op ware grootte in de Gipsoteca Canoviana in Possagno
(uit ZUFFI S., *Canova*, Milaan 1995, p. 33)





Antonio Canova, de Drie Gratiën, gipsmodel op ware grootte (Gipsoteca Canoviana, Possagno)



Antonio Canova, bozzetto voor het grafmonument Vittorio Alfieri, gips
(© Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Marie Louise Bonaparte als tronende *Concordia* (1810-1811) en, voor de *Villa Borghese* in Rome, zijn wulpse tweede zus 'Pauline' Bonaparte, echtgenote in tweede huwelijk van Camillo Filippo Ludovico, prins Borghese, als witmarmeren, met roze was gepatineerde *Venus Victrix*, halfnaakt pronkend op haar empire ligbed (1804-1808) die "*eccittò tal desiderio negli illustri stranieri, che a folla corsero ad ammirarla, che non pur paghi furono di idolatrarla nel giorno, ma anche la sera al lume dei torchietti bramavano vederla per rilevarne meglio le bellezze, e le gradazioni della carnagione, che fu forza circoscrivere l'accesso*" (65).

Ook Josephine de Beauharnais, Napoleons eerste echtgenote, blijft niet onbetuigd (66). In 1813 geeft ze Canova opdracht voor de beeldengroep *De Drie Gratiën* – nog maar het jaar voordien had Napoleons rampzalige veldtocht naar Rusland plaatsgevonden – die pas na haar overlijden, in 1816 aan haar zoon Eugène zal worden afgeleverd. In 1814, was John Russell, 6^{de} hertog van Bedford in het Romeins atelier van Canova sterk onder de indruk geraakt van de groep-in-wording. Wanneer zijn pogingen om de afgewerkte Gratiën na het overlijden van Josephine over te nemen vergeefs blijken, bestelt hij – radeloos – een eigen exemplaar: het komt tot stand in 1814-1817 en wordt in 1819 onder persoonlijk toezicht van Canova in Russells residentie in *Woburn Abbey* op een sokkel met draaiend bovenstuk opgesteld (67).

Un des plus nobles privilèges des beaux-arts c'est celui de célébrer la gloire nationale (68)

Een gipsen bozzetto (45x51x23 cm), te dateren omstreeks 1804-1806 en bewaard in de *Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea* in Rome



Antonio Canova, grafmonument Vittorio Alfieri, gipsmodel van de uitgevoerde versie
(uit BASSI E., *La Gipsoteca di Possagno, sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venetië, 1957, p. 154)

(69), wordt als Canova's laatste schets beschouwd van het grafmonument voor de dramaturg Vittorio Alfieri die het jaar voordien overleed en waarvoor gravin d'Albany hem in december 1883 opdracht gaf. Een hoge, ovaalvormige sokkel draagt een klassicerende sarcofaag waartegen een vrouwelijke figuur – verpersoonlijking van Italië – treurend aanleunt. Op de voorzijde van de sarcofaag, waarvan de acroteria met tragedie-maskers zijn getooid, prijkt een medaillon met het profiel van de afgestorvene. Op een paar details na – een guirlande en lier – wijkt enkel de meer afstandelijke houding van 'Italië' af bij de 4,80 m hoge marmeren eindversie die sinds 1810 verrijst in de kerk van *Santa Croce*

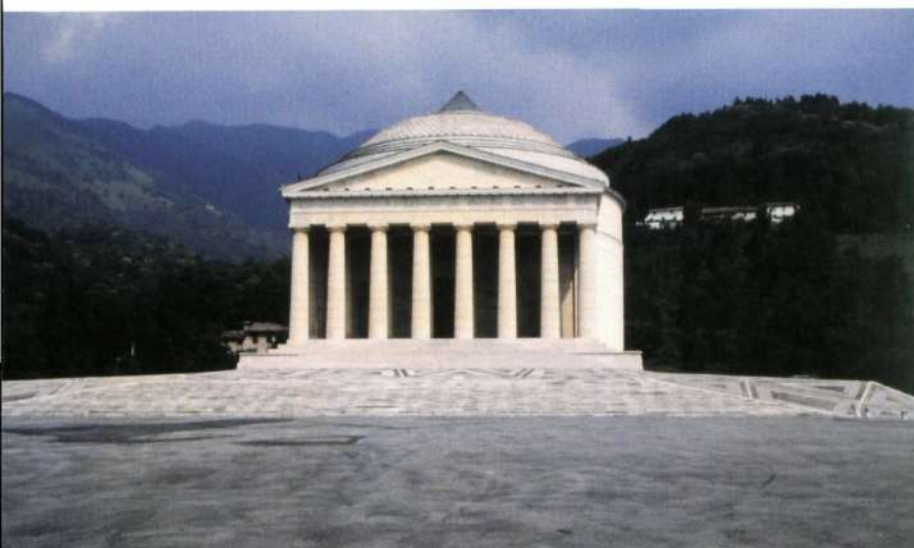
Antonio Canova, *La Religione Cattolica*, gipsmodel op uitvoeringsgrootte
(Gipsoteca Canoviana, Possagno)



Antonio Canova, *George Washington*, gipsmodel op ware grootte
(Gipsoteca Canoviana, Possagno)



De *Tempio Canoviano* in Possagno
(foto M. Celis)



in Firenze: uit vrees voor de commotie die het te nadrukkelijk alluderen op onafhankelijkheid had kunnen veroorzaken? Canova, die eerst aan een eenvoudiger grafstele (70) had gewerkt maar zich door gravin d'Albany had laten bepraten, bleek over het eindresultaat niet ontevreden: "*Ho procurato di tenerlo d'una stile grave e maestoso, più che mi fu possibile, per corrispondere, nel carattere dell'opera, alla fierezza della penna di questo sommo poeta*" (71).

Nog in 1814-1815 komt *La Religione Cattolica* tot stand, bestemd voor de Sint-Pietersbasiliek in Rome, maar die omwille van de kolossale afmetingen – het bewaard gebleven gipsmodel is 4,10 m hoog! – geen plaats vindt. Zijn *Religione Protestante*, een kleinere versie van de vorige, zal door John Cust, 1st Earl Brownlow, besteld worden als denkmaal voor zijn jong overleden 1^{ste} echtgenote Sophia Hume in de parochiekerk *St. Peter and Paul* in Belton, Lincolnshire. Sinds zijn eerste bezoek aan Londen, in het najaar 1815, werkt Canova overigens bijna uitsluitend bestellingen af voor Engelse klanten. Hij raakt in het bijzonder bevriend met de onfortuinlijke historieschilder Benjamin Haydon (Plymouth 1786-Londen 1846) (72), een pleitbezorger van de '*Elgin marbles*' die mede op advies van Canova door het *British Museum* zouden worden verworven. Zijn herdenkingsmonument voor de prinselijke Stuarts, ongekroonde koningen van Groot-Brittannië, in de Sint-Pietersbasiliek in Rome, waarvoor zelfs koning George IV (73) intekende, komt tot stand vanaf 1817 maar raakt pas in 1829 in marmer afgewerkt. Zijn faam reikt tot in de Verenigde Staten waar de senaat van North Carolina hem in 1817 gelast met een monumentaal beeld van president George Washington voor het Capitool in Raleigh; de marmeren staatsman, minzaam maar waardig tronend als een Romeinse generaal, wordt negen jaar later per oorlogsbodem, stoomschip en muilezel afgeleverd en ingehuldigd op Kerstavond. Tussen 1817 en 1822 ontstaat ook het meer dan 2 meter hoge, extatische grafbeeld van paus Pius VI, Canova's derde monument voor de Sint-Pietersbasiliek, waar het wordt ingehuldigd slechts een paar dagen voor zijn overlijden.

Canova werkt inderdaad als een bezetene, mede omwille van de hoge kosten veroorzaakt door de bouw van zijn *Tempio* in Possagno. Tijdens een bezoek aan zijn geboortedorp, in 1818, was immers zijn medewerking gevraagd voor de restauratie van de parochiekerk. Canova besluit daarentegen een nieuwe kerk te ontwerpen, die de karakteristieken verenigt van het Pantheon en het Parthenon. Het zal hem tegelijk de mogelijkheid bieden daarin zijn eigen werken op te stellen, in het bijzonder zijn tot grote ergernis geweigerde *Religione*. De inhuldiging van het gigantisch bouwsel in 1830, eenzaam



ingeplant in het heuvelandschap tegenover zijn geboortehuis, zal hij echter niet meer meemaken (73).

Een werkbezoek in Napels, in mei 1822, waar de wassen mallen worden aangemaakt voor zijn ruitersstandbeeld van koning Ferdinand VII, heeft zijn reeds zwakke gezondheid verder aangetast. Toch gaat hij weer aan de slag in Rome en legt hij nog zijn jaarlijks bezoek af aan Possagno; maar continue, ondraaglijke buikpijn en de hoop vooralsnog een medicijn te vinden brengt hem in het najaar naar Venetië waar hij op 13 oktober overlijdt. Spijts strikte instructies van de Oostenrijkse overheid, die nationalistische reacties vreest, wordt de lijkstaf na de koele, officiële rouwplechtigheid in de San Marco basiliek, op initiatief van Leopoldo graaf Cicognara, befaamd kunsthistoricus, kunst- en boekenverzamelaar, voorzitter van de *Accademia delle belle arti* en nationalist 'gekaapt' en wordt Antonio Canova een emotionele laatste hulde gebracht – met lijkrede door haar voorzitter – in de *aula magna* van de *Accademia*. Canova's stoffelijk overschot zal op 25 oktober voorlopig worden bijgezet in de oude parochiekerk van Possagno, en later worden overgebracht naar de Tempel die hijzelf ontworpen en gebouwd had. Zijn geamputeerde rechterhand, geborgen in een sierlijke urn (Giuseppe Borsato) zou in Venetië blijven, in de *Accademia* waartoe Canova zoveel had bijgedragen. In de *Santa Maria Gloriosa dei Frari*-kerk verrijst in 1827 een piramidale cenotaaf in Carraramarmer, geïnspireerd op diens nooit uitgevoerd ontwerp voor Tiziano en uitgevoerd door vijf voormalige ateliermedewerkers. Geflankeerd door een *Genietto*

met toorts (Rinaldo Rinaldi) en een naakte *Genius* (Giuseppe Fabris) evoceren allegorieën van de Schilderkunst, Architectuur (Luigi Zandomenoghi) en Beeldhouwkunst (Bartolomeo Ferrari) – deze laatste gesluiert en met een urne waarin het hart van de afgestorvene – de veelzijdigheid van Canova's oeuvre.

De Gipsoteca Canoviana

Enige erfgenaam, na diens overlijden in 1822, van Antonio Canova's aanzienlijk fortuin, neemt diens halfbroer bisschop Giovanni Battista Sartori het initiatief om aldaar, in een nieuwbouw bij Canova's geboortehuis, alle in het sinds 1826 gesloten atelier in Rome nog aanwezige, onafgewerkt gebleven beelden onder te brengen, samen met de originele gipsmodellen en werkschetsen. Meerdere weken lang wordt Canova's levenswerk over water en land – met ossenkarren – afgevoerd naar Possagno, waar het na verloop van tijd een onderkomen vindt in de *Gipsoteca Canoviana*, gebouwd in 1831-1836 naar ontwerp van Francesco Lazzari (1791-1871) of van Giuseppe Segusini (Feltre 1801-Belluno 1876). Met haar basilicale ordonnantie, wordt deze beschouwd als één der oudste als dusdanig ontworpen musea.

In 1853 verandert de *Gipsoteca* van eigenaar, bij legaat van Giovanni Battista aan de gemeente Possagno. WO I gaat aan de gipsotheek niet ongemerkt voorbij: wanneer de Italiaanse legermacht zich terugtrekt op de *Monte Grappa*



Gezicht in de 19^{de}-eeuwse vleugel van de *Gipsoteca Canoviana* in Possagno
(uit ZUFFI S., *Canova*, Milaan, 1995, p. 18)

Canova's *Il principi Lubomirski come Eros*, 1786, na de ravage in de Gipsoteca
(foto S. en G. Serafin, december 1917)



komt Possagno in de vuurlinie te liggen en wordt de streek door haar bewoners verlaten. In 1918 wordt het dak van het 18^{de}-eeuws woonhuis getroffen door een granaat en raken meerdere beelden ernstig beschadigd; Italiaanse en Franse troepen gaan er nadien nog lelijk te keer. De daaropvolgende jaren worden de gipsen naar best vermogen hersteld door Stefano Serafin (Possagno 1861-1944) en diens zoon Siro Serafin (†1964), plaatselijke kunstenaars en de tweede (1893-1938) en derde conservators van de gipsotheek (1893-1938).

Uiteindelijk, in 1955, naar aanleiding van Canova's 200^{ste} verjaardag, wordt de uitbreiding van het museum, met het oog op de presentatie van de originele gipsen, afgietsels en terracottaschetsen, waarvan de opstelling in de overvolle 19^{de}-eeuwse museumruimte te wensen overliet, toevertrouwd aan de Venetiaanse 'architect' Carlo Scarpa (75).

Carlo Scarpa (1906-1978): *Ai suoi infiniti possibili* (Luigi Nono 1984)

Als zoon van een onderwijzer ziet Carlo Scarpa het levenslicht in Venetië, op 2 juni 1906. Twee jaar later verhuist het gezin naar Vicenza waar de jonge Carlo school loopt aan de Technische Hogeschool. Hij is pas 13 jaar wanneer zijn moeder overlijdt en het gezin terugkeert naar zijn geboortestad, waar hij zich inschrijft aan de *Accademia di Belle Arti*. Zijn vroegste eigen ontwerpen komen tot stand in 1922-1924, als medewerker van architect Vincenzo Rinaldo (Venetië 1867-1927). In 1926 behaalt hij zijn diploma architectuurtekenen en gaat aan de

slag als lesgever aan het pas opgerichte *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (76).

Tijdens de daaropvolgende jaren raakt hij bevriend met invloedrijke intellectuelen als de schrijver en toondichter Massimo Bontempelli (Pisa 1878-1960), de kunstschilder Carlo Carra (Quargnento 1881-Milaan 1966) – één der grondleggers van het futurisme – en de beeldhouwer Arturo Martini (Treviso 1889-Milaan 1947). Tegelijk zet hij zijn eerste stappen als interieurarchitect en industrieel designer. Met zijn 'moderne', kleurrijke ontwerpen voor Paolo Venini (1895-1959), grondlegger in 1925 van de befaamde, op Murano gevestigde Venini-glasblazerijen, komt als artistiek directeur (1933-1947) een opmerkelijke samenwerking tot stand, die Carlo Scarpa pas tijdens WO II zal inruilen voor architectuur.

Een volwaardig architecten-diploma zal Scarpa nooit kunnen voorleggen, maar dit zou hem niet weerhouden om na WO II – met Charles Rennie Mackintosh (Glasgow 1868-Londen 1928), Josef Hoffman (Brtnice, Moravië 1870-Wenen 1956) en de verafgoode Frank Lloyd Wright (Oak Park, Illinois 1890-Santa Monica, Californië 1978) als grote voorbeelden – in die hoedanigheid geleidelijk een internationale faam te verwerven.

Zijn vroegste realisaties, in het bijzonder ontwerpen voor tentoonstellingen in galerijen en musea, dateren van de jaren '30, maar pas in 1945, met zijn herinrichting van de *Gallerie dell'Accademia* in Venetië, een voormalig klooster, zet Scarpa grensverleggend werk neer met zijn nog ongeziene minimalistische aanpak en zijn uiterste zorg

Carlo Scarpa
(uit LOS S., *Carlo Scarpa*, Keulen, 1993, p. 2)



voor detaillering van utilitaria als trapleuningen, deurklinken, zitbanken en vloerpatronen. De daaropvolgende jaren brengt Scarpa, naast zijn opdracht aan de Universiteit van Venetië, een uniek en exclusief architecturaal oeuvre tot stand. Het *Castelvecchio Museum* in Verona (vanaf 1956), waarvoor hij gelauwerd werd met de *IN-ARCH National Award for Architecture*, wordt beschouwd als wellicht zijn meesterwerk, maar iconen van de 20^{ste}-eeuwse architectuur zijn evenzeer de uitbreiding van de *Gipsoteca Canoviana* (Possagno 1955-1957), de Olivetti-showroom aan de *Piazza San Marco* (Venetië 1957-1958), de Querini-Stampala-stichting (Venetië 1961-1963), de Brion-begraafplaats (San Vito d'Altivole 1969) en de *Banca Popolare di Verona* (Verona 1973-afgewerkt door Arrigo Rudi in 1973)

Possagno: de *Gipsoteca Canoviana* (1955-1957)

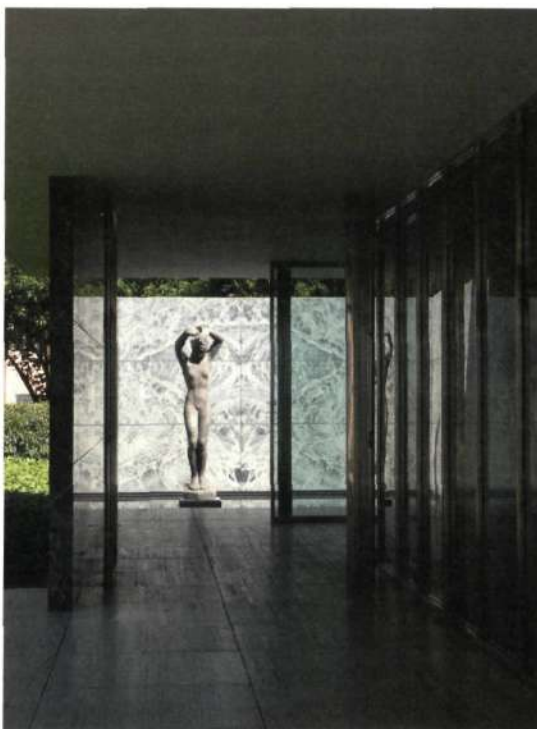
Handig gebruikmakend van de locatie, een smalle lap grond aan de naar het dal afdalende straat, laat Scarpa de daken van de uitbreiding trapsgewijze de helling volgen, overeenkomstig de niveau's van de conische zaal, om af te sluiten met een glazen wand waarachter een waterbassin het perspectief inleidt op de vallei. *"Il a ainsi multiplié les points de vue et situé les sculptures pour faire ressortir le contraste entre le blanc abstrait des plâtres et le réalisme vivant des corps féminins couchés ou debouts"* dixit Sergio Los (Marostica 1934) (77) die vervolgt: *"A l'extrémité de l'annexe allongée, là où la surface de l'eau du bassin situé devant le mur renvoie une lumière scintillante pleine de vie et transmet effectivement la vibration de la surface ridée par le vent, Scarpa a placé le groupe des Trois Grâces. La clarté pour ainsi dire hésitante interprète mieux que tout autre commentaire la féminité mythique de ces jeunes femmes en train de danser"* (78).

Het impliciet citeren van Mies van der Rohe's (Aachen 1886-Chicago 1969) Duits paviljoen (79) op de Wereldtentoonstelling van Barcelona in 1929, met name het waterbassin met Georg Kolbe's (Waldheim 1877-Berlijn 1947) vrouwelijk naakt *Alba*, is typerend voor Scarpa's werkwijze, of zoals Francesco dal Co stelt: *"The work he achieved up to the start of the '50s reveals the role of visual memory in Scarpa's work. (...): 'For the author who remembers, the main part is not played by what he has seen,' affirms Walter Benjamin, 'but by the work of remembering, by Penelope's web of his memory.' The results of this tension provide the framework of Scarpa's fragments, which even before being formal events are acts of momentary fixation of experience"* (80).

De architect en denker Sergio Ros, Scarpa's naaste medewerker van 1964 tot 1971, vat diens ingreep in Possagno samen als volgt: *"J'avais vu les statues de Canova dans le musée réalisé par Giuseppe Segusini (...). Les revoir dans l'annexe de Scarpa fut*



Possagno, *Gipsoteca Canoviana*: de uitbreiding door Carlo Scarpa met doorkijk naar de tuin (foto K. Frahm, uit *LOS S., Carlo Scarpa*, Keulen, 1993, p. 60-61)



Het gereconstrueerd Duits paviljoen van Mies van der Rohe, Barcelona 1929, met replica van Georg Kolbe's *Alba* (foto M. Buyle)

une véritable révélation. Scarpa a fait de la place aux sculptures en les disposant dans la lumière adéquate: elles constituent elles-mêmes l'espace dans lequel elles se trouvent, si bien qu'il devient impossible de les déplacer ou de les éloigner. Faire de la place dans la lumière, qui est synonyme d'amener à la lumière – créer un espace à l'opposé de l'espace abstrait de la technique moderne –, montre les œuvres d'art et révèle en même temps leur importance. Cette architecture fait comprendre la thèse de la philosophie de l'art, selon laquelle le travail de celui qui crée l'œuvre d'art et le travail de celui qui la conserve se rencontrent dans la réalisation de l'œuvre d'art" (81).

San Vito d'Altivole: de begraafplaats Brion (1969-1978)

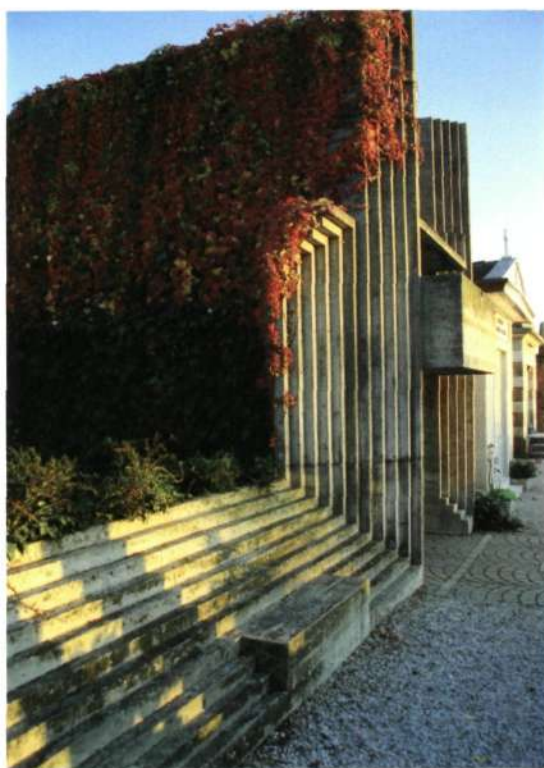
Giuseppe Brion, samen met ingenieur *Pajetta* stichter in 1945 van het electronicabedrijf *B.P.M. Company* (vanaf 1960 *Brionvega*) met zetel in Milaan, dat ondermeer de tv-designklassiekers *Doney* (Marco Zanuso & Rich Sapper 1962), *Algol* (Marco Zanuso & Rich Sapper 1964) en *Cubo* (Mario Bellini 1969) produceerde, gaf in zijn laatste wilsbeschikking instructies om te worden bijgezet op de begraafplaats van zijn geboortedorp.

De L-vormige, 2000 m ruime uitbreiding waarvan Scarpa de onooglijke gemeentelijke begraafplaats in opdracht van Onorina Tomasin, Giuseppe Brion's weduwe voorzag, wordt algemeen aanzien als een ultiem meesterwerk. Hoewel de begraafplaats

strikt gezien privé is, nodigen twee ingangen – de ene rechtstreeks aan de straat, de andere, de 'Propyleeën', aansluitend op de hoofdlaan van de gemeentelijke begraafplaats – de bezoeker uit tot een indringende confrontatie.

Scarpa's begraafplaats is opgevat als een open tuin, omgeven door uitgestrekte korenvelden met uitzicht op de dorpskerk, en waarin sierlijke bloemenperken en waterpartijen de aanwezige – bekistingsbetonnen – constructies elk met een specifieke aanleg individualiseren. Een vierkant, aan straatzijde haaks ingeplant en door water en cypressen omgeven graftempeltje focust de blikken naar de pyramidale lichtkoepel boven het geelbronzen altaar. De tempel sluit aan op de *Capella dei Parenti* waar de stoffelijke resten van verwanten kunnen worden bijgezet: een open constructie met betonnen zadeldak, waarin een continuë lichtspeelt wijst op het gebruik om pannen uit het dak te halen en aldus de ziel van de afgestorvene te laten ontsnappen naar de hemel. Het aan de onderzijde met mozaïektegels beklede betonnen *arcosolium* – een verwijzing naar het vroege Christendom – waarheen de paden onontkoombaar convergeren, beschermt en verenigt de twee, ten teken van eeuwige en wederzijdse verbondenheid naar elkaar geïnclineerde sarcofagen van de bouwheren: "*Quand deux êtres qui se sont aimés de leur vivant se penchent l'un vers l'autre pour se donner le bonjour après leur*

San Vito d'Altivole, begraafplaats
Brion: zijdelings gezicht op
Scarpa's *Propyleeën*
(foto M. Celis)



San Vito d'Altivole, begraafplaats
Brion: v.l.n.r. de *Capella dei Parenti*, de dorpskerk en het
Arcosolium met de twee sarcofa-
gen
(foto M. Celis)



San Vito d'Altivole, begraafplaats
Brion: de verstrengelde huwe-
lijksringen met amandelmotief
(foto M. Celis)



mort, c'est très beau. Ils ne devaient pas être debouts, car c'est la position des soldats" (82). Deels uit ruw en donker graniet, deels uit helder, trapvormig bewerkt Carraramarmer opgebouwd, zijn de sarcofagen verbonden door een Jacaranda-houten schrijn, waarop ingelegde ebbenhouten en ivoren letters de namen vormen van het overleden paar. Een overdekte gaanderij, tussen de oude kerkhofmuur met doorgang naar de Propyleeën en – tegenoverliggend – de nieuwe betonnen wand met dubbele cirkelvormige uitsparing – verstrengelde huwelijksringen met amandelmotief, symbool van de enge toegang tot de echtelijke liefde – leidt naar het houten *Padiglione sull'acqua*, bedoeld voor meditatie en bezinning en waartoe uitsluitend de familie toegang heeft. De helmvormige bedaking en subtiele ophoging van het terrein verhinderen elke inkijk, maar focussen de blik van binnenuit naar de enige doorkijk op het *arcosolium*. Ook het bassin met waterlelies en kruisvormig labyrinth vernauwt tot een lange geul, waarvan het water ter hoogte van de sarcofagen onzichtbaar verdwijnt. Een val van een betonnen trap bij een winkelbezoek in Sendai, Japan veroorzaakte op 28 november 1978 het overlijden van Scarpa. Zijn lichaam werd bijgezet – rechtstaand – "*secondo quanto richiesto nel proprio testamento, in un punto discreto di congiunzione tra la sua monumentale creazione ed il vecchio cimitero del paese*" (83).

San Vito d'Altivole, begraafplaats Brion: laatste rustplaats van Carlo Scarpa, met grafsteen door zijn zoon Tobia (foto M. Celis)



"With the creation of the Brion Tomb, Scarpa's struggle against the habits of time completely sheds its makeshift character. The whole project was conceived as an endless work, intended to interpret only the time of maturation of the alchemy, the experiments, the expedients by which the language of its own composition is nurtured. It was no accident that Scarpa desired to be buried here, in this cemetery, near to his own works: only the death of its artificer could have put an end to the building of this autobiographical narrative, treated as a place of enchantments, celebrating in unrepeatable fashion the primacy of the instant which is the quest of Scarpian composition" (84).

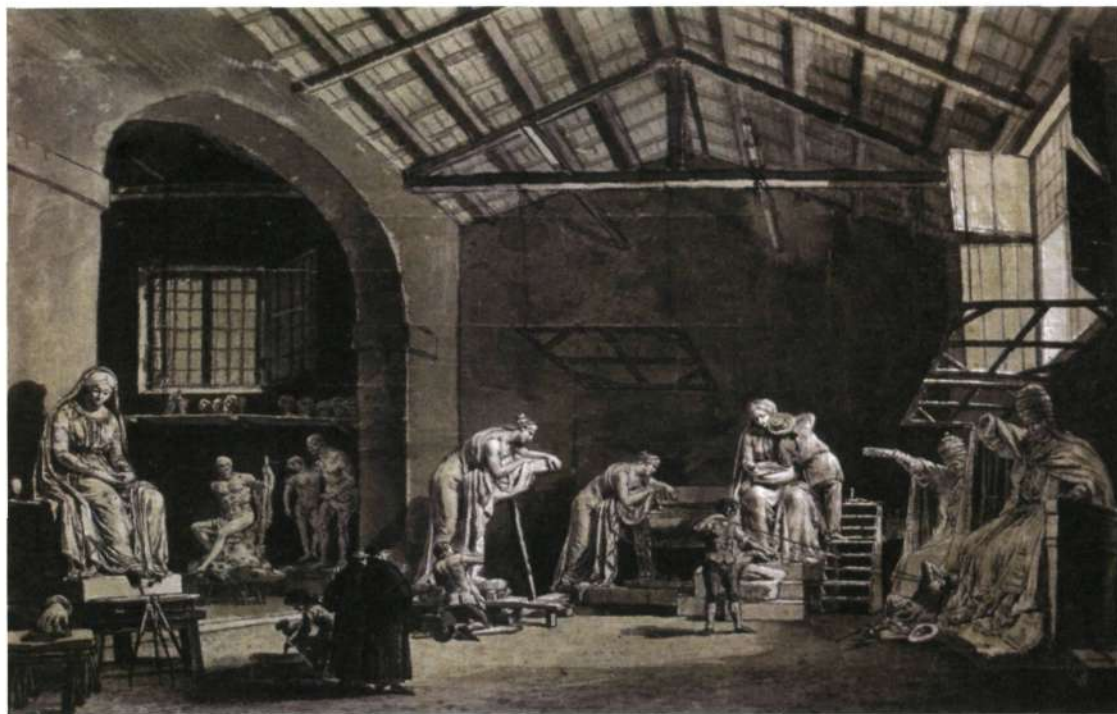
Beiden ééngeworden met hun zowat laatste oeuvre en mausoleum, sluiten Scarpa en Canova aldus de voortaan eindeloze cirkel.

Marcel M. Celis is licentiaat in de kunstgeschiedenis en de archeologie van de Rijksuniversiteit Gent, was voorzitter van Epitaaf vzw van 1989 tot 2010 en eindredacteur van *M&L* (1986-1999 en 2003-2010). Hij was van 1975 tot 2010 als kunsthistoricus verbonden aan de toenmalige Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg, nu Onroerend Erfgoed.

Eindnoten

- (1) Met dank voor hun immer enthousiaste raad en hulp aan Andries baron Van den Abeele en de trouwe medestand(st)ers Marjan Buyle, Lode De Clercq, Catheline Metdepenninghen en Linda Van Santvoort.
- (2) De geboorteakte ging tijdens de Franse Revolutie verloren, maar werd gereconstrueerd.
- (3) Volgens Nelson Lekime (LEKIME N., *Quand on rendait hommage au poétique talent autant qu'à la beauté de Marie Pleyel*, in *L'Eventail*, (?) oktober 1948), stichter van het museum van de Koninklijke Muntschouwburg in Brussel, zou hij ook adjunct-conservator zijn geweest van het *Palais de l'Industrie*, in Brussel, een uitbreiding (Nicolas Roget 1827) van de toenmalige Koninklijke Bibliotheek, voormalig paleis van Karel van Lotharingen.
- (4) F.W.M. Kalkbrenner overlijdt aan de gevolgen van cholera. Hij ligt begraven in Parijs, *Cimetière Montmartre*.
- (5) Begraven in Keulen, *Friedhof Melaten*.
- (6) BERLIOZ H., *Lettres Intimes*, Calmann Levy éd., Parijs, 1882, p. 73-74 en 78, brief van 24 juli 1830 aan Humbert Ferrand.
- (7) BERLIOZ H., *Correspondance générale*, I, 1803-1832, Flammarion, 2001, p. 339, brief van 30 juni 1830 aan zijn zus Nanci.
- (8) *Ibidem*, p. 369, brief van 20 oktober 1830 aan zijn zus Nanci.
- (9) BERLIOZ H., *Mémoires*, XXXIV, *Drame. Je quitte Rome*, 1870.
- (10) BERLIOZ H., *op.cit.*, 2001, p. 483, brief van 15 september 1831 aan zijn grootvader Nicolas Marmion.
- (11) Begraven in Parijs, *Cimetière du Père Lachaise*.
- (12) Ondermeer Henri Herz, Ferdinand Hiller, César Franck, Johann Baptist Cramer, Ignaz Moscheles, Franz Liszt, Arthur Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Eugène Ysaÿe, Claude Debussy, Manuel de Falla, Alfred Cortot, Wanda Landowska, Robert Casadesus, Arthur De Greef, Igor Stravinsky. Frédéric Chopin gaf er zijn laatste concert in februari 1848.
- (13) Begraven in Parijs, *Cimetière du Père Lachaise*, in het familiegraf Pleyel, met Ignace Pleyel, diens echtgenote Françoise-Gabrielle Lefebvre en hun zoon Camille.
- (14) Begraven in Bayreuth, *Alter Friedhof*.

Francesco Chiarottini, het Romeins atelier van Canova aan de via San Giacomo, met o.m. Daedalos en Icaros en twee modellen van Paus Clemens XIV (Museo Civico, Udine)



De drie gratiën
(Hermitage, Sint-Petersburg)



- (15) Begraven in Parijs, Cimetière du Père Lachaise. «Comme cette terre m'étouffera, je vous conjure de faire ouvrir mon corps pour [que] je ne sois pas enterré vivant»: zijn hart werd derhalve verwijderd en wordt bewaard in de Heilige Kruiskerk, Warschau.
- (16) Begraven in Napels, Cimitero Monumentale di Poggioreale.
- (17) Begraven in Berlin-Kreuzberg, Dreifaltigkeitsfriedhof I.
- (18) Geciteerd in VEREECKE K., *Marie Pleyel*, in *Het Houtland*, Jaarboek 1984, p. 19.
- (19) Geciteerd in VEREECKE K., *op.cit.*, p. 20.
- (20) Begraven op het kerkhof van Laken, samen met zijn tweede – Weense – echtgenote Maria Huber, op een steenworp van zijn eerste echtgenote Maria Felicia Garcia Malibran de Bériot (Parijs 1808-Manchester 1836).
- (21) Handgeschreven brief van Franz Liszt aan Madame Pleyel, gedateerd Weimar, Janv. 1844. Geciteerd in VEREECKE K., *op.cit.*, p. 25.
- (22) Handgeschreven brief van Marie Pleyel aan Mademoiselle Augusta Roels à Gand, gedateerd jeudi 26 juin (1845), Brussel, Koninklijk Muziekconservatorium, 39800.

- (23) Handgeschreven brief van Marie Pleyel aan Monsieur Fiorentino, n° 39, rue de Miromesnil, Paris, gedateerd Samedi 3 mai (1845), Brussel, Koninklijke Bibliotheek, M.L. nr. 2920.
- (24) In *The Quincey*, geciteerd in VEREECKE K., *op.cit.*, p. 26.
- (25) Geciteerd in VEREECKE K., *op.cit.*, p. 26.
- (26) Begraafplaats niet bekend.
- (27) Actief als muziekschool sinds 1827, kreeg het Koninklijk Muziekconservatorium zijn huidige benaming in 1832. Eerst gevestigd in het Hôtel des Finances, Bodenbroekstraat, nadien in het voormalig Turn und Taxis-paleis, nam het tenslotte zijn intrek in de nieuwbouw (1872-1876) van Jean-Pierre Cluysenaar, Regentschapsstraat.
- (28) RASPE P., *Marie Pleyel et la classe de piano "pour demoiselles"*, in *Mélanges d'histoire du Conservatoire royal de Bruxelles*, 1, 2007, p. 73-131.
- (29) (FETIS F.-J.), *Correspondance, Bruxelles, 27 juillet 1849*, in *Revue et Gazette musicale de Paris*, jg. 16, nr. 30, 17 juli 1849, p. 239.
- (30) Brief van Franz Liszt aan Marie Comtesse d'Agout (Frankfurt am Main 1805-Parijs 1876), met wie Liszt samenleefde van 1835 tot 1839, geciteerd in FETIS F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tome 7, 1860-1868, Parijs, p. 80.
- (31) Nr. 214, 110-114 in 1948, heden 310-314. Het statig neoclassicistisch pand, opgetrokken in 1841, omvatte ondermeer een fraaie Moorse veranda en muurschilderingen. Het werd in 1889 opgesplitst in drie afzonderlijke woningen; van het centrale gedeelte bleef na verbouwingen (XXd) enkel de voorgevel bewaard.
- (32) Henry Warnots (Sint-Truiden 1830-Sint-Joost-ten-Node 1893), zanger en toondichter, stichter in 1876 van de muziekscholen van Schaarbeek en Sint-Joost-ten-Node, zangleraar aan het Koninklijk Muziekconservatorium.
- (33) LEKIME N., *op.cit.*
- (34) *Ibidem*.
- (35) Nr. 851, Perk 6P, hoek Wegen 12 en 17.
- (36) Wellicht Jean-Joseph Dumon (Brugge 1829-Brussel 1889), haar vroegere collega "flute-solo du roi des belges" aan het Conservatorium waar hij tot zijn overlijden zou blijven lesgeven. Cf. De Carrara-marmeren plaat op de rugzijde van het monument, met grafschrift: "Monument élevé par Jean DUMON/ Flore CUVÉLIER/ Marie VAN ROMPAEY/ Michel LEBLICQ".
- (37) DE CLERCQ L., *De restauratie van het Pleyelmonument op het kerkhof van Laken*, in *Epitaf*, jg. 10, nr. 32-33, juli-december 1996, p. 8-9.
- (38) Paleizenstraat 18. De inboedel van zijn atelier (444 stuks) werd reeds twee maand na zijn overlijden geveild; een aantal gipsmodellen werden in 1888 door zijn erfgenamen gelegeerd aan de KMSK, Brussel. Zie VAN SANTVOORT L., *Het 19^e-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel* (onuitg. doct. verh. VUB), Brussel, 1996.

- (39) Zie illustratie in GORLE A. en DE CLERCQ L., *Het Martelaarsmonument in Brussel. De restauratie van de crypte en het marmeren beeldhouwwerk*, in *M&L*, jg. 24, nr. 6, 2005, p. 18.
- (40) Over deze beide beeldhouwers is weinig méér bekend.
- (41) Dochter van de Luikse industrieel Henri-Joseph Orban-Rossius (Luik 1779-1846) en schoonzuster van Waltère Frère-Orban (Luik 1812-Brussel 1896), stichter en levenslang voorzitter van de Belgische Liberale Partij, minister van Openbare Werken, Financiën en Buitenlandse zaken, en Eerste minister. Gehuwd op 24 september 1846, is ze Simonis' tweede echtgenote.
- (42) Over Charles Stepman zie: ENGELEN C. en MARX M., *La sculpture en Belgique à partir de 1830*, dl. VI, Rohr-Van Der Ven, 2006, p. 3296-3299. Het atelier-museum van Simonis werd nog opengesteld in november 1917, cf. *L'Événement*, jg. 3, nr. 133, 8 september 1917, p. 649-650.
- (43) Over Ch. Aug. Fraikin zie ondermeer: FRAIKIN Ch., *Musée Fraikin de Herentals, offert par l'artiste à sa ville natale*, Herentals, 1891; MARCHAL E., *Discours prononcé aux funérailles de C.-A. Fraikin membre de la classe des Beaux-Arts*, in *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3^e série, dl. XXVI, nr. 12, 1893; EMBS A., *L'étrange destin de la collection Fraikin: heurts et malheurs d'une collection de plâtres du XIX^e siècle*, in *Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine*, 2009, nr. 5, p. 118-125; TUBEX F., *Het funeraire oeuvre van Charles-Auguste Fraikin*, in *Jaarboek Herentals Geschiedkundige Kring*, XX, 2010; MANDERYCK M., *Charles-Auguste Fraikin. Een selectie uit zijn werk in het kasteel Le Paige, Herentals*, in *M&L*, jg. 29, nr. 2, 2010, Binnenkrant, p. 8-10; EMBS A. m.m.v. MANDERYCK M., *De Fraikincollectie in Herentals: lotgevallen van een gipscollectie uit de 19^{de} eeuw*, in *M&L*, jg. 30, nr. 6, 2011, p. 36-47.
- (44) DE SEYN E., *Dictionnaire biographique des sciences, des lettres et des arts en Belgique*, 2, Brussel, 1936, p. 818; PICKERY K., *Hendrik en Gustaaf Pickery, Brugse beeldhouwers*, Sint-Andries-Brugge, 1982; VAN CLEVEN J., *Pickery, Hendrik*, in *De 19^{de}-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (tent. cat.) Generale Bank, Brussel, 1990, p. 525-527; ENGELEN C. en MARX M., *op.cit.*, dl. V, Marchal-Roller, 2006, p. 2904-2907.
- (45) Het atelier (toenmalig nr. 66) werd na het overlijden van diens zoon Gustaaf Pickery (Brugge 1862-1921) gesloopt. Cf. PICKERY K., *op.cit.*, p. 14: "Gustaaf heeft tot aan zijn afsterven gewerkt in de werkplaats overgenomen van zijn vader, en hij bewaarde er de kunstwerken die zijn vader hem naliet."; *Ibidem*, p. 22: "De stijl van de voorgevel herinnert aan een antieke tempel (...). Vier grote plaatsen volgden elkaar op. Eerst een ruime vestibule. Dan, doorheen een wijde deur beschermd door twee enorme kariatiden, bereikte men een grote tentoonstellingszaal met de afgietsels in gips van vele, soms zeer aanzienlijke monumenten – zelfs het gipsen standbeeld van Jan Van Eyck in volle grootte stond erin! Hierop volgde de wijde werkplaats die mogelijkheid bood grote werken uit te voeren. En achteraan was er nog een kleiner atelier."; *Ibidem*, p. 22: "Aldus zijn nog bewaard de modellen van het standbeeld van Jacob van Maerlant, Hans Memling en Jan Van Eyck." Voor de wedstrijd voor Breydel en De Coninck (1882) had Pickery twee ontwerpen ingediend, cf. *Ibidem*, p. 30: "Een van deze gipsen ontwerpen, in volle grootte, is in de werkplaats Beenhouwersstraat blijven staan tot in het jaar 1921. Dan werd het overgemaakt aan de Heer De Lille te Maldegem, die het zorgvuldig bewaarde en plaatste in een mooie park, gelegen voorkant van het kasteeltje "Den Toren". Het werd moedwillig vernield in september 1944, een verdrietig gevolg van de represie." Voor de gipsen beelden *Schipbreuk*, *Vergiftigde Slaaf* en *Geboiede Slaaf*, cf. *Ibidem*, p. 67: "Drie forse, indrukwekkende pleisteren beelden in meer klassieke stijl. (...) Zij bleven bezit van de beeldhouwer en werden later overgebracht naar de Akademie in de Katelijnestraat – de groep *Schipbreuk* stond daar vele jaren onder de glazen gaanderij. Deze beelden, met nog andere, werden stuk geslagen omtrent 1960. De Akademie van Brugge heeft nog in bezit een beeld in gips van de hand van Hendrik Pickery. Dit is waarschijnlijk een studie die hij gemaakt heeft in verband met zijn "Schipbreuk"; *Ibidem*, p. 67: "na zijn overlijden heeft de echtgenote van Hendrik Pickery een lijst opgemaakt van de beelden die in de werkplaats overbleven. Het zijn modellen in gips waarvan de meeste reeds vermeld werden." Betreffende Gustaaf Pickery: *Ibidem*, p. 79: "Te Brugge terug in 1889, zal hij nog vijf jaar werken samen met zijn vader. Wanneer deze overlijdt, waart hij de werkplaats in de Beenhouwersstraat, met de talrijke beelden en modellen erin opgesteld." M.b.t. Brugge's Ontwaking: "Dit beeld in pleister, 4,50m hoog, bleef tot in 1921 in onze werkplaats welke dan moest ontruimd worden. Door de zorgen van het Stadsbestuur werd het overgebracht naar het Palace Hotel op de zeedijk te Zeebrugge. (...) Na de oorlog, in 1945, stond het nog te Zeebrugge, maar sindsdien is het spoorloos verdwenen!"



- (46) Zijn broertje Giuseppe Maria overleed enkele maanden na de geboorte; zijn zus Giulia bracht 7 jaar van haar jeugd door in het klooster Sant'Anastasio in Asti, vanaf 1762 in het Sante Croce-klooster in Turijn. In 1764 huwde ze Giacinto Canalis, graaf van Cumiana. Vittorio, die het huwelijk bijwoonde, was toen 15 jaar.
- (47) Het huwelijk vond plaats in 1740.
- (48) Het huwelijk bleek een mislukking en liep uit op een scheiding in 1771, hetzelfde jaar als hun dochter Penelope. Penelope Atkins zou tot aan haar dood in 1795 overwegend in Frankrijk en Italië verblijven. Zij werd begraven op het *Antico Cimitero degli Inglesi*, in Livorno, Italië.
- (49) In 1784 zou zij een tweede huwelijk aangaan met Captain Smith, *Royal Horse Guard Blues*.
- (50) Generaal in Oostenrijkse dienst en ten tijde van haar geboorte commandant van de plaats Nieuwpoort. In 1757, toen Louise amper vijf jaar oud was, sneuvelde hij in de Slag bij Leuthen.
- (51) Enkel wie geen lijden gekend heeft vindt in de urne weinig troost.
- (52) Naast de graftombe liet Fabre een monument oprichten met grafschrift: "HIC SITA EST ALOYSIA E STOLBERGIS ALBANIAE COMITISSA GENERE FORMA MORIBUS INCOMPARABILI ANIMI CANDORE PRÆCLARISSIMA A VICTORIO ALFERIO

Gezicht in de 19^{de}-eeuwse vleugel van de Gipsoteca Canoviano in Possagno
(uit LOS S., *Carlo Scarpa*, Keulen, 1993, p. 59)



Possagno, Gipsoteca Canoviana: deel van de uitbreiding van Carlo Scarpa
(foto K. Frahm, uit LOS S., Carlo Scarpa, Keulen, 1993, p. 63)

- JUXTA QUEM SARCOPHAGO UNO TUMULATA EST ANNO-
RUM..... SPATIO ULTRA RES OMNES DILECTA ET QUASI
MORTALE NUMEN AD IPSO CONSTANTER HABITA ET OB-
SERVATA VIVIT ANNOS..... MENSES..... DIES..... IN HANNO-
NIA MONTIBUS NATA OBIIT..... DIE..... MENSIS.....".
- (53) Over Antonio Canova zie ondermeer: BRUSATIN M., *La gypsotèque de Canova*, Herscher, Parijs, 1987; ZANELLA A., *Canova e Roma*, Fratelli Palombi ed., Rome, 1991; CUNIAL G., *La gipsoteca Canoviana di Possagno*, Fondazione Canova, ed. Aclum, Asolo, 1992; ZUFFI S., *Canova*, Electa, Milaan, 1995; JOHNS C., *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, University of California Press, Berkeley, 1998.
- (54) Op 24 juli 1826 tot bisschop van Mindo gewijd.
- (55) Van paus Benedictus XIV (1675-1758) verkreeg F. Farsetti de toelating om gipsafgietsels te laten maken van de best bekende antieke en eigentijdse beelden. Tegelijkertijd legde hij een verzameling terracotta schetsen aan van 17^{de}- en 18^{de}-eeuwse meester-beeldhouwers als Bernini en Algardi. Het Farsetti-Museum, in zijn palazzo aan het Canal Grande, opende zijn deuren in 1771. Hoewel het in eerste instantie zijn bedoeling was om jonge Venetiaanse kunstenaars via studie en kopiëren kennis te laten maken met de klassieke Romeinse beeldhouwkunst, werd de verzameling dra *the place to be* voor hooggeplaatste buitenlanders, waaronder de Russische Groothertog Pavel Petrovich en zijn echtgenote Maria Fedorovna. Vijftien jaar later en gekroond tot Keizer Paul I, gaf hij te kennen de verzameling te willen verwerven. Anton Francesco Farsetti, laatste afstammeling van het geslacht, besloot het meer populaire 17^{de}- 18^{de}-eeuwse luik van zijn verzameling aan te bieden als geschenk en liet dit in 1800 afleveren in Sint-Petersburg waar het een onderkomen vond in de Academie voor schone kunsten.
- (56) Possagno, Gipsoteca Canoviana; marmeren versie in Venetië, Museo Correr.
- (57) Heden Caffè Canova Tadolini aan de via del Babuino 150 in Rome.
- (58) Gipsmodel in Possagno en het Metropolitan Museum of Art, New York; marmer in het Louvre, Parijs en het Hermitage-museum in Sint-Petersburg.
- (59) Gipsmodel in Possagno.
- (60) Geciteerd in ZUFFI S., *Canova*, Pocketilano, 1995, p. 12.
- (61) Gips in Possagno, marmer in de Musei Vaticani, Gabinetto Canova. De Apollo Belvédère is een Romeinse kopie van een Grieks origineel van Leochares uit ca. 330-320 vóór Chr.
- (62) Gipsmodel in Possagno, marmer in Firenze, Galleria Palatina. Variante uit 1818 in Leeds, Art Gallery.
- (63) Bozzetto in terracotta in Possagno.
- (64) Gipsmodel (574 cm) in Possagno.
- (65) D'ESTE A., *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, 1864.
- (66) Joséphine Vicomtesse de Beauharnais, geboren Marie-Josèphe-Rose de Tascher de la Pagerie (Les Trois-Îlets, Martinique 1763-Rueil, Malmaison 1814), was een Creoolse van Franse adel. Op 16-jarige leeftijd werd ze uitgehuwelijkt aan Alexandre de Beauharnais (1760-1794), zoon van de Franse gouverneur van Martinique, en verhuisde naar Parijs. In 1785 scheidden ze van tafel en bed; in ongenade gevallen werd Alexandre in 1794 onthoofd. Achtereenvolgens maitresse van generaal Lazare Hoche (1768-1797) en van generaal Paul Barras (1755-1829), leider van het Directoire, ging zij uiteindelijk in op het huwelijksaanzoek van de smoorverliefde generaal Napoleon. Ze trouwden in het geheim in 1796 en vestigden zich, na de Egyptische veldtocht (1798-1801), in het kasteel Malmaison dat in empire stijl werd verbouwd. In 1806 tot keizerin gekroond samen met Napoleon, diende Joséphine twee jaar later, na ontbinding van het kinderloze huwelijk, te verhuizen naar het kasteel Navarre, bij Evreux. Later slaagde ze erin Malmaison terug te krijgen, waar ze in 1814 aan een longontsteking overleed.
- (67) Eugène de Beauharnais' zoon Maximilien (München 1817-Sint-Petersburg 1852), hertog van Leuchtenberg, hertog van Navarra, Prins van Eichstätt en, omwille van zijn huwelijk met groothertogin Maria Nikolaïevna (1819-1876), dochter van Tsar Nikolaas I, zou de oorspronkelijke Drie Gratiën meenemen naar Sint-Petersburg, waar deze later terechtkwamen in het Hermitage-museum. Deze groep is herkenbaar aan het geaderd marmer en de vierkante pijler achter de linker figuur Euphrosyne. De groep uit Woburn Abbey, die nu gemeenschappelijk bezit is van het Victoria & Albertmuseum, Londen en de Scottish National Gallery, Edinburgh, wijkt af door het gebruik van wit marmer en ondermeer de ronde kolom. Een derde versie, daterend van na 1816, bevindt zich in het Rijksmuseum in Amsterdam.
- (68) "La M., p. 178", geciteerd in *Le Tombe ed I Monumenti Illustrati d'Italia Descritti e Delineati*, Nicolo Bettoni, Milaan, 1822.
- (69) Inv. nr. 2977, verworven in 1883.
- (70) Gipsmodel uit 1803, evenals voorbereidende tekeningen, in het Museo Civico, Bassano di Grappa.
- (71) ZANELLA A., *Canova e Roma*, Fratelli Palombi ed., Rome, 1991, p. 66.
- (72) Zelfingenomen en onverzettelijk historieschilder, genegeerd door de Royal Academy, streed Haydon zijn leven lang vruchteloos om erkenning. Zijn permanente schulden deden hem tot driemaal toe in de gevangenis belanden en leidden hem op 61 jaar - "Stretch me no longer on this rough world" - tot zelfmoord: de kogelwonde bleek niet dodelijk, waarna hij zich de keel oversneed.
- (73) Vader van prinses Charlotte van Wales (Londen 1796-Claremont House, Esher, Surrey 1817), eerste echtgenote van Leopold van Saksen-Coburg (Coburg 1790-Laken 1865).
- (74) De Tempel wordt pas ingehuldigd in 1831.
- (75) Carlo Scarpa's echtgenote Onorina Lazzari, was een nicht van Vincenzo Rinaldo. Is er enige verwantschap met Francesco Lazzari, ontwerper van de Gipsoteca?
- (76) Huidige benaming.
- (77) LOS S., *Carlo Scarpa*, Benedikt Taschen, Keulen, 1994, p. 58.
- (78) *Ibidem*.
- (79) Vruchteloze pogingen om dit paviljoen te verkopen leidden tot zijn afbraak in het voorjaar 1930. De heropbouw, waartoe reeds initiatieven werden genomen vanaf 1954, vond plaats in 1986. De oorspronkelijke bouwmaterialen gingen verloren; Georg Kolbe's beeld is een bronzen replica.
- (80) DAL CO F., *Carlo Scarpa*, a+u Publishing Co, 1985.
- (81) LOS S., *op. cit.*, p. 25-26.
- (82) *Ibidem*, p. 131.
- (83) *Tomba Brion*, in Wikipedia 4.09.2012
- (84) DAL CO F., *op. cit.*

Summary

CONTEMPORARY AND HISTORICAL: CONTRADICTION OR ENRICHMENT? A BANK BUILDING IN SIENA AND SAINT OLAV'S CHURCH IN FINNISH TYRVÄÄ

Two completely different examples from very distant countries: the reconstruction of a burnt out mediaeval church interior in the Finnish countryside and a drastic restoration and new destination for an ancient bank building in the centre of Siena, Italy. On first thoughts these two restoration sites have nothing in common, but on further consideration there are some striking similarities: the thorough preliminary research of all problematic aspects, a long and well-considered period of execution, the support by a counselling commission, the local community's involvement, the quality of execution, the exquisite and well-considered choice of materials and techniques, the talent and great daring of the designers and finally the successful introduction of modern design in a historical monument.

The *palazzo Salimbeni* in Siena, commonly still called the *Rocca Salimbeni*, is the head office of one of the world's oldest banking institutions, the *Monte dei Paschi di Siena*. The heterogeneous complex of buildings is an excellent example of centuries of modifications, change of use and restoration of existing historical buildings. This resulted in a fascinating architectonic entity, organically developed over the centuries through continued improvements, additions and modifications. Also the most 'recent' intervention, the restoration by Pierluigi Spadolini, which took some twenty years of reflection and implementation, roughly between 1960 and 1980, effortlessly fits into this uninterrupted chain. The restoration is actually thirty years 'old', but has preserved all of its interest and power and can therefore be considered as a classic example of the so-called *conservazione aperta*, the open conservation, implying a combination of restoring existing structures and re-use of buildings and urban restructuring.

The elaborate preliminary research particularly focused on all building elements. In the words of the architect: "This entire process of reading the building as a historical document, were the most interesting and often fascinating moments of this assignment." This "reading" consisted in a quest for archival documents and texts concerning the original structures. Determining if a building had been conceived as a fortified monument or for public access or for conduction of trade allowed to revive the shapes and values of human experiences which are now part of history and may not be forgotten or erased.

On the contrary, in order to keep this evidence alive, it should be respected and integrated into our daily lives. This historical lecture can, if carried out carefully, stimulate the creation of new forms thus leading to a faster formal analysis, as stated by the designer in 1987. The actual use of these bank buildings is still the oldest and original purpose, being the execution of bank operations. Furthermore new functions were added for which spaces have been created or reorganized: conducting lectures, holding exhibitions, organizing meetings and receptions, and in addition also the exhibition of the ever growing own art collection. It goes without saying that the representational value of such a historical building complex can hardly be underestimated.

The intervention by Spadolini fits in well with the centuries of dynamic treatment of this complex grown organically over consecutive periods of building and decoration, mostly adding constructive and quality parts to the existing conglomeration. It has thus become a fascinating architectural exploratory expedition through history. The new functions are based on a thorough study of the original use of each individual room as well as of the whole. The integrity of the historical value is the leitmotiv throughout the entire intervention.

The visitor or user of these buildings is supposed to treat this historical matter with the greatest respect. Each public room has been decorated at eye level with valuable but fragile works of art. This enhances the experience of events, but also requires a great sense of cultured manners. Presenting all this beauty in rooms which are open to all public stimulates the integration of the past in everyday life. The heritage thus evolves from a far-off matter to an integrated everyday reality. Being surrounded by all this historical beauty can only enhance the quality of life.

The imposing Saint Olaf's church, built from 1506 to 1516 with its solid walls and brick gable ends is idyllically situated in Tyrvää, in the West of Finland. The church was particularly famous for one of the best preserved 18th century wooden painted interiors. In the late 20th century the church roofs were in need of repair. It was carried out in 1996-1997, with major participation of volunteers, all skilled craftsmen in woodwork. Particularly the hand crafting of 32.810 aspen shingles which lend the roof its typical check pattern, compelled admiration. Barely three weeks after the festive opening, the church was intentionally set on fire and completely destroyed, except for the stone parts: the four walls and the vaulted sacristy.

The dramatic event's shock effect led to a prompt decision to rebuild and reconstruct, with the same volunteers applying. The National Board of Antiquities



took the lead of the project and made the designs for the exterior repairs as well as the roof construction and the shingles. There was no discussion concerning the exterior after the fire: it was to be reconstructed in its original state, as an eye-catcher in the protected landscape around the Rautavesi lake.

The options for the destroyed interior and furniture were more complex: an advisory committee was therefore appointed, in cooperation with the National Board of Antiquities, the Finnish national monument service. The church authorities decided on a complete reconstruction, including the interior. Ulla Rahola was assigned to design the interior project. She is a restoration architect from Helsinki and was to spend nearly 10 years on this huge project. She refused to consider the church as an old dusty relic from the past, but rather as a place with an ever changing identity. A slavish reproduction of the former interior was therefore not an option as this would only result in a spiritless copy of a lost artefact. After many discussions with the committee and the board, the option for reconstruction was gradually and carefully changed into "restoring the unique atmosphere of the original interior", as archbishop John Vikström described it. This new option gave way to a certain interpretation of ancient designs, albeit with preservation of many centuries of woodworking tradition.

In 2003 the church was reopened with the new, yet still unpainted furniture and ambulatory. The sight of it was so light and optimistic that already some people were suggesting to leave it like that and not to paint it. The same year however, the church council commissioned to prominent Finnish artists to paint the parts of the furniture which also used to be painted originally, preserving the original iconography but in a modern style.

Kuutti Lavonen was asked to paint the panels along the ambulatory while Osmo Rauhala was to decorate the choir furniture and pulpit. The former used tempera on wood, the latter oil paint on an undercoat of casein and lead.

The design by Rauhala for the altar section is inspired by the Creation story with natural themes, flora and fauna, without any human figures and in a restrained decorative style. The Stations of the Cross on the other hand by Lavonen is an emotionally charged creation in a style inspired by Italian renaissance and baroque where the suffering can be seen and felt.

Both interventions, the restoration of the Siena bank and of the mediaeval Finnish church, although very divergent in many ways, still have a lot in common. The long period of works gives time for reflection, to consider at a distance, for further research and extensive dialogue with the patrons and supporting

teams. There was in both cases major input from and dialogue with the various partners using or living on the premises. Both restorations combine traditional building materials and techniques with new materials and modern design, at the same time referring to traditional design. The perfect traditional execution and incorporation of materials as well as the perfect finishing is striking. The restorations are based on thorough historical and social research: the use of the building and its components, the importance for the first users, being bankers, worshippers, village or town community, social anchoring of options for restoration, interpretation and meaning, restoration as a hinge between past and future. Reverence, acquaintance and respect for historical matter and for the building's history are the connecting thread throughout both projects.

LONG LIVE VASARI AND ONE OF HIS 'LIVES': THE RESTORATION OF THE 'PALA DELL'ASSUNTA'

In 2011, on the occasion of Giorgio Vasari's 500th birthday, the painter, architect and author, one of his panel paintings was restored in his native town Arezzo, Italy. Vasari is mainly known as author, thanks to the work *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (The lives of the most excellent Italian architects, painters and sculptors, from Cimabue to our times). However, the man also made sculptural work like the memorial for Michelangelo in the *Basilica di Santa Croce* and he was a major architect, among others of the *Palazzo degli Uffizi* in Florence. In his hometown Arezzo he designed some architectural gems like the loggia on the famous Piazza Grande and his own residence with studio, now transformed in the museum *Casa Vasari*. Besides a number of exhibitions in honour of Vasari, the main event during the jubilee 2011 was perhaps *Vasari, 500 anni: una finestra sul restauro* (Vasari, 500 years: a view on restoration). At this occasion a restoration was started up, open to the public, at the *corte d'onore* of the Arezzo town hall. The subject was the *Pala dell'Assunta*, or the altarpiece of the Assumption of Mary, from the *Chiesa di Sant'Agostino* in the nearby town Monte San Savino. The *Pala dell'Assunta* represents the Assumption of Mary. The Holy Virgin is being hailed by angels while the Apostles are standing around an empty tomb. To the right we can see a self-portrait of a bearded Vasari as Saint Bartholomew holding a knife. Also the patron, the Augustinian Bartolomeo Graziani,



is depicted to the far right with a black Augustinian cowl.

The altarpiece from 1540 was restored by the restoration team *Ricerca Indagine Conservazione e Restauro: Consorzio Aretino* (R.I.C.E R:C.A). This followed a previous restoration from 2007-2011 by the same team of another altarpiece by Vasari, the *Pala Albergotti*. This altarpiece, also an Assumption, was made by Vasari at an advanced age (1565-1570) and offered a number of interesting points of comparison with the piece being restored now. The older Vasari had indeed more means as well as experience resulting in a better quality of the latter panel. The more recent *Pala Albergotti* had furthermore reached us in sound condition, while the older *Pala dell'Assunta* had suffered quite a bit of damage. The restoration of this panel showed great resemblance with that of the younger altarpiece *Albergotti* and fitted in with a rich tradition of panel restoration in Italy, where churches and museums own extensive collections of similar work. Prior to the restoration the panel was screened completely. Next the support, a wooden structure, was restored. During the painting's restoration first the surface was cleaned, retouches were removed and holes were filled. Then the numerous lacunas were dealt with, revealing the original image once again. On May 18, 2012, the restored altarpiece was presented to the public, after it had been set up again at the main altar in the *Chiesa di Sant'Agostino*.

This article does not reproduce the scientific research of a panel painting but rather the author's personal search. Anyone wanting to study the restoration's technical and scientific aspects should await the restoration report actually being finished by the restorers.

CREDO OF A HERITAGE RESEARCHER

This article treats the aim for quality which spatial projects in places with heritage value should reflect. In thirteen headings an analysis and synthesis is being made with issues and tools based on 36 years of sheer limitless amazement, sometimes great despair, but always with high hopes. At first the difference between use and function is clarified and the negative impact of changing the function of objects is explained. In two subsequent titles attention is paid to the locus and *genius loci*. The harmful effect of negative attitudinal behaviour and passive tolerance is being explained as well as how to tackle these problems. A short chapter treats the importance of building archaeology

and other preliminary studies which should be at the basis of all restoration works. Another item fixes the attention on the underrated importance of decorum, convenience and the relationship between patrons and their architects as well as with their buildings. A following heading treats the discrepancy between organizing places with heritage value with the local use as starting point in as opposed to the planning of such places where the starting point is an actual program, the division of functions, abstraction of heritage values and 'architecturalization' of a site. The *genius loci* is also treated in its relation to the local style. The eighth chapter pleads for more attention for traditional building techniques in architectural education. Sustainability, timelessness and continuity also receive attention. Chapter 11 is on the lack of respect for historical levels and finally deals with enclosure operations from private to public use in the public domain and the importance of historical linear measurements and their useful application nowadays. Heritage and heritage care are all about preservation, maintenance and conservation of local practice. The use, decorum and convenience are also determined by a particular area. Historical steps, ancient land measures and local style are also determined by local tradition. On the other hand there is our globalized world which, due to Modernism and its aftermath, attempts to abstract and globalize. All of this leads us to a conclusion expressing hope that the quality of these urban and rural projects will improve when planners and designers start taking these 13 items into account and will also start implementing them.

MEMORIALS JOINING TOGETHER: MARIE PLEYEL, ANTONIO CANOVA, VITTORIO ALFIERI, CARLO SCARPA & HENDRIK PICKERY

The memorial for the pianist Marie Pleyel (1811-1875) on the Laken (Brussels) graveyard looks quite peculiar with its mainly architectural bluestone context, the sculptural design as well as the use of (painted) sand-limestone. She was as a matter of fact an exceptional personality. Born in Paris as descendant of the West-Flanders Moke family, she grew up in a varying family background at the eve of the Belgian Revolution. Her precocious talent and ambition soon brought her into contact with anyone famous in the musical scene, leading to a stormy love affair with Hector Berlioz, a marriage of convenience with the piano maker Camille



Pleyel and friendships for life with Franz Liszt and Frédéric Chopin. At the age of 37 she is appointed by F. Joseph Fétis as a teacher for the "*classe de piano pour demoiselles*", which she soon lifted to an international level. She had already retired when she died in her town house near the Schaarbeek Royal church of Saint Mary's after a final public performance. Her former colleagues took the initiative for the erection of a memorial monument.

It is unclear why the Bruges sculptor Hendrik Pickery was given the assignment, rather than more famous contemporaries like Guillaume Geefs, Eugène Simonis or Charles Fraikin. It was to be his first work of this type, which could account for him seeking inspiration in a famous example: the Vittorio Alfieri memorial monument by Antonio Canova.

The remarkable life of count Alfieri (1749-1803) can hardly be summarized in a few sentences. He lost a parent at an early age and grew up lonely under guardianship of his uncle in the parental palace in Asti, inheriting a double fortune at the age of 17. He travels, traversing Europe north to south, creating scandals in Holland and London with his passionate love affairs with married ladies, forcing Lady Penelope Ligonier to a divorce. He started reading and studying and discovered, following another disastrous adventure, his talents as dramaturge. Around the age of 30, he started a secret and long-lasting relationship with Louise countess of Albany. Combined with the turbulent political context – Italy, not yet unified and under Austrian reign as well as the latent French Revolution – offered Alfieri the background for his 22 tragedies. The classical structure, modern logic and clear language, not to speak of the longing for freedom and independence, would account for his reputation as 'inventor of Italian tragedy'.

When he died, sick and exhausted, the countess d'Albany had a memorial monument erected for both of them in the Santa Croce, Florence. The marble stele for which Antonio Canova had made the initial sketches was soon replaced at the request of the painter and mutual friend Jean-François Fabre (1766-1837) by a monumental tomb: a classicizing sarcophagus on an elevated socle, decorated with a portrait medallion and tragedy masks, with a female figure – Italy – leaning against it.

Antonio Canova (1757-1822) had also lost his father at an early age and is taken under protection by his grandparents. He learned the sculptors' trade from his grandfather Pasino, who introduced him to the aristocratic Giovanni Falier, later to become Antonio's patron, and who brought him in contact with Giuseppe Bernardi, sculptor in Venice. The young Antonio works his way up by self-tuition of the antiques in the plaster

statues gallery of Filippo Farsetti. At the age of 20 he already gains high praise for his Daedalus and Icarus. He then opens his own workshop in Venice, after some time changing it for a workshop in Rome. He works and studies like one possessed and creates one masterwork after the other: Theseus and the Minotaur, the tombs of Clement XIII and XIV, Amor and Psyche. When the Roman Republic is founded under Napoleon Bonaparte, but soon afterwards Venice is ceded to Austria, he reveals himself as a cunning diplomat. For the archduchess Maria Christina he designed a pyramidal memorial monument in Vienna, portraying Napoleon as Mars Pacificator and for his relatives he created the voluptuous Venus Victrix, alias Pauline Borghese and the three Graces. The assignment for the Alfieri monument is politically quite delicate, which probably accounts for the somewhat more reserved attitude of the Italy allegory in the final version. After Waterloo Canova focuses his attention more on Great Britain: indirectly resulting in his statue of George Washington. Restlessness and a protracted illness caused his death in Venice, but his body is buried in his native village Possagno in the monumental *Tempio*, financed by himself. Next to his house of birth, his half-brother Giovanni Battista Sartori founded the basilical *Gipsoteca*, one of the first in its kind, where all the unfinished sculptures and numerous plaster models from his workshop in Rome were transferred. During WW I the *Gipsoteca Canoviana* was severely damaged. In 1955, following a restoration campaign by Stefano and Siro Serafin, the Venetian architect Carlo Scarpa (1906-1978) was assigned the construction of a new wing and a better presentation of the collection. With his minimalist approach and sophisticated care for detail, influenced by Charles R. Mackintosh, Josef Hoffmann and Frank L. Wright, Scarpa was world famous as designer. But his magical perspective and light lift the newly built part to an iconic status in 20th century architecture. Some ten years later, in nearby San Vito d'Altivole, Scarpa constructed a private burial place for his friend, the industrialist Giuseppe Brion and his spouse, full of symbolics and made of lace-worked concrete. It was to be his ultimate masterpiece where he would himself, as the result of an unfortunate fall, be buried discreetly before it even had been finished.





restoration works

In eigen huis /



Restauratie is meer dan nostalgie. Meer dan angstvallig bewaren wat ooit was. Restauratie blaast de pracht van ons erfgoed nieuw leven in en integreert het met de kracht van het hier en het nu. Daarom zijn restauratiewerken ons op het lijf geschreven. We slaan de brug tussen traditie en hightech. We hanteren de meest innovatieve bouwtechnieken, maar we hebben het grootste respect voor het oorspronkelijke karakter van ons erfgoed. Bij Denys beheersen we alle restauratietechnieken en voeren we ze uit met eigen mensen en materieel. Dat is de beste garantie op feilloze kwaliteit binnen de gestelde stricte deadlines.

Foto / De koepel van de monumentale Sint-Pieterskerk in Gent (BE) schittert in zijn oorspronkelijke glorie. Denys restaureerde het interieur van de barokke koepel.

www.denys.com

DENYS