

Bernard van Orley

ROOD KLOOSTER
EN HET ZONIËNWOOD
IN DE 16^{de} EEUW



Auderghem
Oudergem



CENTRE D'ART
DE LA RUE DU CLOÎTRE
KUNSTCENTRUM
VAN HET ROOD KLOOSTER



urban
.brussels

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet



Rood Klooster in het wandtapijt van *Maand juli* (*Jachten van keizer Karel*)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage



Atelier van Bernard van Orley (c. 1488-1541), tekening van *Maand juli*, INV20151-recto

Naar aanleiding van de 450^{ste} verjaardag van het overlijden van de Brusselse schilder Pieter Bruegel (c. 1525-1569), brengen de culturele instellingen van de hoofdstad samen hulde aan de kunstenaar en aan het Brussel uit de 16^{de} eeuw. In het hart van de stad is de monografische tentoonstelling *Bernard van Orley. Brussel en de renaissance* door BOZAR gerealiseerd in samenwerking met de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.

De tentoonstelling in het Kunstencentrum sluit daarbij aan en belicht enkele hoogtepunten uit de kloostergeschiedenis van het Rood Klooster aan de vooravond van de 16^{de} eeuw. Dat was toen gevestigd in de streek die dezelfde naam droeg, aan de rand van het Zoniënwoud. Het verhaal van het Rood Klooster begint in de 14^{de} eeuw. De 16^{de} eeuw is een keerpunt, met een periode van welstand onder impuls van de Brusselse textielindustrie. Onder de belangrijkste mecenasen uit het eerste kwart van de 16^{de} eeuw treffen we Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) – regentes der Nederlanden en tante van Keizer Karel V (1500-1558) – die een vurig pleitbezorger van kunst was. De Habsburgse collecties vertegenwoordigen vandaag een erfenis van meer dan 500 jaar oud. Ze getuigen van een opmerkelijke vakkennis. In die context werd de officiële hofschilder Bernard van Orley gevraagd een reeks kartons te maken voor wandtapijten rond de *Jachten van Karel V*, die we tot op vandaag kennen als de *Jachten van Maximiliaan*.

In de tentoonstelling komen vier verschillende thema's aan bod: Dr Véronique Bücken, co-curator van bovenstaande monografische tentoonstelling en hoofd van de afdeling Oude Schilderkunst (KMSKB), geeft toelichting bij de iconografie van het wandtapijt en het ontstaan van het werk (de omstandigheden en de context rond de opdracht). De auteur staat stil bij de twaalf wandtapijten, waaronder de *Maand juli*, waarop het Rood Klooster staat afgebeeld. Het is meteen de oudste afbeelding van de priorij.

Een tweede luik, opgezet door wetenschappelijke medewerkster (ULB) Cecilia Paredes (actief binnen de Directie Cultureel Erfgoed (BSE) en Martin Tanghe, professor emeritus aan de ULB, analyseert de opvallend gedetailleerde weergaven van de fauna en flora. De alom tegenwoordige natuur drukt een uitzonderlijke stempel op de composities. De geschilderde planten geven ook uiting aan de kennis van een nieuwe wetenschap (de botanica) en de publicatie van de eerste traktaten daaromtrent. De variatie en de precisie in de afbeeldingen maken de wandtapijten in meer dan één opzicht tot een botanische referentie.

De derde pijler, van archeoloog Patrice Gautier (KMG), nodigt uit tot een archeologische reflectie waarbij de afbeelding van de priorij in de tekening wordt afgetoetst aan gegevens op het terrein. De openvolgende bouw- en inrichtingswerken gaven het primitieve klooster zijn definitieve vorm in de 15^{de} en 16^{de} eeuw.

Het laatste luik zoomt aan de hand van een stilistische analyse door Valentine Henderiks (doctor kunstgeschiedenis en archeologie en docente aan de ULB) in op de artistieke invloed van een van de bewoners van het klooster: broeder en Gents schilder Hugo van der Goes. Bij zijn dood in 1482 liet de schilder een indrukwekkende artistieke erfenis na. Hij verwerkte in zijn doeken nieuwe concepten die het artistieke vocabularium in de werken van Bernard van Orley sterk tekenden.

Typisch aan het Rood Klooster is dat de site een veelzijdig erfgoed herbergt van natuurlijke, historische, artistieke en archeologische waarde. Al die schatten samen - hoe verschillend ook - vormen de sluitsteen van deze uitzonderlijke Brusselse site. We hopen dat deze bijdrage de site een nieuw elan bezorgt en nieuwe perspectieven biedt voor wie het verleden ervan wil ontdekken.

Olivia Bassem,
Kunsthistorica
Kunstcentrum van het Rood Klooster
Gemeente Oudergem



Maand maart (Ram), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,40 x 7,50 m, OA7314



Maand april (Stier), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,43 x 5,85 m, OA7315



Maand september (Weegschaal), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,40 m x 5,63 m, OA7320



Maand oktober (Schorpioen), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,36 m x 5,73 m, OA7317



Maand mei (Tweelingen), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,50 x 5,85 m, OA7316



Maand juni (Kreeft), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,20 x 5,82 m, OA7321



Maand november (Boogschutter), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,42 x 5,67 m, OA7322



Maand december (Steenbok), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,44 x 6,05 m, OA7323



Maand juli (Leeuw), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,30 x 5,70 m, OA7318



Maand augustus (Maagd), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,55 x 6,80 m, OA7319



Maand januari (Waterman), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,34 x 5,80 m, OA7324



Maand februari (Vissen), Jachten van keizer Karel, c. 1531 - 1533, 4,40 x 6,48 m, OA7325

De Jachten van keizer Karel¹

Dr Véronique Bücken

Afdelinghoofd Oude Schilderkunst

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

De jachten van keizer Karel is een van de rijkste en meest prestigieuze reeksen wandtapijten die tijdens de eerste helft van de 16^{de} eeuw in de Brusselse ateliers werden geweven. De reeks werd bedacht door de Brusselse schilder Bernard van Orley (ca. 1488 – 1541) en toont in twaalf wandtapijten de opeenvolgende fases van de valkenjacht, de hertenjacht en de everzwijnjacht op welbepaalde plaatsen in het Zoniënwoud. De tekens van de dierenriem die in de boord bovenaan zijn aangebracht, koppelen deze taferelen aan de twaalf maanden van het jaar. De reeks droeg lange tijd de titel *De jachten van Maximiliaan* als verwijzing naar keizer Maximiliaan I die men meende te kunnen herkennen in het portret van het wandtapijt van de maand *December*. Vandaag worden de koninklijke portretten die op diverse plaatsen te zien zijn correcter geïdentificeerd als portretten van keizer Karel en diens broer Ferdinand.²

Iconografie³

Het wandtapijt van de maand *Maart* opent de reeks, wat strookt met de juliaanse kalender die toen in Brussel werd gevolgd. Het toont het vertrek voor de jacht en schetst meteen de context van de volledige reeks met een ruitersstandbeeld op ware grootte van keizer Karel in het Warandepark, achter het Koudenbergpaleis dat Brussel en zijn belangrijkste monumenten domineert.

Daarop volgt *April*, met het verzamelen van de meute voor het keizerlijke jachthuis in Bosvoorde. Een elegante jonge vrouw in rugaanzicht houdt een valk op haar opgeheven pols. Ze berijdt haar paard op een sambue, een zadel dat haar in staat stelt om beide benen aan dezelfde kant te houden, in een elegante maar onstabiele houding,

¹ Deze tekst is gebaseerd op verschillende bijdragen die werden gebundeld voor de catalogus van de tentoonstelling *Bernard van Orley. Brussel en de renaissance*, Brussel, BOZAR, 20/02 – 26/05/2019.

² Checa 2010, p. 131; Billen, Van Sprang 2015; Buchanan 2015, p. 139-140.

³ Balis *et al.* 1993, p. 80-122 en Buchanan 2015, p. 143-155.

waarbij haar paard wordt geleid door een knecht te voet. *Mei* toont de verpozing van de jachtmeesters en de bereiding van de maaltijd op de hoogten van Oudergem, vanwaar in de verte de torens van het stadhuis van Brussel en de collegiale kerk van Sint-Michiël en Sint-Goedele te zien zijn. Daarop volgen *Juni* en de maaltijd die keizer Karel en zijn broer Ferdinand samenbrengt voor de hertenjacht.

Juli, waarin jagers en knechten voor de priorij van het Rood Klooster “rapport” uitbrengen over de dieren die ze op het spoor zijn gekomen; *Augustus* en de rennende speurhonden die de herten opjaagden nabij de vijvers van de *Steenput* in Dworp⁴, ten zuiden van Brussel, waar de priorij van de Zevenbronnen een molen bezat; *September* en de “bat-l’eau”, de vangst van het hert dat wanhopig tracht te ontsnappen door zich in het water te werpen, in de vijvers van de priorij van Groenendaal; *Oktober* en de “curée”, de verdeling van de botten en de ingewanden ter beloning van de meute, voor het huis met de palissades in Boendaal, vanwaar de klokkentoren van de kerk van Watermaal te zien is. Op de achtergrond zien we een jacht met doeken, een techniek waarbij enkele honderden meters doek werden opgesteld om het wild te kanaliseren naar een omheind gebied, de *acourre* genaamd, waar het werd gedood in een spectaculaire confrontatie met de jagers. *November* leidt de everzwijnjacht in, met een nieuwe samenkomst van jagers rond de traditionele vuren (om te koken, voor de heren, de knechten en de honden) en met een lichte maaltijd in het bos. *December* toont aartshertog Ferdinand die zich voorbereidt om het everzwijn te doden met een stoot van een steekdegen terwijl hij zijn steigerend paard onder controle tracht te houden. Het taferel speelt zich af bij het dorp Terhulpen, waarvan in de verte de Sint-Niklaaskerk valt te ontwaren. De jacht eindigt in *Januari* met de uitbraak van het everzwijn voor het kasteel van Tervuren, het jachtslot van de Habsburgers. Op

Detail -
Maand februari
(Vissen),
Jachten van keizer
Karel,
c. 1531-1533,
4,40 x 6,48 m



⁴ Deze plek werd geïdentificeerd als de Ganzepootvijver bij Groenendaal. De inscriptie *De Steenput* op de keerzijde van de in Washington bewaarde tekening die in 1996 op de kunstmarkt opdook, laat toe om dit taferel nauwkeurig te situeren als *de Steenput* in Dworp.

Detail -
Gaston Phébus,
Livre de la chasse,
ms français 616,
fol. 77r



© BnF

de achtergrond worden de kop en de poot als teken van respect aangeboden aan een hoogwaardigheidsbekleder.

Februari sluit de cyclus met een allegorische en moraliserende voorstelling, ontleend aan een beroemd 14^{de}-eeuws traktaat over de jacht: *Les livres du roy Modus et de la reyne Ratio* van Henri de Ferrières, gepubliceerd tussen 1354 en 1376. De jagers brengen hulde aan Modus en Ratio, symbolen van de “manier” en van de “rede”, met andere woorden van de praktijk en theorie die de kunst van de jacht beheersen. Het koninklijk koppel troont voor een standbeeld van Diana, de godin van de jacht, die met haar voeten de ledigheid en gulzigheid vertrappt. De zaal geeft breed uit op het Koudenbergpaleis, bekeken vanaf het Baliënplein (het huidige Koningsplein), links afgebakend door de *Aula Magna* en rechts door de voormalige kerk van Sint-Jacob op de Koudenberg.

De twaalf wandtapijten beschrijven nauwkeurig de verschillende manieren van jagen aan het hof van Brussel gedurende het hele jaar. De jacht was een bij uitstek hoffelijke activiteit, voorbehouden aan de adel in vreedstijd. In dit opzicht was ze al lang het onderwerp van geschriften waarin ze werd beschreven als een kunst. *Le livre de la Chasse* van Gaston Phébus (1331-1391), graaf van Foix en Béarn, een echte *bestseller* in het genre, diende hoogstwaarschijnlijk als geschreven bron voor de onderwerpen die op de tapijten werden beschreven. Het Zoniënwoud, het jachtdomein van het Brusselse hof, wordt gedetailleerd weergegeven, met ongewone

topografische precisie, in al zijn uitgestrektheid en tot in de verste uithoeken, van Tervuren tot Dworp en van Brussel tot Terhulpen. Door het hele grondgebied te bereizen, bood de jachtcampagne de gelegenheid om duidelijk te tonen dat de vorst zich dit gebied toe-eigende.

Voor de adel van de 16^{de} eeuw was de jacht in vreedstijd een essentieel onderdeel van het adellijke leven, net zoals de krijgskunst dit was in oorlogstijd. Als fysieke lichaamsvoeding, aanleiding tot pracht en praal, demonstratie van macht en bevestiging van de heerlijke macht over een gebied, was de jacht een uitgelezen onderwerp voor een praeltapijt ter verheerlijking van zijn bestemming. Gekoppeld aan *De slag bij Pavia*⁵, een ander even prestigieus wandtapijt dat het verhaal bracht van de overwinning van keizer Karel op Frans I en de gevangenneming van laatstgenoemde in Pavia, vormt *De jachten van keizer Karel* het tweede luik van een diptiek ter verheerlijking van de keizer en de Habsburgers.

Het weven

Acht van de twaalf wandtapijten in de serie dragen in de rode zoom van de boord het merkteken van de tapijtwever Willem Dermoyen en de dubbele B die de stad Brussel vanaf mei 1528 als kwaliteitslabel oplegde.⁶ De zeer gedetailleerde voorstelling van het Koudenbergpaleis op het tapijt van *Maart*, waar de kapel een rieten dak heeft en de galerij ontbreekt die door Maria van Hongarije vanaf 1533 werd gebouwd, laat toe om de uitvoering van het wandtapijt vrij nauwkeurig te situeren tussen 1528 en 1533.

Karel van Mander, de eerste biografie van de Vlaamse schilders, berichtte al vanaf 1604 dat Bernard van Orley voor de keizer verschillende jachten had geschilderd die in de bossen rond Brussel plaatsvonden en dat die tot zeer kostbare wandtapijten waren geweven. Zo duidde hij zowel de bedenker van de reeks als zijn bestemming aan. De emblemen van keizer Karel komen inderdaad op verschillende plaatsen op het wandtapijt

⁵ Voor dit wandtapijt zie Spinosa *et al.* 1999.

⁶ Delmarcel in New York 2002, p. 329-337.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / image RMN-GP (détail)

Detail -
Maand maart
(*Ram*),
Jachten van
keizer Karel,
c. 1531 - 1533,
4,34 x 5,80 m



Johannes Werix (toegeschreven aan), *Bernard van Orley*, gravure van Dominique Lampson, *Pictorum aliquot...* Antwerpen, 1572, pl. 6.

voor: op de teugels van het paard van de keizer in *Maart*, op de halsband van de hond die door het everzwijn wordt aangevallen in *December* en op het damastentafelkleed van de maaltijd in *Juni*. De hoedanigheid van de bestemming rechtvaardigt de onvergelykbare luxe van deze wandtapijten, geweven van wol en zijde en versierd met een overvloed aan zilver- en gouddraad, die soms in reliëf werden bewerkt met de zeldzame techniek van de “crapautage” die was voorbehouden aan de meest prestigieuze opdrachten. Bij gebrek aan bronnen weten we niet of keizer Karel betrokken was bij de bestelling van het wandtapijt of dat hij dit als geschenk ontving.

De schilder-uitvinder

Bernard van Orley⁷ was een dominante figuur in de Brusselse schilderkunst in de eerste helft van de 16^{de} eeuw. Over zijn jeugdijaren is maar weinig geweten. Hij werd rond 1488 in Brussel geboren en werd hoogstwaarschijnlijk, zoals in die tijd gebruikelijk was, gevormd in het atelier van zijn vader Valentin, in de lijn van de traditie van de Vlaamse Primitieven. Aanvankelijk onderscheidde Van Orley zich als schilder van altaarstukken, maar in 1518 trad hij als portretschilder in dienst van het hof van Margaretha van Oostenrijk. Vanaf 1520 zal de kunst van Van Orley diepgaand veranderen onder de gezamenlijke invloed van de Italiaanse voorbeelden en van Albrecht Dürer⁸. Dankzij de kosmopolitische omgeving van het hof van Margaretha ontmoette hij vele buitenlandse kunstenaars, waaronder de Italiaan Jacopo de Barbari en de Duitse beeldhouwer Conrad Meit. De ontmoeting tussen Van Orley en Dürer, die plaatsvond in Brussel tussen 27 augustus en 3 september 1520, was een sleutelmoment in de evolutie van de schilder en zou een blijvende stempel op hem drukken. Daarnaast kwamen vanaf de eerste decennia van de 16^{de} eeuw prestigieuze composities van de meest vernieuwende Italiaanse kunstenaars in grote getale in Brussel aan, in de vorm van tekeningen en monumentale kartons die als model dienden

voor wandtapijten. Zonder ooit naar het Italiaanse schiereiland te hebben gereisd, maakte Van Orley rechtstreeks kennis met de stijl van Raphaël en diens leerlingen dankzij de *Handelingen van de Apostelen*, tien grootschalige kartons voor wandtapijten die bestemd waren voor de Sixtijnse Kapel. Langs dezelfde weg raakte hij vertrouwd met beroemde composities als de *Kruisdraging* van Raphaël, ook bekend als *Spasimo di Sicilia*, of *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci. Dankzij de aanwezigheid in Brussel van Tommaso Vincidor, de leerling van Raphaël die belast was met de supervisie over de wandtapijten, kon hij nog tal van andere kartons bestuderen, waaronder die voor de wandtapijten van de *Scuola Nuova* of van de *Kinderspelen* die rechtstreeks zijn afgeleid van Raphaël.

Met zijn buitengewone talent om de Italiaanse en Duitse inbreng in de Vlaamse traditie te integreren, creëerde Van Orley een zeer vernieuwende stijl die tegemoet kwam aan de internationale smaak van het hof en die het opzet van de Habsburgers diende door beelden te vervaardigen die hun macht konden weerspiegelen. Van zijn kant bood het hof hem de mogelijkheid om op grote schaal, in de pronkkunsten die het wandtapijt en het glas-in-loodraam per slot van rekening zijn, de vormoplossingen toe te passen die aanvankelijk voor werken van kleiner formaat waren bedacht. Van Orley zal geleidelijk aan de uitvoering van de schilderijen toevertrouwen aan de medewerkers van zijn atelier en zich toeleggen op de uitwerking van prestigieuze projecten voor de allerhoogste gezagsdragers, waarbij hij werken maakt die verbluffen door hun vernieuwend karakter, lef en weelderigheid. Het wandtapijt van *De jachten* illustreert samen met dat van *De slag bij Pavia* dit succes door een volmaakt beeld te schetsen van de Habsburgse aristocratie terwijl die zich inlaat met de meest representatieve bezigheden van haar hoge status en macht.

Het ontwerp

Twee reeksen tekeningen die te maken hebben met de wandtapijten van *De jachten*⁹ zijn bewaard gebleven. De eerste, onvolledige reeks telt zes tekeningen die te vinden zijn in de musea van Leiden, Boedapest, Berlijn, Kopenhagen en Washington. Ze werden allemaal verfraaid met kleurwassing. Het betreft ontwerpen die Van Orley zelf heeft uitgevoerd om ze aan de opdrachtgever of bestemming van de wandtapijten te tonen. Inscripties laten toe om de getrouw weergegeven locaties in het Zoniënwoud te herkennen. Vanaf dit vroege stadium van het creatieve proces was het belangrijk om de jachtaferelen te situeren op de specifieke plaatsen waar keizer Karel gewoonlijk jaagde. Een dergelijke topografische nauwkeurigheid geeft

⁷ Voor een geactualiseerde biografie van Bernard van Orley, zie Galand 2013, p. 35-84.

⁸ Over de stilistische ontwikkeling van Van Orley, zie Ainsworth 1990, Ainsworth 2006 en Galand 2013, p. 105-129.

⁹ Balis *et al.* 1993, p. 60-71 ; Buchanan 2015, p. 139.



↑
Detail -
Maand maart
(*Ram*),
Jachten van
keizer Karel,
c. 1531 - 1533,
4,34 x 5,80 m

↗
Titiaan (Tiziano
Vecellio), *Keizer
Karel V bij
Mühlberg*, 1548

aan dat de functie van deze tekeningen zich niet beperkte tot het leveren van een totaalbeeld, maar ook tot doel hadden een opdrachtgever, of bestemming, te verleiden die er de emblematische gebouwen van zijn uitgestrekte jachtgebieden in kon herkennen.

Een tweede reeks tekeningen telt twaalf bladen, bewaard in het Louvre en gemaakt met penseel en blauw-grijze was, waarschijnlijk door een medewerker van Van Orley's atelier en onder zijn toezicht. Deze tekeningen, die in het atelier werden bewaard, konden als basis dienen voor het maken van de kartons en boden ook een repertoire van modellen waaruit voor toekomstige bestellingen inspiratie kon worden geput.

Geen enkele tekening gaat over de studie van de boorden of over de tekens van de dierenriem of zelfs over de elementen van fauna en flora of over de portretten, die nochtans zo belangrijk zijn in wandtapijten. Deze details moesten apart worden uitgewerkt, vooraleer de definitieve kartons op schaal werden gemaakt. Als portrettist van de Habsburgers kunnen we aannemen dat Van Orley de afwerking van de beeltenissen van de keizer en zijn broer voor zijn rekening nam. Voor planten en dieren deed de kunstenaar daarentegen een beroep op een specialist, waarschijnlijk de schilder Tons die in de oude bronnen als medewerker werd genoemd¹⁰.

¹⁰ Balis *et al.* 1993, p. 71-78.



© Museo nacional del Prado, Inv. P000410

Een vernieuwende voorstelling van de keizerlijke macht

Door de reeks van *De jachten* te openen met een levensgroot portret van keizer Karel voor zijn stad en paleis, de plek van waaruit zijn macht uitstraalt over de wereld, creëert Van Orley in meer dan één opzicht een bijzonder beeld. Hij kiest voor een portret te paard, vol verwijzingen naar klassiek beelden en rijkelijk geïnspireerd op de formele en ideologische voorbeelden uit Italië en Duitsland. Maar door te kiezen voor een steigerend paard toont Van Orley zich een echte vernieuwer. Deze felle beweging van het paard, die sinds het einde van de Middeleeuwen op muntstukken, medailles, zegels en in mindere mate in etsen werd verspreid, bezorgt in zijn transpositie op grote schaal aan het beeld van de koning een nieuwe dynamiek en benadrukt de strijdlustigheid waarmee die zijn paard in bedwang kan houden, en naar analogie daarmee ook zijn regering. De formule van het steigerend paard zal overgenomen worden door Titaan in het *Ruiterportret van keizer Karel in Mühlberg* dat in 1548 werd gerealiseerd en zal in de daaropvolgende eeuw enorm succesvol blijken in zowel de schilder- als beeldhouwkunst.

In de twaalf episodes van *De jachten* zorgt Van Orley voor een uitvergoting van de keizerlijke activiteiten op herkenbare locaties. Aan het globale ontwerp van een eengemaakte ruimte voegt hij tal van precieze referenties toe, beschrijvende details en gepersonaliseerde fysionomieën toe die het oog aanmoedigen om, los van het globale beeld, elk onderdeel te onderzoeken op zoek naar de anekdote, de geleerde referentie en de lokale eigenheid. De verschillende stadia van de jacht, gecombineerd met een heuse galerij van portretten van honden en paarden, wemelt van de anekdotische details in de weergave van kostuums, borduurwerk, voorwerpen en edelsmeedkunst. De extreme weelde van het hof wordt vermengd met de volkse en haast grimmige gezichten van de pikeurs en de dagelijkse en soms triviale details, zoals de hond die op het voorplan van *Juli* zijn gevoeg doet.

In deze context intrigeert het antieke motief van de zeevries aan de onderrand: het is weinig

Detail -
Maand juli
(*Leeuw*),
Jachten van
keizer Karel,
c. 1531 - 1533,
4,30 x 5,70 m



© Damien Defraene - Musée du Louvre

gangbaar in de Brusselse tapijtkunst en werd lang verkeerd begrepen. Dit soort beelden werd door Rafaël gebruikt om de Vaticaanse loggia's te versieren. Het is mogelijk dat Van Orley daarvan kennis nam door de tekeningen die Vincidor naar Brussel bracht. De tritonen en nereïden verwijzen zowel naar de oorlog als naar de welvaart in vredes-tijd. Door hun schaduwwijk karakter belichamen de tritonen de oorlogszuchtige thema's, terwijl de harmonie tussen de nereïden en de natuur overvloed en vruchtbaarheid oproept.

Het is bekend dat Van Orley soortgelijke boorden had gepland voor de wandtapijten van *De slag bij Pavia*. Zo begrijpen we hoe treffend de associatie van een processie van zeegoden met de oorlogscampagnes – *De slag bij Pavia* – en met de activiteiten in een genereuze natuur in vredes-tijd – *De jachten van keizer Karel* – gekozen bleek te zijn voor deze twee reeksen wandtapijten, ook al kon de betekenis ervan slechts door een zeer klein aantal erudieten begrepen worden. De monochrome behandeling van het fries geeft Van Orley ook de gelegenheid om zijn virtuositeit te bewijzen. Zo'n succes is ondenkbaar zonder de inbreng van een bedenker van het programma en de vakkennis van doorwinterde vaklui die in staat waren om in het tapijtweefsel alle nuances van gesimuleerd brons weer te geven. Dankzij hun boorden, die een echt kader in trompe-l'oeil bieden, fungeren de wandtapijten als open vensters op het schouwspel van de jacht, een voorstelling van de macht van keizer Karel en zijn familie.

Jean-Baptiste Madou, 'Bernard van Orley en Karel V samen op jacht', *Scènes de la Vie des Peintres de l'école flamande et hollandaise*, lithografie, 31,5 x 42,6 cm, Société des beaux-arts, Bruxelles, 1842



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet (détail)

Detail van de
boord- *Maand juli*
(Leeuw),
Jachten van
keizer Karel,
c. 1531 - 1533,
4,30 x 5,70 m

Bibliografie

- M. Ainsworth, « Bernart van Orley. Peintre-Inventeur », in *Studies in the History of Art*, 24, 1990, p. 41-62.
- M. Ainsworth, Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices, in M. Faries (éd.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006, p. 99-118.
- A. Balis, K. De Jonge, G. Delmarcel, A. Le Fébure, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.
- C. Billen, S. Van Sprang, « Les Chasses de Maximiliens parlent en français : réévaluation d'une tenture à la gloire des Habsbourg », in E. Couzet-Pavan, J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250 - vers 1500)*, Rome, 2015, p. 283-304.
- I. Buchanan, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, 2015.
- V. Bücken, I. De Meüter (dir.), *Bernard van Orley, cat. exp.* «Bernard van Orley (1488 - 1541). Bruxelles et la Renaissance», Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (BOZAR), 20/02 - 26/05/2019.
- F. Checa, *Trésor de la couronne d'Espagne. Un âge d'or de la tapisserie flamande*, Bruxelles, 2010.
- A. Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels, 2013.
- Th. Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, Metropolitan Museum of Art, 12/3 - 19/6 2002.
- N. Spinosa et al., *La bataille de Pavie*, Paris, 1999.

Plantkundige excursie door de wandtapijten

Dr Cecilia Paredes

Wetenschappelijke medewerkster (ULB),
Directie Cultureel Erfgoed (BSE)

Martin Tanghe

Professor emeritus aan de Université libre de Bruxelles

De wandtapijten die bekend staan als de *Jachten van Maximiliaan* (1528-1530) geven met grote topografische nauwkeurigheid de jachtplaatsen in het Zoniënwoud weer die bij het Hof het hoogst aangeschreven stonden (afb.1). Bosranden, open plekken, kreupelhout, grasland, beboste heuvels en natte valleien vormen er een boslandschap dat zich over een lengte van ongeveer 50 meter ontrolt¹. Het geheel vormt in zijn genre een unieke achtergrond voor de taferelen. Het ontwerp ervan wordt toegeschreven aan de schilder Jan Tons II, medewerker en familielid van Bernard van Orley, die de voornaamste maker van de composities zou zijn.

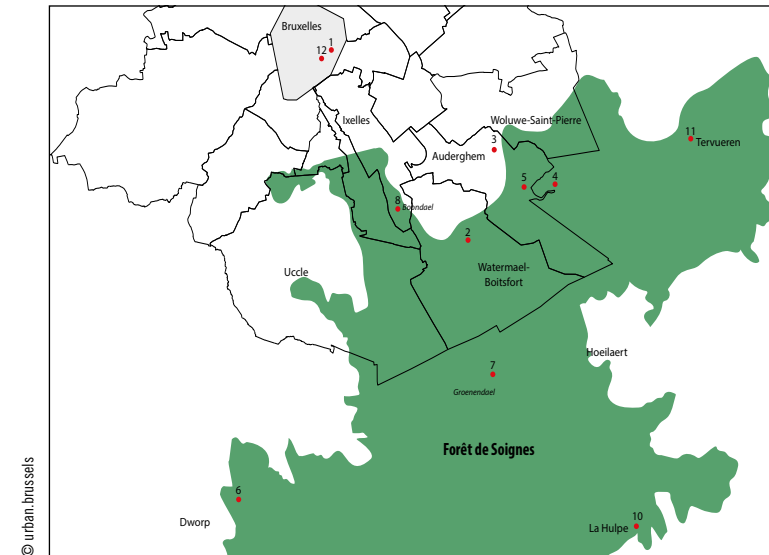
Een portret van het woud

Uit eerder onderzoek² is gebleken dat de planten die het decor voor de jachtaferelen en andere activiteiten in het bos vormen, zo realistisch zijn weergegeven dat ze niet alleen een scherpe waarneming van de natuur verraden maar ook een inzicht in de plantenwereld binnen zijn omgeving. Op de wandtapijten heeft men meer dan zestig planten weten te onderscheiden, waarvan er 42 tot op de soort nauwkeurig herkend kunnen worden³. Het zijn planten die deel uitmaken van de inheemse wilde flora van de Brabantse regio en daar in de 21^{ste} eeuw nog altijd voorkomen. Deze wandtapijten geven de Brusselaar dus een beeld van het woud in zijn achtertuin, zoals het er 500

1 Op alle composities, behalve de laatste, is herkenbare plantengroei afgebeeld.

2 De jongste (met bijbehorende bibliografie van wat voorafging) is die van Martin Tanghe, *La Flore de la Forêt de Soignes d'après les tapisseries des «Chasses de Maximilien»*, Adoxa, nr. 67, februari 2011, p. 1-11.

3 Het determineren gebeurt aan de hand van zichtbare en bij voorkeur onderling gekoppelde systematische kenmerken, zoals bloemen, vruchten, vorm en stand van de bladeren, groeiwijze van de plant, enz.



Afb. 1
Kaart uit *In de voetsporen van Bernard van Orley. Op wandel met een Brusselse schilder uit de renaissance*, Gewestelijke Overheidsdienst Brussel Stedenbouw en Erfgoed, 2019, p. 60

jaar geleden uitzag. Bovendien worden de soorten er afgebeeld in hun natuurlijke plantengemeenschappen die kenmerkend zijn voor de bodemgesteldheid in het Zoniënwoud. Het hele werk weerspiegelt met andere woorden in zekere mate de fytogeografische werkelijkheid⁴.

Onze bijdrage gaat ook over de groene omkadering. De vraag is dan of de weergave in de artistieke en wetenschappelijke context van die tijd realistisch is, zodat de uitzonderlijke aard van het werk in zijn volle omvang kan worden gevat. De buitengewone materialiteit van het plantaardig decor berust op meerdere factoren. Enerzijds past ze binnen een iconografie die eigen is aan het wandtapijt als medium; ze sluit aan bij de opkomst van een picturale tendens van tekenen naar de natuur en is naar onze mening schatplichtig aan de plantkundige kennis die pas kort voordien verspreid raakte. In die context willen wij deze kleine uitstap plaatsen die ons van diep in het bos naar de intimiteit van de tapijtweverij zal brengen.

De flora in de *Jachten*

In het kader van deze tentoonstelling gaat onze bijzondere aandacht naar de vijfde compositie: de *Maand juli*, die een episode van de *Jachten* in de

4 Soms vertonen de composities combinaties die fenologisch onsamenhangend zijn, d.w.z. dat bepaalde planten in bloei worden weergegeven terwijl ze normaal niet allemaal bloeien in het seizoen dat op het betreffende wandtapijt aan bod komt (Tanghe 2011, p. 4).

Afb. 2
Planten op het
wandtapijt van de
Maand juli (Leeuw):

1. zomereik (*Quercus robur*);
2. beuk (*Fagus sylvatica*);
3. braam¹;
4. klimop (*Hedera helix*);
12. gewone es (*Fraxinus excelsior*);
13. Italiaanse bosrank (*Clematis vitalba*);
14. bosanemoon (*Anemone nemorosa*);
17. ruwe berk (*Betula pendula*);
21. witte klaverzuring (*Oxalis acetosella*);
26. gele lis (*Iris pseudacorus*);
28. heggenrank (*Bryonia dioica*);
29. maagdenpalm (*Vinca minor*);
30. koningskaars (*Verbascum thapsus*);
31. walstro (*Galium sp.*);
35. nagelkruid (*Geum urbanum*);
42. bosaardbei (*Fragaria vesca*)



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

omgeving van het Rood Klooster voorstelt. Bomen, lianen, klimmende slingerplanten, korstmossen, heesters, planten van kreupelhout, open plekken of braakland, zelfs moeras- en waterplanten ... Alleen al in deze ene compositie zijn minstens 16 soorten te herkennen⁵ (afb. 2).

Er valt in de eerste plaats moeilijk naast de majestueuze eik te kijken die midden in de compositie zijn rechte stam verheft, terwijl zijn stevige takken zich over de hele breedte van het tapijt uitspreiden. Tussen de twijgen die bedekt zijn met het kenmerkende meerlobbige blad van de eik, zijn hier en daar minutieus weergegeven eikels te zien. De eik is in de wandtapijten alomtegenwoordig. Misschien is dat te verklaren doordat de meeste jachtactiviteiten zich afspelen bij de zoom van het bos of op open plekken, waar voldoende licht is voor de groei van eiken⁶. De soort staat alleszins op het voorplan van alle composities. Over de stammen kruipen verschillende klimplanten, die met bijzonder veel detail zijn weergegeven. Dat geldt bijvoorbeeld voor het exemplaar waartegen in de *Maand mei* een koppeltje zit te stoeien (afb. 3) of voor de twee eiken waartussen de jagers op de open plek hun maaltijd gebruiken in de *Maand november*.

¹ De collectieve wetenschappelijke naam *Rubus fruticosus s.l.*, dekt een groot aantal moeilijk van elkaar te onderscheiden soorten.

⁵ Voor een vollediger en globaal beeld van de floristische samenstelling van het Zoniënwood op de wandtapijten, zie Tanghe, 2011 p. 2-3.

⁶ De huidige overheersing van beuken is het resultaat van de bosbouwkundige ingrepen in het woud onder het Oostenrijks bewind, in de 18^{de} eeuw.



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

In het wandtapijt van de *Maand juli* geeft een contrastrijk gamma van groene en gele tinten de diepte van het woud en de uitgestrektheid zo ver het oog reikt weer, boven op de flanken van het dal van het Rood Klooster. Rechts is de reeks op elkaar aansluitende vijvers te zien, met aan de rand daarvan, vlak bij de priorij, een groot aantal gele lissen – een soort die gebonden is aan ondiep water. (afb. 4)

Links bakent een groepje beuken en essen de rand van het kreupelhout af. De ranke stammen lopen uit in dicht lover waarin het gebladerde van de soorten te onderscheiden is: ovale, licht getande bladeren voor de



Afb. 3
Planten op het
wandtapijt van
de *Maand mei*
(tweelingen), detail
van het wandtapijt:
1. zomereik
(*Quercus robur*);
3. braam (*Rubus
fruticosus s.l.*);
17. ruwe berk (*Betula
pendula*);
20. spekwortel
(*Tamus communis*);
22. vingerhoedskruid
(*Digitalis purpurea*)

Afb. 4
Gele lis, L. Fuchs,
New Kreüterbuch -
detail van
bloeiende gele lis
(*Iris pseudacorus*)
in de *Maand juli*
c. 1531-1533



↑
Afb. 5
Detail van een berk
wrattig (*Betula
pendula*) in het
wandtapijt van de
Maand juli, OA7318

↗
Afb. 6
Een staakboon in
het wandtapijt van
de *Maand juni*,
OA7321

beuk, bladeren met zeven deelblaadjes voor de es (afb. 2). Berken, te herkennen aan de afhangende takken en twijgen, komen in de composities eveneens zeer vaak voor. Ze prijken hier in volle zomer zonder bladeren, wat fenologisch normaliter niet kan kloppen (afb. 5).

Ondanks de afstand zijn aan de voet van de berken bramen te herkennen, een soort die vaker voorkomt op het voorplan van de composities. Dat is bijvoorbeeld het geval op het wandtapijt van de *Maand mei* waar een stekelige stam met typische vijfdelige bladeren zich naar de grond slingert, waar het al wemelt van knoppen. Een bloeiend exemplaar is te zien op het wandtapijt van de *Maand augustus* terwijl de compositie van de *Maand januari* een exemplaar met rood verkleurde, gebarsten bladeren toont.

Op het voorplan van de composities, aan de voet van jagers en ruiters, zijn inderdaad de mooiste portretten van de woudflora te bewonderen. In het wandtapijt van de *Maand juli* prijkt bijvoorbeeld links, op ongeveer een meter hoogte, een exemplaar van de koningskaars, goed herkenbaar aan de brede, dikke bladeren, de hoge stengel en een aar van gele bloemen. Al even opmerkelijk zijn bijvoorbeeld de prachtige exemplaren van het vingerhoedskruid in de *Maand mei*. Zoals hoger reeds vermeld dient men ook met aandacht te kijken naar de klimplanten, die de boomstammen eerder tooien dan overwoekeren. Zo wedijveren op het wandtapijt van de *Maand juli* een klimop en een Italiaanse bosrank om de stam van

de eik in te palmen. Links wordt dan weer een es gekoloniseerd door een krachtige heggenrank. Op het wandtapijt van de *Maand mei* slingert zich de stengel van een spekwortel⁷ rond de eik.

Op de wandtapijten van de *Maand juni* en de *Maand oktober* staat merkwaardig genoeg een staakboon, een plant die pas kort voordien in Amerika was ontdekt⁸ (afb. 6).

Planten en wandtapijten

In vergelijking met andere artistieke expressievormen heeft het afbeelden van planten in de tapijtkunst altijd een bijzondere plaats bekleed. De *Jachten* zijn de jongste telgen van een genre dat wortelt in de productie van de millefleurs vanaf de tweede helft van de 15^{de} eeuw. Stukken met bloemen of planten kwamen het talrijkst voor in de prinselijke collecties, waar ze in de inventarissen opgenomen staan als *Verdure*. In het begin van de 16^{de} eeuw vielen onder deze benaming meerdere soorten composities: stukken met een effen en vlakke achtergrond, bezaaid met bloemen en soms gekoppeld aan afbeeldingen van heraldische, allegorische, religieuze of profane aard⁹ (millefleurs) of composities die werden beheerst door vervlochten loofwerk. De zeer beroemde Eenhoornjacht¹⁰ of de reeks met de wapens van keizer Karel (1540) illustreren twee aspecten van het genre. In het eerste derde van de 16^{de} eeuw moeten de verhalende wandtapijten hiervoor niet onderdoen. Bloementapijten dragen bij tot de ruimtelijke verdeling tussen de taferelen. Het plantenrijk krijgt doorgaans een uitgelezen plaats op het voorplan van de composities en hoofdzakelijk in de boorden. De aanvankelijk starre, onbeweeglijke weergave van de plantensoorten – elk exemplaar staat gewoon naast het volgende – evolueert in de landschappelijke composities van een nieuw type, die rond 1520 de Brusselse productie kenmerken. Enkele van de composities die Bernard van Orley in zijn *Passie*-reeks voor Margareta van Oostenrijk

7 De wortelstok werd in de volksgeneeskunde gebruikt: hij werd gemalen, gekneet, gekookt en in een papje aangebracht op kneuzingen.

8 De staakboon is afkomstig uit de tropische streken van Amerika en werd daar rond het einde van de 15^{de} eeuw of het begin van de 16^{de} ontdekt door Europese conquistadores. De plant werd in 1539 voor het eerst beschreven in de Europese botanische literatuur en pas in 1542 begon men in Nederland staakbonen te telen. Het tijdsverschil tussen 1533, het moment waarop de wandtapijten waren afgewerkt, en het theoretisch bewijs van de ontdekking van de staakboon zowat zes jaar later doet vragen rijzen over de bronnen van de kunstenaar en geeft voedsel aan de veronderstelling dat Bernard van Orley omgang had met geleerde kringen.

9 Er bestonden tal van soorten millefleurs, van heel gewoon tot bijzonder kostbaar. Overal in Vlaanderen werden dergelijke wandtapijten gemaakt.

10 Zie bijvoorbeeld het zesdelig tapijt dat wordt bewaard in het Musée de Cluny maar waarvan de datering onzeker is (1485-1515).

maakte, behoren daartoe¹¹. De *Jachten* betekenen evenwel een keerpunt in de kijk op het plantenrijk in wandtapijten. Voor het eerst gaat de plantengroei op in heuse landschapsportretten die een levensechte uitstraling krijgen dankzij de nauwkeurige weergave ervan door de tapijtwever en dankzij de realistische schaal.

In de tapijtweverij

In het eerste derde van de 16^{de} eeuw komt het weergeven van planten dus over als iets waar de tapijtweverijen sinds jaar en dag bedreven in zijn. De realistische weergave berust in hoofdzaak op de technische en artistieke vaardigheid van de tapijtweverijen. De manier waarop texturen, vormen en kleuren van planten worden weergegeven door de gebroeders Dermoyen, de tapijtwevers van de *Jachten*, getuigt van de uitstekende knowhow van de Brusselse tapijtweverijen: vernuftige combinaties van gekleurde draden doen haast levende herbaria van textiel ontstaan.

Wandtapijten maken is een werk van lange adem, waarbij de tapijtwever de modellen tot leven brengt die door een of meer schilders zijn aangereikt in de voorbereidende tekeningen en kartons, d.w.z. de opeenvolgende maquettes die onontbeerlijk zijn voor het maken van de stukken. Lover, bomen, planten en bloemen worden op de voorbereidende tekeningen echter louter geschetst (afb. 7). Pas later, bij het maken van het karton – de

Afb. 7
Vergelijking van een getekend detail INV20151-recto met het wandtapijt van de Maand juli, OA7318



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage



© Damien Defraene - Musée du Louvre

¹¹ Zie bijvoorbeeld het wandtapijt *Christus op de Olijfberg*, Madrid, Patrimonio Nacional, reeks 10, inv. A. 216-5917

maquette van het wandtapijt op schaal 1:1 – worden de afgebeelde planten met behulp van pen en tempera ingevuld met meer details en winnen ze dankzij kleurgebruik aan precisie (afb. 8). Die fase is dan ook doorslaggevend wat de weergave van de plantengroei betreft. Men kan bijgevolg stellen dat het medium heeft bijgedragen tot de ontwikkeling van een soort specialisatie op dit gebied en dat, wat de weergave van planten betreft, de tapijtwever misschien meer dan voor andere details in de weergave meester blijft van het langdurige proces dat aan het afbeelden voorafgaat. In 1476 bepaalt een ordonnantie trouwens dat tapijtwevers het recht behouden om planten op kartons te tekenen, terwijl de rest van de compositie van dan af bij wet moet worden overgelaten aan de schilder¹².

Het ontluiken van de flora in de wandtapijten van de *Jachten* valt helemaal onder de zojuist beschreven werkwijze. Gezien de centrale plaats die het plantenrijk in de composities inneemt, spreekt het vanzelf dat daartoe een beroep werd gedaan op een of meer specialisten. Uit de analyse van het botanisch karakter van de weergave valt af te leiden dat de makers evenwel te werk zijn gegaan volgens de nieuwe weergaveprincipes die in zwang waren en dat nieuwe kennis richting heeft gegeven aan die weergave.

Een nieuwe manier om planten af te beelden

In de renaissance bereikt het afbeelden van planten in wandtapijten een hoogtepunt dankzij een realisme dat in alle deelgebieden van de kunst aan invloed wint. De bloemenwereld is het doel geworden van een artistieke uitdaging die op nieuwe principes gebaseerd is: de weergave ervan moet stroken met nauwkeurige waarneming *in situ*. De vermaardste kunstenaars spannen zich in om planten reëler weer te geven dan in de natuur. De grote graszode van Albrecht Dürer, een aquarel uit 1503¹³, is

¹² *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, uitg. bij Thomas Campbell (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), p. 134-135

¹³ *Das Grosse Rasenstück*, aquarel, inkt en pen, 40,3 x 31 cm (1503), Albertina, Wenen



Afb. 8
Detail van een plant op een karton voor een wandtapijt: hier het karton voor de *Marteldood van Sint-Paulus*, ca. 1530, Museum van de Stad Brussel

© KIMRPA, Brussels

→
Afb. 9
Albrecht Dürer,
aquarel, inkt en
pen, 40,3 x 31 cm
(1503)



© Albertina, Wienne



→→
Afb. 10
Titelpagina van
het werk van
Otto Brunfels,
geïllustreerd door
Hans Weiditz.

een schitterend voorbeeld van die zoektocht (afb. 9). De meester van Neurenberg gebruikte een aantal wilde planten als model. Van elke soort – het zijn er in totaal meer dan acht – zijn verschillende exemplaren afgebeeld in een doordachte en kunstzinnig gereconstrueerde natuurlijke wanorde.

Deze nieuwe manier van weergeven verraadt kennis van de plantenwereld in een periode waarin de natuurwetenschappen een hoge vlucht nemen. De studie van het plantenrijk evolueert weg van de eeuwenoude koppeling met het geneeskragtige. Het beschrijven van hun morfologie wordt een onderzoeksdomain op zich: de plantkunde is geboren. Dankzij de uitvinding van de boekdrukkunst raakt kennis ook vlotter verspreid. De afbeeldingen die bij de nieuwe werken horen, zijn functioneel geworden. Het gaat om nieuwe, realistische en natuurgetrouwe weergaven van de hand van echte kunstenaars, om vormen en functies beter te begrijpen. Het centrum van deze renaissance van het plantenboek bevindt zich in de Duitstalige landen.

Aan Otto Brunfels (1488-1534) danken we een eerste overzicht van het genre. Zijn *Herbarium vivae eicones ad naturae imitationem* ..., in Straatsburg gepubliceerd tussen 1530 en 1536, omvat in drie boekdelen een nieuwe visuele documentatie over honderden plantensoorten, gemaakt door een medewerker van Dürer, de schilder Hans Weiditz (afb. 10). Van het *New Kreüterbuch*, samengesteld door Hieronimus Bock



© Damien Defraene - Musée du Louvre



© Martin Tanghe

(1498-1554) en uitgegeven door Wendel Rihel en 1539, verschijnt in 1546 een heruitgave, geïllustreerd met 465 platen van David Kandel. De kwaliteit van de illustraties wordt nog beter in het werk van Leonhart Fuchs (1501-1566). *De Historia stirpium commentarii insignes* verschijnt in 1542 en telt 511 illustraties van telkens een volledige pagina. Ze zijn getekend door Albrecht Meyer, op hout overgebracht door Heinrich Füllmaurer en uitgesneden door Rudolf Speckle, een samenwerking die werd vereeuwigd door een gravure in het boek zelf¹⁴.

Deze boeken leggen de grondslag voor een renaissance van de plantkundige kennis, die grotendeels berust op de betere wetenschappelijke iconografie. Die is op haar beurt de vrucht van een nauwe samenwerking tussen schilders, etsers en wetenschappers.

De wandtapijten van de *Jachten* dateren van precies dezelfde periode als de publicatie van die eerste moderne wetenschappelijke boeken. De meeste planten die op de tapijten voorkomen, staan trouwens in die boeken afgebeeld. Wanneer men bijvoorbeeld de afbeeldingen van planten in de *Jachten* snel vergelijkt met de illustraties van de betreffende soorten in het werk van Fuch, dan blijken de eerste verbazend dicht bij de tweede te staan. Zo verraden de afbeeldingen van heggenrank eenzelfde aandachtige observatie van de kleinste details van de plant: de ranken

Afb. 11
Heggenrank,
L. Fuchs,
New Kreüterbuch,
pl. 45

¹⁴ Het werk werd vaak vertaald, de Duitse versie dateert van 1543 en is bekend onder de naam *New Kreüterbuch*.



↑↑ Afb. 12
Koningskaars,
L. Fuchs,
*De historia stirpium
commentarii insignes*,
1542. Italie, Turin,
Biblioteca Nazionale
Universitaria (s.n),
Getty image

↑ Afb. 13
Italiaanse bosrank,
L. Fuchs, *New
Kreüterbuch*, pl.52



© Damien Defraene - Musée du Louvre

© Damien Defraene - Musée du Louvre

© Martin Tanghe

© Martin Tanghe

waarmee de plant zich hecht, de merkwaardige afwisselende stand van de handnervige bladeren met hun dieper en minder diep ingesneden lobben, de vorm en de kleur van de vruchten (afb.11). Een gelijkaardige vaststelling kan men doen als men de illustraties van de koningskaars vergelijkt met die op het wandtapijt (afb. 12) of als men de afbeeldingen van de Italiaanse bosrank naast elkaar legt (afb. 13). Uit deze bondige poging tot contextualisering blijkt dat het perfect realistische karakter van de weergave van planten in de *Jachten* moet worden beschouwd als een aspect dat opmerkelijk was in de tijd toen deze wandtapijten tot stand kwamen. Het komt ons in dit stadium over als een manifest van plantkundige kennis waarvan de implicaties voor de verdere studie van de *Jachten* nog geëvalueerd moet worden.

Bibliografie

Anoniem, *Avec Charles Quint en Soignes d'après les tapisseries des Chasses dites de Maximilien. Textes*. Exposition organisée par l'asbl Conseil de Trois Fontaines du 11 mai au 17 novembre 1985 au Château des Trois Fontaines à Auderghem, Auderghem, 1985.

Arnout Balis, Krista De Jonge, Guy Delmarcel, Amaury Lefébure, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.

Claire Billen en Sabine Van Sprang, « Les Chasses de Maximilien parlent en français : réévaluation d'une tenture à la gloire de la dynastie des Habsbourg, in : E. Crouzet-Pavant et J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'art au service du prince, Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Rome, 2015.

Ian Buchanan, *Habsburg tapestries. Studies in Western Tapestry 4*, Brepols, 2015.

Giulia Caneva, *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche, Affreschi di Giovanni da Udine alla Farnesina. Plante dal Vecchio Mondo e dall' America*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992 (réédition 1998).

Tom Campbell (éd.), *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2002.

Jan De Koning (éd.), *Drawn after nature : the complete botanical watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, KNNV publication, 2008.

Francine De Nave et Dirk Imhof (éd.), *Botany in the Low countries : end of the 15th century-ca. 1650 : Plantin-Moretus museum exhibition*, [Antwerp, 13 March-13 June 1993], the Plantin-Moretus museum and the Stedelijk Prentenkabinet Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993.

Celia Fisher, plant diagrams appendix III, in Ian Buchanan, *Habsburg tapestries. Studies in Western Tapestry 4*, Brepols, 2015, p. 313-320.

Cecilia Paredes, « Le jardin dans le château, Imaginaire et réalité du verger de Pomone dans une série de tapisseries bruxelloises », in *Le château, autour et alentours XIV-XVI siècles. Paysage, parc, jardin et domaine*, sous la direction de J.-M. Cauchies et J. Guisset, Actes du colloque international organisé au Château fort d'Ecaussinnes-Lalaing, les 18, 19 et 20 mai 2006, Brepols publishers, 2008.

Victoria Salley, *Nature's Artist, Plants and animals by Albrecht Dürer*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2003.

Vázquez, Francisco Maria & Ruiz Téllez, Trinidad & Alonso, David & Blanco Salas, José & Márquez, Francisco & José, María & Barrena, Guerra & Ignacio, López-Guillamón. (2016). Aproximación al conocimiento de la flora en los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz. Revista de estudios extremeños.

Martin Tanghe, *La Flore de la Forêt de Soignes d'après les tapisseries des « Chasses de Maximilien »*, Adoxa, n° 67, février 2011, p. 1-11.

De architecturale ontwikkeling van de priorij van het Rood Klooster tussen 1450 en 1550

Patrice Gautier

Archeoloog – Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

De priorij van het Rood Klooster¹, opgericht in de tweede helft van de 14^{de} eeuw, is voortdurend verder ontwikkeld en uitgebreid tot haar sluiting eind 18^{de} eeuw. Na de bouw van de eerste kerk uit natuursteen en baksteen (1381-1385) en de eerste kloostergebouwen, zijn er tussen 1450 en 1550 stapsgewijs enorme bouwwerken uitgevoerd om vorm te geven aan de priorij zoals we ze kennen uit de twee gravures opgenomen in het werk van Antonius Sanderus uit 1659². Deze werken betekenden een omwenteling voor deze bescheiden priorij van reguliere kanunniken van Sint-Augustinus op de site die we vandaag kennen. De meest indrukwekkende veranderingen bevinden zich rondom het klooster, de kern van het leven in de gemeenschap. Zo werden rond de ‘primitieve’ gebouwen in minder dan een eeuw tijd nieuwe en grotere gebouwen opgetrokken die de voorlopers vormen van de latere bouwwerkzaamheden van het grote klooster, met name eind 17^{de} eeuw. We zullen achtereenvolgens drie bouwwerkzaamheden bespreken: die van de westelijke vleugel van het klooster – de enige vleugel die tot vandaag bewaard is gebleven –, het nieuwe koor in de kerk en het nieuwe refectarium (afb. 1).

Archeologie is de primaire invalshoek om deze werkzaamheden te do-

¹ Zie vermelding in *Atlas van de archeologische ondergrond van het Gewest Brussel* (Oudergem). Meganck & Guillaume, 2010, p. 69-85.

² De twee gravures van Lucas Vorstermans getiteld *Canonica Rubee Vallis vulgo Rodee Clooster* – de ene biedt een aanzicht vanuit het noorden, de andere vanuit het oosten. Zie Sanderus, 1659. Er is een catalogus met plannen en tekeningen van het Rood Klooster opgenomen in de catalogus van de tentoonstelling *Europalia 87 Österreich : La forêt de Soignes. Art et histoire des origines au 18^e siècle*. Maes & Maziers, 1987, p. 213-224.



cumenteren. Dankzij archeologische gegevens, uit het onderzoek van Sylvianne Modrie in 1997³ tot de tussenkomsten van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van 2012 tot 2015 voor de renovatiewerken, wordt het mogelijk om een volledig beeld te krijgen van de site⁴.

De iconografie is ook een sleutelement voor het begrip, de interpretatie en de datering van deze bouwwerken. Een sleutelement dat het, in parallel met de archeologische conclusies, mogelijk maakt om de dynamiek weer te geven die er heerste bij de uitbreiding van de priorij. In het bijzonder de oudst gekende weergave van het Rood Klooster vervolledigt de observaties: de voorbereidende tekening op het karton van de *Maand juli* (zie cover 2) uit de reeks wandtapijten gekend als de *Jachten van keizer Karel*, gemaakt in het atelier en onder het toezicht van Bernard van

³ Een kader van de atlas gaat over de archeologische onderzoeken op de site van de priorij van het Rood Klooster. Modrie, 2010, p. 86-93.

⁴ Van 2012 tot 2015 zijn er verschillende archeologische erfgoedopdrachten uitgevoerd op het *Priorhuis* van de priorij van het Rood Klooster te Oudergem door de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Patrice Gautier en Antoine Baudry). Dit archeologische werk is uitgevoerd in samenwerking met Pascale Fraiture, Sarah Crémer en Armelle Weitz (KIK) voor het dendrochronologisch onderzoek, Éric Goemaere (KBIN) voor de geologische studie van het lithisch materiaal, Mark Van Strydonck en Mathieu Boudin (KIK) voor de koolstofdatering, Bram Vannieuwenhuyze (Caldenberga) voor het geschiedkundige onderzoek. De resultaten hiervan zijn gebundeld in: Gautier P. & Baudry A., *Etude d'archéologie du bâtiment de la « Maison du Prieur », l'île orientale du cloître du prieuré de Saint-Paul en Soignes à Auderghem (Rouge-Cloître) - AU004*, Brussel, 2015. Onuitgegeven rapport. We willen al deze personen hartelijk bedanken voor hun bijdragen, net als Sylvianne Modrie (Brussel Stedenbouw en Erfgoed) die ons werk omkaderde en Vincent Vanhamme, Oliva Bassem (Kunstcentrum van het Rood Klooster), Louise Hardenne (MKG), Marc Meganck, Sylvianne Modrie, Stéphane Demeter (BSE) et Marie Verbeek (AWaP) voor het nalezen van dit artikel.

Afb. 1
Panoramisch beeld
van de priorij van
het Rood Klooster
vanuit het noorden

Orley. Deze tekening, bewaard in het Louvre in Parijs⁵, toont op de achtergrond de site van het Rood Klooster gezien vanaf de lager gelegen vijvers. Ze is gedateerd rond 1530 (tussen 1528 en 1533, de tijd waarin het wandtapijt werd gemaakt).

De primitieve inrichting (eind 14^{de} - begin 15^{de} eeuw)

We gaan niet in op de precieze omtrek van de priorij van het Rood Klooster aan het begin van de 15^{de} eeuw. De archeologische opgravingen van 2008⁶ maakten het mogelijk om een deel van de funderingen van de eerste kerk die gebouwd werd op de site in kaart te brengen⁷ (afb. 2-A). De eerste steen van deze kerk uit natuursteen en baksteen werd gelegd op 31 mei 1381 onder het prioraat van Guillaume Daneels (1374 tot 1392)⁸ in de aanwezigheid van meester Adam Gherys⁹, architect van hertogin Johanna van Brabant, van meester Jean Boyens, schrijnwerker, en van Arnould de Cobbeghem, toekomstig metselaar van het klooster. Deze nieuwe kerk wordt vier jaar later ingewijd, op 26 februari 1385¹⁰. Ze wordt gebouwd in het noordoostelijke deel van het terrein, langs de *Roodkloosterbeek*, en dit legt meteen de geprefereerde oriëntering vast voor de inplanting van nieuwe gebouwen doorheen de hele geschiedenis van de site. Dit bouwwerk is het oudste geïdentificeerde gebouw op de site. De kerk bestaat uit een enkel schip van ongeveer 33 meter lang op 9,70 meter breed, afgesloten met een driezijdige apsis¹¹.

Ten zuiden¹² van de kerk worden gewone gebouwen opgetrokken. Door het gebrek aan zichtbare overblijfselen is de chronologie van dit deel van de priorij onduidelijk. De tekstuele beschrijvingen helpen ons om dit beter te begrijpen en hebben het over de bouw vanaf 1382 van een «eerste volume», de uitbreiding van een sacristie aangrenzend aan het kerkgebouw¹³. De werken worden verdergezet onder het prioraat van Guillaume Brocke (1396 tot 1405). Enkele jaren later, onder prior

⁵ Zie afbeelding op de cover 2.

⁶ Deze opgravingen, onder leiding van Sylvianne Modrie (BSE) hebben de noordoostelijke hoek van dit gebouw in kaart gebracht (Modrie, 2010, p. 89).

⁷ Meganck & Guillaume, 2010, p. 69.

⁸ Voor de jaartallen van de verschillende prioraten, zie: Persoons, 1970, p. 1096-1099.

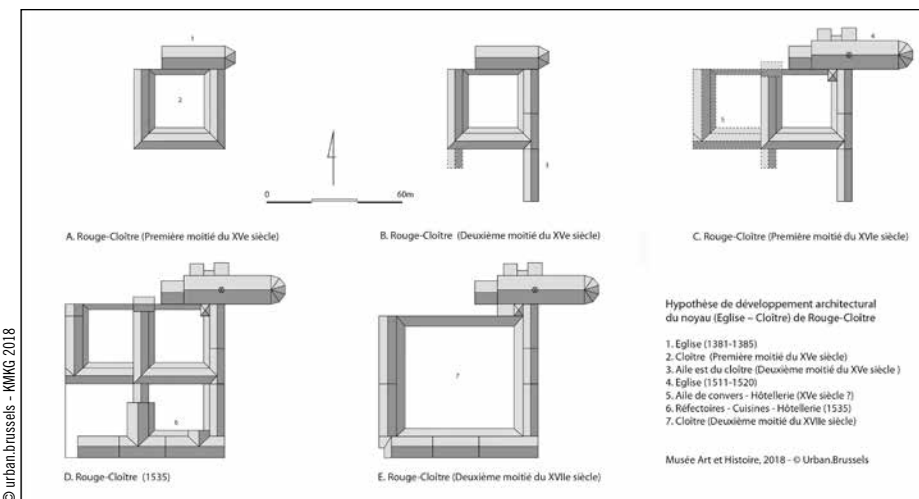
⁹ Over het werk van Adam Gherys, zie: Coomans, 2009, p. 21.

¹⁰ Persoons, 1970, p. 1096-1097; Wauters, 1973, p. 199.

¹¹ Deze kerk in gotische stijl wordt grotendeels afgebroken tijdens de bouw van het nieuwe koor tussen 1511 en 1520. Modrie, 2010, p. 89.

¹² Voor een beter begrip hebben we het noorden enkele graden bijgesteld zodat het koor van de kerk nauwkeurig naar het oosten gericht zou zijn.

¹³ Smeyers *et al.*, 1977, p. 153.



Gérard Ludolfz (1430 tot 1435), beginnen de werken aan het klooster¹⁴ (afb. 2-A).

Volgens deze beschrijvingen staat er dus vanaf de eerste drie decennia van de 15^{de} eeuw een kerk en leefruimte voor de kanunniken (eerste klooster, geheel of gedeeltelijk gebouwd ten zuiden van de kerk) (afb. 2-A). Dankzij het bouwhistorisch onderzoek dat werd uitgevoerd tussen 2012 en 2015 op het laatste nog overblijvende gebouw van het klooster (het *Priorhuis*), alvorens het gerestaureerd zou worden, was het mogelijk om enkele hoger gelegen overblijfselen van dit eerste bouwwerk in kaart te brengen (afb. 3). Het gaat om een muur van grote bakstenen die dienst deed als gootmuur van de kapittelzaal met de kloostergang aan de andere zijde. De muur heeft een grote boegopening, nissen en een muurkast. Er zijn nog sporen zichtbaar van de oude versieringen aan de kloostergang op het parement van het metselwerk aan de zijde van de gang.

De reconstructie van de oostelijke vleugel van het klooster (tweede helft van de 15^{de} eeuw)

Het lijkt erop dat de vierkante plattegrond van het klooster omstreeks het midden van de 15^{de} eeuw een nieuwe omvang kreeg. De eerste uitbreidingen werden gerealiseerd. Aan de zuidkant van de kerk wordt een nieuw

¹⁴ Meganck & Guillaume, 2010, p. 73-74.

Afb. 2
a. Kerk (1381-1385);
b. Primitief klooster (eerste helft van de 15^{de} eeuw);
c. Oostelijke vleugel van het klooster (tweede helft van de 15^{de} eeuw)



© urban.brussels

Afb. 3
Priorhuis. Gezien
vanuit het
noordoosten

langwerpig volume gebouwd van ongeveer 59 meter lang op 7,50 meter breed (afb. 2-B). Het is duidelijk zichtbaar dat dit de oostelijke vleugel van het bovenvermelde primitieve klooster omsluit. Dit langwerpige volume – vandaag gekend als het Priorhuis – is in werkelijkheid een heropbouw van de oostelijke vleugel van het klooster. Het noordelijke uiteinde daarvan wordt grotendeels buiten het vierkant van het klooster gebouwd. In de middeleeuwse kloosterarchitectuur deed deze – grote of minder grote – zaal op het gelijkvloers traditioneel dienst als zaal voor de monniken of kanunniken (naargelang de kloosterorde) en kon ze onderdak bieden voor het noviciaat of het scriptorium¹⁵. Het muurwerk uit natuursteen van deze zaal dat tot voorbij het klooster komt, werd blootgelegd tijdens de archeologische opgraving van 2012. De muur uit natuursteen van lokale oorsprong (zandige kalksteen uit het Brusselse)¹⁶ is voorzien van een reeks openingen onder ontlastingsbogen. De verdieping boven de kloostergang uit de 17^{de} eeuw was voorzien van een reeks ramen met tussendorpels en diende als huisvesting voor de gelovigen (afb. 4).

Ondanks wijzigingen aangebracht in de 18^{de} eeuw werd het oorspronkelijke gebinte van het gebouw behouden¹⁷ (afb. 5). De hoofdspanten, in voetnoot: korte definitie van het dakspant, opgebouwd uit twee identieke trapeziumvormige draagbruggen boven elkaar. Ze worden onderver-

¹⁵ Kinder, 1997, p. 269-270.

¹⁶ Identificering: Goemaere É., *Analyse macro-, méso- et microscopique de matériaux lithiques provenant du Rouge-Cloître (Bruxelles)*, Brussel, 2013. Onuitgegeven KBIN-rapport.

¹⁷ Het dakgebinte van het Priorhuis is van het type 'dakgebinte met spantvormende daksporen. Afwisseling van hoofd- en secundaire spanten met een, twee of drie niveaus van draagbruggen in trapeziumvorm, ondersteund door enkele gordingen' naar Hoffsummer P. & Weitz A., *Typologie de la charpente en région bruxelloise. Analyse rapport* (versie 1.2 van 29 maart 2017), p. 22-25. Onuitgegeven rapport Ulg – KIK.

deeld in drie verschillende groepen: deze zijn respectievelijk genummerd, van zuid naar noord, van II tot VII (dakspanten boven het kloostergedeelte), van I tot V en vervolgens opnieuw van I tot V. Tussen de hoofdspanten zijn er secundaire spanten in de vorm van sporen-spantbenen, onderling verbonden door een hanenbalk, die de structuur vervolledigen (afb. 6). Deze zijn eveneens genummerd. De bouwwerken beginnen ten zuiden van en lopen door tot aan de kerk. Ze omvatten zo een eerder bestaand bouwwerk. Het dendrochronologische onderzoek (KIK)¹⁸ op de gebinten van het gebouw heeft helaas geen afdoende uitsluitsel kunnen geven wat betreft de chronologie omwille van de slechte dendrochronologische kwaliteit van het bouwhout.

Vanuit typologisch oogpunt is het dakgebinte gelijkaardig aan dat van het type 'met spantvormende daksporen' van de transepten van de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk, waarvan het hout dendrochronologisch gedateerd (KIK) is op 1452 (zuidkant) en 1477 (noordkant)¹⁹.

Deze kloostervleugel dateert dus vermoedelijk van de tweede helft van de 15^{de} eeuw. Deze werken kunnen misschien in samenhang gezien worden met de vermelding van de bouw in 1454 van nieuwe slaapvertrekken voor de gelovigen tijdens het prioraat van Jean Veron (1454 tot 1455)²⁰.

Op de tekening van het Rood Klooster toegeschreven aan Bernard van Orley (afb. 7), is er een kleine dakruiter zichtbaar in het midden van de oostelijke vleugel van het klooster. Aangezien deze vleugel hier nooit over beschikte, gaat het waarschijnlijk om de dakruiter van het primitieve refectarium, op de dwarslopende vleugel (zuidkant)²¹ - de locatie waar dit traditioneel voorkwam. De tekening van Bernard van Orley, in combinatie met het veldonderzoek, reikt ons dus de elementen aan de inrichting in de 15^{de} eeuw in kaart te brengen, door duidelijk het zuidelijke deel van de oostelijke vleugel van het klooster alsook het 'primitieve' kloostervierkant met het refectarium in de zuidelijke vleugel nauwkeurig te identificeren²² (afb. 2-B).

¹⁸ Fraiture P., Crémer S. & Weitz A., *Rapport d'analyse dendrochronologique. La maison du prieur. Prieuré de Rouge Cloître à Auderghem*, Brussel, 2014. Onuitgegeven KIK-rapport. (dossier P527).

¹⁹ Hoffsummer et al., 2017, p. 88-90. Een C14-datering (KIK) van de kern van een van de balken van het dakgebinte van het Rood Klooster geeft met 95% zekerheid een tijdspanne aan tussen 1410 en 1500, waar minstens 25 jaar aan moet worden toegevoegd op basis van de jaarringen.

²⁰ Meganck & Guillaume, 2010, p. 74.

²¹ Vanuit het oogpunt van de tekenaar bevond deze vleugel zich 'achter' de oostelijke vleugel.

²² De grondvesting van de zuidelijke vleugel werd tijdens het archeologische onderzoek van 2012-2015 geïdentificeerd ter hoogte van het midden van de oostelijke vleugel van het klooster (Priorhuis).

Aan het einde van de 14^{de} eeuw en de eerste helft van de 15^{de} eeuw wordt de priorij van het Rood Klooster, naast het klooster en de kerk, uitgebreid met alle infrastructuur nodig voor het kloosterleven. Tekstbronnen wijzen onder meer op de bouw van het poortgebouw in 1430-1435, van het Maison des Dames in 1433, de ziekenzaal onder prior Jean de Doyenberg (1441 tot 1454 en 1467 tot 1475), gebouwd tegen de gewelfde doorgang die de site van oost naar west doorkruist, en de brouwerij in 1443²³. De bouw van een omwallingsmuur rond de priorij verloopt in twee fasen tussen de jaren 1430 en 1460²⁴. Het lijkt erop dat deze primitieve gebouwen vanaf de tweede helft van de 15^e eeuw ook gerenoveerd, uitgebreid of zelfs heropgebouwd zijn.

Het koor van de kerk (1511-1520)

Kort nadat de kanunniken van het Rood Klooster omringd zijn door hun ‘vier muren’ beslissen ze – op initiatief van prior Jean Rampart – om nieuwe, grootschalige werken aan te vatten. Vanaf het begin van de 16^{de} eeuw beginnen ze aan werkzaamheden voor de heropbouw van het koor van de kerk, om dit uit te breiden (naar het oosten toe) (afb. 2-C). Dit nieuwe koor wordt een langwerpige ruimte met baksteen aan de binnenkant en hardsteen langs buiten²⁵ van ongeveer 43 m lang op 12 m breed²⁶. Het telt zeven travéeën, elk voorzien van een hoog raam met maaswerk, en wordt afgesloten door een afgeschuinde apsis. Het metselwerk wordt versterkt met uitspringende steunberen²⁷ (afb. 8 en 9). De vorm ervan is gekend dankzij verschillende tekeningen en gravuren van de 16^{de} tot de 19^{de} eeuw: een klokkentoren met spits, uit dezelfde tijd als het nieuwe koor, werd ten noorden van het middenschip opgetrokken, en er waren twee kleine kapellen tegen de noordelijke flank van de kerk (afb. 8 en 10). Voor de nieuwe constructie wordt een groot deel van de kerk uit de jaren 1380 afgebroken. Enkel het westelijke uiteinde²⁸ wordt bewaard en geïntegreerd in het nieuwe gebouw.

²³ Meganck & Guillaume, 2010, p. 78-80.

²⁴ Demeter, 2000, p. 92-95.

²⁵ Een travée van deze kerk, ondersteund door een steunbeer, en de fundering van de klokkentoren zijn vandaag nog bewaard gebleven. Deze travée doet dienst als noordelijke gevelmuur van het Priorhuis.

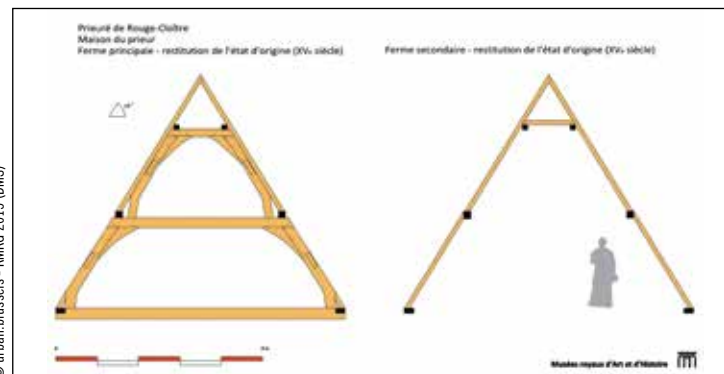
²⁶ De plattegrond van de kerk is gekend dankzij de plattegrond van de priorij van het Rood Klooster opgesteld door P. R. Culp, 1786 - AR, *Kaarten en plattegronden in handschrift*, nr. 603.

²⁷ Voor meer informatie over het nieuwe koor van de kerk van het Rood Klooster, zie: Gautier et al., 2014, p. 45-58 en Maes, 1998. Tijdens de verschillende archeologische peilingen van 2008 zijn de funderingen van dit nieuwe koor in kaart gebracht: Modrie, 2010, p. 89.

²⁸ Laag volume met zadeldak, ouder dan de kerk ten westen en zichtbaar op de gravures van de priorij (1659, 1727) gezien vanuit het noorden.



© urban.brussels - KMG 2018



© urban.brussels - KMG 2015 (DMS)

←←

Afb. 4
Raam met tussendorpel op de eerste verdieping aan de westelijke gevel van de oostelijke vleugel van het klooster (slaapvertrekken), vandaag afgeschermd door de nieuwe kloostergang van eind 17^{de} eeuw

↖↖

Afb. 5
Zolder van het Priorhuis. Zicht op het dakgebinte uit de 15^{de} eeuw

↖

Afb. 6
Archeologische opmeting van een hoofdspant en een secundaire spant van het gebinte uit de 15^{de} eeuw van het Priorhuis

De uitbreiding van het koor van de kerk is nauwkeurig gedateerd dankzij het relaas van Gaspard Ofhuys, rechtstreekse getuige van de werken²⁹. Hij vertelt in detail het verloop van de bouwwerkzaamheden, van het begin van het project tot de bouw zelf, van de funderingspalen tot het leggen van de eerste steen³⁰. De werken gaan door tijdens het tweede decennium van de 16^{de} eeuw onder prior Jean Rampart (1494 tot 1521). De eerste steen wordt gelegd op 22 april 1512 en het dak in 1520³¹. De tekening van Bernard van Orley (ca. 1530) toont de kerk met klokkentoren, amper een tiental jaar na de bouw ervan (Afb. 08).

Vanaf 1524 werden de ramen van de kerk geleidelijk aan versierd met hoogwaardige glasramen. Keizer Karel V en bij uitbreiding de keizerlijke familie – waaronder regentes Margareta van Oostenrijk en Ferdinand I – samen met enkele belangrijke hoogwaardigheidsbekleders, schenken de kanunniken glasramen met wapenschilden. Deze genereuze schenkingen aan het Rood Klooster wijzen op het grote belang dat het Hof hechtte aan de priorij begin 16^{de} eeuw³².

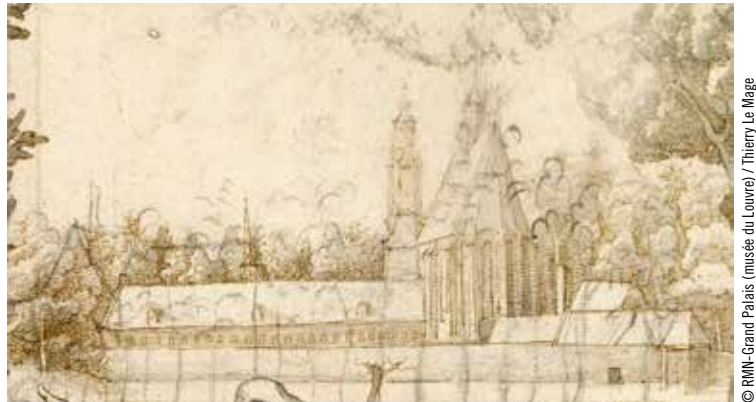
²⁹ Gielemans, 1895, p. 303-329.

³⁰ De vertaling van een groot deel van dit levendige relaas, geschreven door een rechtstreekse getuige van de werken, is gepubliceerd in: Gautier et al., 2014, p. 45-58.

³¹ Persoons, 1970, p. 1099.

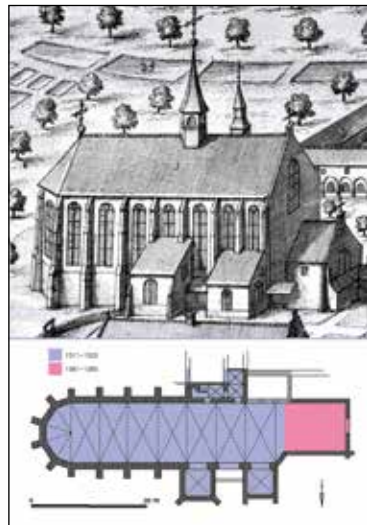
³² Balis, 1993, p. 96, Maes, 1998, p. 21 en Pinchart, 1881, p. 221-223.

Afb. 7
Detail van
de tekening
toegeschreven aan
Bernard van Orley
(ca. 1530) voor het
wandtapijt van de
maand juli uit de
reeks 'Jachten van
keizer Karel'. De
priorij van het Rood
Klooster gezien
vanuit het oosten



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage

Afb. 8
De kerk van de
priorij van het
Rood Klooster.
Gravure van
L. Vorstermans de
Jonge, gepubliceerd
in 1659 en
plattegrond van
de kerk naar de
plattegrond van
Culp uit 1786.
AR, Kaarten en
plattegronden in
handschrift, nr. 603



AGR, Cartes et plans manuscrits, n° 603



© urban.brussels - KMG 2018

→→

Afb. 9
Zicht op de
steunbeer van de
kerk (1511-1520)
gesitueerd op de as
van de westelijke
gevel van *het
Priorhuis*

De bouw van nieuwe refectoria en keukens (ca. 1535)

Een nieuwe oost-westgeoriënteerde rechthoekige vleugel ten zuiden van het klooster komt de eerste keer voor op een anonieme gravure uit 1606 in het werk van Jean-Baptiste Gramaye³³. Dit gebouw – hoewel het ook bestaat uit twee verdiepingen – lijkt hoger te zijn dan de dwarslopende inplantingen uit de 15^{de} eeuw. Een getrapte topgevel versiert het

³³ Gramaye, 1606. Maes & Maziers, 1987, p. 216. KBR, *Prentenkabinet*, IV 30275.



© NBR, Cabinet des estampes, S. II 23617

Afb. 10
Tekenings van
P. Vitzthumb
(1802). De kerk van
het Rood Klooster
gezien vanuit het
zuidoosten.
T. II, pl. 21

gebouw aan de oostkant (afb. 11). Uit de archiefdocumentatie³⁴ leren we dat het gelijkvloers van dit lange volume voornamelijk plaats bood aan een groot refectorium in de zomer, een kleiner in de winter (met haard) en de keukens. De gravures van 1659³⁵ tonen duidelijk een kleine dakruiter bovenop deze nieuwe refectoria³⁶ (afb. 12 en 13). In dezelfde documenten vinden we vermeldingen van een korte gaanderij in de lengte van het volume tegenover de refectoria tot aan het dwarslopende gebouw. Het onderkelderde gedeelte – vroeger verbonden met de keukens – van deze lange vleugel is vandaag nog deels bewaard gebleven (afb. 1). Het gebouw werd grondig gewijzigd in de 19^{de} en 20^{de} eeuw en bestaat uit een laagbouw met aan de kloosterzijde een gevel uit hardsteen.

Deze nieuwe gebouwen zijn nog niet aanwezig op het wandtapijt uit de *Jachten van keizer Karel* (gemaakt rond 1530) dat de maand juli uitbeeldt en waarin de priorij van het Rood Klooster zichtbaar is. Daarentegen zijn deze nieuwe volumes wel met een griffel toegevoegd op de voorbereidende tekening die wordt bewaard in het Louvre (afb. 7). De

³⁴ Aangeduide plaatsen naar de legende van de plattegrond van Culp uit 1786 (AR, *Kaarten en plattegronden in handschrift*, nr. 603). Deze plattegrond toont de wasserij en het gastenhuis aan het westelijke uiteinde van deze reeks volumes. Het gastenhuis loopt door in de westelijke vleugel van het klooster uit de 17^e eeuw.

³⁵ Hetzelfde geldt voor de gravure uit 1606 opgenomen in het werk van J.-B. Gramaye of die van W. Hollar uit 1648 (naar P. van Avont). Maes & Maziers, 1987, p. 216-217.

³⁶ De legendes van de gravures uit 1659 identificeren het gebouw duidelijk: *Refectorium* (3 of c).



Afb. 11
Gravure van de priorij van het Rood Klooster van W. Hollar naar P. van Avont, uit 1648. Detail van de oostelijke vleugel en het koor van de kerk

datum waarop de tekening werd gemaakt is dus een *terminus post quem*³⁷ voor de bouw van de nieuwe volumes. Deze nieuwe vleugel, gebouwd onder het priorschap van Hubert de Wise (1528 tot 1556)³⁸, zou maar enkele jaren ouder zijn dan de tekening en dateert waarschijnlijk van ca. 1535³⁹. Hoewel ze niet precies gedateerd is, is deze 'bijwerking' van de voorbereidende tekening niet de enige. De tekening van de maand maart uit dezelfde reeks wandtapijten, met het Koudenbergpaleis in de achtergrond, werd eveneens bijgewerkt na de bouw van de kapel (vanaf 1524)⁴⁰ gebouwd tegen de *Aula Magna* van Filips de Goede.

Met de bouw van dit nieuwe complex⁴¹ (afb. 2-D) zien we de func-

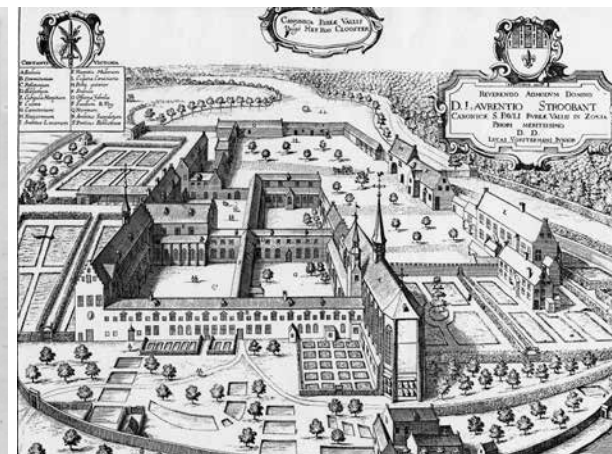
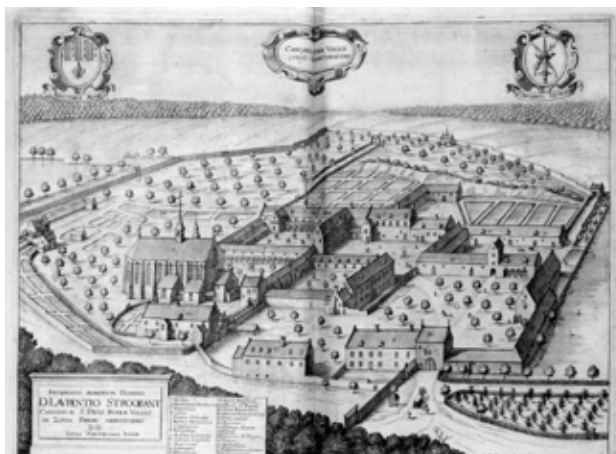
37 *Terminus post quem* (TPQ): ondergrens, in dit geval de datum waarvoor het refectorium- en keukengebouw nog niet gebouwd kon zijn aangezien het niet voorkomt op de tekening.

38 Persoons, 1970, p. 1100.

39 In zijn *Histoire des environs de Bruxelles* vermeldt A. Wauters dat deze nieuwe volumes werden gebouwd na het overlijden van Antoine de Walhain (1532) – een genereuze donateur. Hij stelt dat het *Maison de Savoie* in 1535 wordt gebouwd: Wauters, 1973, p. 200. Volgens de omschrijving van de stad Brussel van G. Frick beslaat het *Maison de Savoie* de volledige vleugel (met refectorium, keuken en een eveneens overwelfde werkkamer) en is het meer dan 300 voet lang. Hij geeft aan dat er op de eerste verdieping logeervertrekken zijn voor geestelijken van buiten de priorij. Frick, 1743, p. 216.

40 De nieuwe kapel aan het paleis wordt in twee fasen gebouwd tussen 1524 en 1553, met een periode van stilstand tussen 1538 en 1548. Heymans, 2014, p. 107.

41 Dit nieuwe gebouwencomplex wordt in zuidelijke richting gebouwd, aangezien er richting het westen al andere gebouwen (slaapplaats en herberg voor



←←
Afb. 12
Gravure van de priorij van het Rood Klooster van L. Vorstermans de Jonge gepubliceerd in 1659. Gezien vanuit het noorden

←
Afb. 13
Gravure van de priorij van het Rood Klooster van L. Vorstermans de Jonge gepubliceerd in 1659. Gezien vanuit het oosten

ties van de zuidelijke vleugel van het primitieve klooster (refectorium en keuken) verschuiven naar de nieuwe zuidelijke vleugel (aanduiden op de tekening). Deze inrichting is de voorloper van het 'grote klooster' van de 17^{de} eeuw. De zuidelijke vleugel van het 'kleine klooster' krijgt een nieuwe functie. Deze wordt aangeduid op de gravure van 1659 (gezien vanuit het oosten) als de *Porticus Bibliotheca* die toegang geeft tot de bibliotheek in de westelijke vleugel van het klooster (afb. 13).

Een laatste vleugel van dit complex is zichtbaar op de gravures van Lucas Vorstermans de Jonge (afb. 13 en 14). Het grootste volume met een gaanderij langs zij wordt op de legende⁴² aangeduid als *Cubicula Hospitum*. Het is ingeplant tussen het primitieve klooster en de nieuwe keukens. Het stamt uit dezelfde tijd (ca. 1535)⁴³ als de nieuwe vleugel met de refectoria en keukens en zal worden afgebroken bij de bouw van het 'barokke' klooster omstreeks 1680⁴⁴ (afb. 2-E) onder prior Gilles De Roy (1670 tot 1683)⁴⁵, zo'n 150 jaar na de bouw ervan.

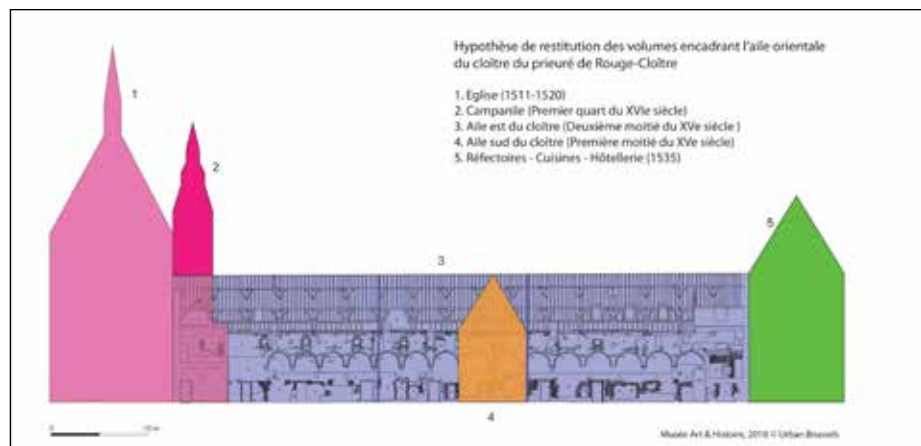
gasten?) stonden. Ze zijn te zien op de gravures van 1659. We gaat niet in op de precieze chronologie van deze gebouwen ten westen van het klooster.

42 Het zou dus kunnen gaan om de herberg van de priorij (gravure opgenomen in het werk van A. Sanderus, 1659) Sanderus, 1659.

43 Wauters, 1973, p. 200.

44 Meganck & Guillaume, 2010, p. 73-74.

45 Clérin & Gautier, 2012, p. 54 en noot 15.



Afb. 14
Volumetrische restitutie van de verdwenen volumes van de oostelijke vleugel van het klooster

Conclusie

Naast de tekstuele vermeldingen van de oude priorij van het Rood Klooster en verschillende afbeeldingen waarop het zichtbaar is, hebben de verschillende archeologische onderzoeken uitgevoerd op het initiatief van de Directie Monumenten en Landschappen (Brussels Hoofdstedelijk Gewest) van de voorbije jaren het mogelijk gemaakt een aanzet te geven tot een volledig beeld van de ontwikkeling van de kern (klooster en kerk) van de priorij van het Rood Klooster, vanaf de bouw van de eerste kerk (1381-1385) tot het begin van de Vroegmoderne Tijd (1535) (afb. 14). De uitbreidingen, bouw- of heropbouwprojecten die soms hebben geleid tot een verschuiving van de functies, hebben het moeilijker gemaakt om de precieze locatie van bepaalde gebouwen vast te stellen, net als de chronologie ervan. De identificatie van het 'primitieve' kloostervierkant ten zuiden van de kerk – met name dankzij de tekening van Bernard van Orley – maakt het mogelijk om het vertrekpunt te bepalen van de evolutie van het klooster en zijn functies voor de ingrijpende uitbreidingswerken eind 17^{de} eeuw en de bouw van een zeer omvangrijk klooster. Er zijn dus verschillende perspectieven, maar bij gebrek aan grootschalige archeologische opgravingen blijven er onduidelijkheden bestaan. Een herlezing van de bronnen – op basis van bovenvermelde hypothesen rond de uitbreiding van het klooster tussen 1450 en 1550 – zal ongetwijfeld leiden tot een beter begrip van de architecturale ontwikkeling van het Rood Klooster tijdens deze periode, alsook van de intenties van de kanunniken en priors die op de site leefden.

Bibliografie

Balis A., De Jongew K., Delmarcel G. et LeFebure A., *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.

Demeter S., « Le mur d'enceinte de l'ancien prieuré de Rouge-Cloître à Auderghem (Br.) », in *Archaeologia Mediaevalis*, 23, 2000, p. 92-95.

Clérin H. et Gautier P., « La documentation historique du patrimoine. Le cas de Rouge-Cloître », in *Thema et Collecta*, 2, *Documentation du Patrimoine*, 2012, p. 52-61.

Coomans, Th., *Entre France et Empire: l'architecture dans le duché de Brabant au temps de Jeanne de Brabant et Wenceslas de Luxembourg (1355-1406)*, in *Revue de l'art*, n° 166, 2009, p. 9-25.

Doperé F., *Dater les édifices du Moyen Âge par la pierre taillée*, Bruxelles, 2018.

Fricx G., *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1743.

Gautier P., Baudry A., Henne Ph. et Van-nieuwenhuyze B., « De constructione ecclesiae Rubae Vallis anno 1511. La construction de l'église du prieuré de Rouge-Cloître (Auderghem, Bruxelles) au début du XVI^e siècle selon Gaspar Ofhuys », in *Mélanges de Science religieuse*, tome 71, n°4, 2014, Lille, p. 45-58.

Gielemans J., *Anecdota ex codicibus hagiographicis Iohannis Gielemans canonici regularis in Rubae Valle prope Bruxellas*, Bruxelles, 1895, p. 303-329.

Gramaye J.-B., *Antiquitates illustrissimi Ducatus Brabantiae*, Bruxelles, 1606 (-1610).

Heymans V. (dir.), *Le Palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014.

Hoffsummer P., Weitz A., Charruadas P., Crémier S., Fraiture P., Modrie S. Maggi Ch. et Sosnowska Ph., « Du nouveau à propos de la typo-chronologie des charpentes médiévales

en région de Bruxelles-Capitale (RBC) », in *Archaeologia Mediaevalis*, 40, 2017, p. 88-90.

Kinder T. N., *L'Europe cistercienne, La Pierre-qui-Vire*, 1997.

Maes A., *Notes sur l'église disparue de Rouge-Cloître*, Bruxelles, 1998.

Maes A. et Maziers M., « Le prieuré de Rouge-Cloître », in *La forêt de Soignes. Art et Histoire des origines au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1987, p. 213-230.

Meganck M. et Guillaume A., *Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles*. Auderghem, 21, Bruxelles, 2010.

Modrie S., « Les recherches archéologiques sur le site du prieuré de Rouge-Cloître », in Meganck M. et Guillaume A., *Atlas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles*, Auderghem, 21, Bruxelles, 2010, p. 86-93.

Persoons E., « Prieuré de Rouge-Cloître », in *Monasticon belge*, t. IV, vol. 4, 1970, p. 1089-1103.

Pinchart A., *Archives des sciences, des arts et des lettres*, II, Gand, 1881.

Sanderus A., *Chorographia sacra Brabantiae sive celebrium aliquot in ea Provincia ecclesiarum et coenobiorum descriptio (...)*, [1^{ère} éd.], Bruxelles, 1659.

Sanderus A., *Chorographia sacra Brabantiae sive celebrium aliquot in ea Provincia abbatiarum, coenobiorum, monasteriorum, ecclesiarum, piarumque fundationum descriptio (...)* [2^e éd.], t. II, La Haye, 1727.

Smeyers M. Persoons E., Haverals M. et Van den Auweele D., « Windesheimse kloosters in Brabant. Bijdrage tot de bouwgeschiedenis », in *Arca Lovaniensis*, 5, 1977, p. 113-219.

Wauters A., *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 9, 1973 (nouvelle édition du texte de 1855).

Picturale avant-garde in het Rood Klooster:

de invloed van broeder Hugo op de kunst van Bernard Van Orley in het begin van de 16^{de} eeuw.

Valentine Henderiks

*Doctor kunstgeschiedenis en archeologie en docente
aan de Université Libre de Bruxelles*

Op zijn weg in de vreedzame omgeving van het Rood Klooster merkt de aandachtige wandelaar op de gevel van de voormalige priorij beslist de gedenkplaat op die herinnert aan de aanwezigheid van Hugo van der Goes op deze memorabele plek. De schilder trok er zich halfweg het jaar 1475 inderdaad terug als *frater conversus*. Als novice legde hij de geloften van kuisheid, armoede en gehoorzaamheid aan de regel van de heilige Augustinus af, de regel die gevolgd werd door de reguliere kanunniken van de priorij. Die hadden zich in 1412 aangesloten bij de Congregatie van Windesheim, in het bisdom Utrecht, die behoorde bij de spirituele beweging van de Zusters en Broeders des Gemenen Levens, volgelingen van Geert Groote (1340-1384), die de spirituele beweging van de *Devotio moderna*¹ stichtte.

Broeder Hugo kreeg van de kanunniken de toelating om zijn werkzaamheden als schilder verder te zetten en beschikte in het Rood Klooster over een atelier. De man die op 5 mei 1467 als meester in de Gentse Schildersgilde werd toegelaten en die tussen 1473 en 1475 deken van dat ambacht was, liet zijn artistieke roeping dus niet zomaar schieten! Integendeel zelfs, zoals blijkt uit de schilderijen die hij tijdens zijn verblijf in de priorij maakte, waaronder het beroemde *Dood van de Heilige Maagd*² (afb. 1) thans in het Groeningemuseum te Brugge. De schilder ontving er eveneens

¹ Over leven en werk van Hugo van der Goes zie: Elisabeth Dhaenens, *Hugo van der Goes*, Antwerpen, 1998; over zijn band met de stroming van de *Devotio moderna* zie Margaret L. Koster, *Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation*, Turnhout, 2008, pp. 9-25.

² Hugo van der Goes, *Dood van de Heilige Maagd*, ca. 1480, olie op paneel, 122,5 x 147,8 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0204.I.



Afb. 1
Hugo van der Goes,
*Dood van de Heilige
Maagd*, ca. 1480,
olie op paneel,
122,5 x 147,8 cm.

hooggeplaatst bezoek, onder meer van aartshertog Maximiliaan van Oostenrijk. Dit alles weten we dankzij de kroniek die rond 1510 werd opgesteld door Gaspard Ofhuys, die in het Rood Klooster novice was in dezelfde periode als de meester³. In zijn geschriften legt Ofhuys, van wie we intussen weten dat hij afgunstig was op de voorrechten die Van der Goes genoot, de nadruk op de periodes van waanzin en mentale kwetsbaarheid van de schilder. Zo beschrijft hij de aanval van krankzinnigheid die hem trof tijdens een korte reis die ze samen maakten naar Keulen, in het gezelschap van zijn halfbroer Nicolaas, *frater donatus* in hetzelfde

³ Zie Margaret L. Koster, , pp. 12-16.

klooster. Thans staat vast dat die beschrijvingen van Hugo's aandoening hun inspiratie halen uit de toelichting over waanzin die in de 13^{de} eeuw door Bartholomaeus Anglicus werd opgesteld in zijn

*De proprietatibus rerum*⁴. Hoe dan ook zijn de perceptie van de persoonlijkheid van de meester en, bij uitbreiding, zijn picturaal werk in ruime mate getekend door de woorden van Ofhuys. Kunsthistorici hebben in de getormenteerde personages in de visionaire beeldcomposities van Van der Goes altijd een weerspiegeling van zijn eigen kwellingen gezien. Het verband is onmiskenbaar, maar het blijft onmogelijk uitspraken te doen over de richting waarin dat gebeurde. Is het de buitengewone gevoeligheid van de schilder die zijn angstige figuren heeft bepaald of heeft het gewicht van zijn genie hem in die mate gekweld dat hij zich uit de wereld terugtrok om zich af te zonderen in de priorij van het Rood Klooster? Ofhuys geeft daarover geen uitsluit, wel heeft hij het over de angstgevoelens van Hugo met betrekking tot de voltooiing van zijn schilderijen. De kroniekschrijver erkent bovendien dat de faam van de meester van die aard was dat «aan deze kant van de Alpen» niemand met hem kon wedijveren⁵.

Er is helaas niets geweten over de jeugd en de opleiding van Van der Goes voor hij in Gent aankwam en van bestellingen van zijn werken zijn geen contracten boven water gekomen. Wel leren de bronnen ons dat hij in 1468 meewerkte aan de decors voor de feestelijkheden ter gelegenheid van het huwelijk van Karel de Stoute met Margaretha van York te Gent. In 1468-1469 was hij gezworene van de Schildersgilde en er zijn meerdere betalingen bewaard die tussen 1468 en 1474 aan Hugo werden gedaan voor wapenschilden. Ten slotte vermeldt Giorgio Vasari in 1550 in zijn *Vite* Hugo van Antwerpen - *Vgo d'Anversa* - als maker van een schilderij dat bewaard wordt in het Santa Maria Nuova te Firenze. Het gaat om de *Portinari-triptiek*⁶ (afb. 2), door de meester geschilderd voor Tommaso Portinari, directeur van het filiaal van de Medici-bank in Brugge, die samen met zijn echtgenote en hun kinderen voorkomt op de luiken van het retabel. In mei 1483 sierde de triptiek het hoofdaltaar van de kapel Sant' Egidio in het Santa Maria Nuova en hij wordt momenteel bewaard in de Galleria degli Uffizi⁷. In zijn analyse van dit *opus magnus* noemt Erwin Panofsky

4 Lorne Campbell, « Hugo van der Goes en Brussel », in: *De Erfenis van Rogier van der Weyden. De schilderkunst in Brussel 1450-1520*, tentoonstellingscatalogus, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2013, p. 37.

5 Margaret L. Koster, *op. cit.*, pp. 13-14.

6 Hugo van der Goes, *Portinari-triptiek*, ca. 1473-1478, olie op paneel, 253 x 304 cm (middenpaneel), 253 x 141 cm (luiken), Firenze, Galleria degli Uffizi, inv./cat.nr 3191-3193.

7 Margaret L. Koster, *op. cit.*, p. 38.



© GDSU, Prints and Drawings Department of the Uffizi Gallery, Florence, Inv./cat.nr 3191-3193

Hugo van der Goes terecht de eerste moderne kunstenaar – in de zin van de «renaissance» – in de toenmalige Nederlanden, en dit vanwege de diep persoonlijke en dus «humanistische» dimensie die hij in zijn werk brengt⁸. Alle kunsthistorici erkennen dat hij de eerste was die brak met het immobilisme dat overwoog in de composities van zijn voorgangers. Vóór hem had Rogier van der Weyden weliswaar gepoogd ritme en emotie te geven aan zijn personages, zoals op de beroemde *Kruisafneming* in het Prado⁹, maar ze bleven star onder het gewicht van de liturgie. Van der Goes bevrijdt zich van die traditie door zijn figuren binnen een handeling te plaatsen die niet langer ingehouden is maar door en door beleefd en dynamisch is. Ten behoeve van die nieuwe theatraliteit zal de schilder een reeks compositie-ingrepen hanteren waarvan alle auteurs onderstrepen hoe modern ze wel zijn: circulaire composities, opgaande diagonalen, schuine architecturen, schaalverschillen, plastische lichamen, gebruik van clair-obscur, dynamische handelingen ... Dat zijn stuk voor stuk vernieuwingen die onophoudelijk worden bezongen door de specialisten, die in hem een visionaire kunstenaar erkennen van wie het buitengewone temperament de kijk op de wereld bepaalde zoals hij die magistraal overbracht in zijn werken¹⁰. Zijn gevoeligheid en de invloed die op hem werd uitgeoefend door het de mysteriespelen, een 15^{de}-eeuws toneelgen-

8 Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Tours, 2003, p. 602.

9 Rogier van der Weyden, *Kruisafneming*, voor 1443, olie op paneel, 220 x 262 cm, Madrid, Museo del Prado, Poo2825.

10 Zie Margaret L. Koster, *op. cit.*, pp. 27-34

Afb. 2
Hugo van der Goes,
Portinari-triptiek,
ca. 1473-1478,
olie op paneel,
253 x 304 cm
(middenpaneel),
253 x 141 cm
(luiken)



Afb. 3
Hugo van der Goes,
Montforte-retabel,
ca. 1470, olie op
paneel,
147 x 242 cm

re, zijn altijd ingeroepen als verklaring voor deze vernieuwingen en het scenisch karakter van zijn composities. In het kielzog van Panofsky legt Valentin Denis¹¹ nog meer nadruk op de ware rol van Hugo van der Goes als voorloper van de renaissance. Deze kunsthistoricus schrijft dat «zelfs Italië pas veel later bepaalde compositiebeginselen zal overnemen die hij dankzij zijn onderzoekende geest kon ontdekken»¹² en voegt eraan toe dat «hij er zelfs in slaagt enkele fundamentele regels van de barokke kunst te ontdekken!»¹³. In dat verband herinneren we eraan dat zijn beroemde *Aanbidding der Wijzen* (afb. 3), thans in de Gemäldegalerie te Berlin¹⁴, aanvankelijk bewaard werd in het klooster van de piaristen in Monforte, waar het werd tentoongesteld als een werk van Rubens¹⁵!

11 Valentin Denis, *Hugo van der Goes*, Brussel, 1956.

12 *Ibidem*, p. 15.

13 *Ibidem*, p. 17.

14 Hugo van der Goes, *Montforte-retabel*, ca. 1470, olie op paneel, 147 x 242 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 1718.

15 Zie Emile Bertaux, « La grande Adoration des mages de Hugo van der Goes », in: *Revue de l'art ancien et moderne*, 29, 1911, p. 19-30.

Recenter heeft Lorne Campbell op briljante wijze aangetoond hoe belangrijk de rol is die de vestiging van Van der Goes in het Rood Klooster heeft gehad op de Brusselse schilders tijdens de overgang naar de 15^{de} eeuw¹⁶. Zo laat de auteur verstaan dat de voorbereidende studies van de meester en de inhoud van zijn atelier bij zijn overlijden in 1482 of begin 1483 ongetwijfeld werden nagelaten aan zijn erfgenamen. Niettemin hebben bepaalde assistenten die hem hielpen in zijn atelier in de priorij, ongetwijfeld archieven meegenomen, waaronder studies voor onvoltooide werken, en zeker ook kopieën van zijn schilderijen. Via hen en ongetwijfeld ook dankzij de talrijke bezoekers die hij in het Rood Klooster ontving, verspreidde de invloed van Hugo zich over de stad Brussel. Daarvan getuigt met name het schilderwerk van Meester van het leven van Jozef en van Aert van den Bossche. Van der Goes' uitstraling bleef evenwel niet beperkt tot de Brusselse schilders alleen, aangezien diezelfde Campbell op parallellen wijst met de ontwerpers van wandtapijten, zoals de beroemde Jan van Roome, die in de *Dood van de Heilige Maagd* van Hugo overduidelijk inspiratie vond voor zijn in 1513 ontworpen wandtapijt over de *Legende van Herkenbald*. Hetzelfde schilderij inspireerde Bernard van Orley kort na 1518 om een tafereel te ontwerpen in de wandtapijtcyclus van *Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel* (Sint-Petersburg, Ermitage) en twee jaar later het middenpaneel van de *Mariapolyptiek*¹⁷. Campbell baseert zich hoofdzakelijk op de voorbereidende composities voor de wandtapijten van de *Geschiedenis van Jacob*, om aan te tonen in welke mate Van Orley schatplichtig was aan Hugo van der Goes. Hij noteert bijvoorbeeld dat, in het tiende tapijt waarop *Jozef en Jacob samen* staan, «Van Orley de circulaire compositie van Hugo, [bekend via het rondeel dat wordt toegeschreven aan een volgeling van de meester en in Engeland wordt bewaard (Begbroke, Saint Michael's Church)], uitbreidt maar zijn personages op dezelfde manier schikt, volgens analoge vormen en met zeer gelijkaardige bewegingen en gebaren»¹⁸. Daardoor maakt de auteur een opening in de mogelijkheden om beide schilders te vergelijken. Tot op heden was de invloed van de Gentse meester op zijn Brusselse evenknie slechts enigszins voortvarend door auteurs naar voren geschoven. In zijn recent werk over Bernard van Orley legt Alexandre Galand¹⁹ meermaals de nadruk op de invloed van Hugo in de composities van de Brusselse

16 Lorne Campbell, *op. cit.*, pp. 36-47.

17 Bernard van Orley, *Mariapolyptiek*, 1520, olie op paneel, 105 x 153 cm, Brussel, Museum van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, cat. 1/3.

18 Lorne Campbell, *op. cit.*, p. 47.

19 Alexandre Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2013.



Afb. 4
Bernard van Orley,
Haneton-triptiek,
ca. 1520, olie op
paneel,
87,4 x 108 cm
(middenpaneel),
87 x 48 cm (luiken)

meester. In het middenpaneel van de *Haneton-triptiek*²⁰ (afb. 4) wijst hij bijvoorbeeld op het gebruik van de narratieve close-up, door Van der Goes ruim gebruikt, en de schikking van de personages die een opgaande diagonaal volgt, net als bij de *Bewening* in de diptiek van Wenen (afb. 5)²¹. De auteur benadrukt Van Orleys verankering in de picturale traditie van de Vlaamse Primitieven en concentreert zich zoals de meeste van zijn voorgangers op de invloed van de Italiaanse kunst in zijn werk, met name door de kartons voor wandtapijten van Rafaëls *Handelingen van de Apostelen*, die in 1517 in Brussel belandden. Men kan niet anders dan een dergelijke ontwikkeling legitimeren, aangezien het duidelijk is dat schilders zoals Rafaël, Perugino, Mantegna, Signorelli of nog Leonardo da Vinci, de vernieuwingen van Van Orley in ruime mate hebben bepaald. Zijn composities zitten vol ontleningen aan de repertoires van deze kunstenaars, en dan gaat het zowel om de expressiviteit van personages en

20 Bernard van Orley, *Haneton-triptiek*, ca. 1520, olie op paneel, 87,4 x 108 cm (middenpaneel), 87 x 48 cm (luiken), Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 358.

21 Alexandre Galand, *op. cit.*, p. 93 en p. 240. Hugo van der Goes, *Bewening*, na 1479, olie op paneel, 33,8 x 22,9 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. 945.



Afb. 5
Hugo van der Goes,
Bewening, na 1479,
olie op paneel,
33,8 x 22,9 cm

de atletische aard van hun lichaam als om decoratieve en architecturale motieven. Op dezelfde manier zal de invloed van Albrecht Dürer voor de meester bepalend zijn na hun ontmoeting te Brussel in 1520. Het hele oeuvre van Van Orley vanaf die jaren berust op die pijlers, die hij met de Vlaamse picturale traditie combineert om tot totaal vernieuwende creaties te komen. De Italiaanse en Düreriaanse componenten van zijn kunst hebben ruim de aandacht van de onderzoekers getrokken, ongetwijfeld enigszins ten koste van de aandacht voor de Vlaamse invloed en in het bijzonder die van Van der Goes. Die kwam er pas in 2013, met het visionaire artikel van Campbell. Zoals we zagen spitst de auteur zich



↑
Afb. 6
Bernard van Orley,
Polyptiek van Job en Lazarus, 1521,
olie op paneel,
176 x 184 cm
(middenpaneel),
174 x 80 cm,
(luiken)

daarbij toe op de invloed van de Gentenaar op Van Orleys ontwerpen voor wandtapijten. Aan dat repertoire moet evenwel een magistraal werk van de Brusselse schilder worden toegevoegd: het middenpaneel van de *Polyptiek van Job en Lazarus*, geschilderd in 1521 en thans bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel (afb. 6)²². Zoals heel wat kunsthistorici vóór hem wijst Alexandre Galand op de invloed van de Italiaanse kunst in het schilderen. Hij schrijft:

Stilistisch bekeken is de beweging die de compositie van het middenpaneel gekregen heeft, een vernieuwing die Van Orley invoerde ten



22 Bernard van Orley, *Polyptiek van Lazarus en Job*, 1521, olie op paneel, 1276 x 184 cm (middenpaneel), 174 x 80 cm (luiken), Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 1822.

↓ Afb. 8-9
Hugo van der Goes,
Aanbidding door de herders, c. 1480,
detail van de twee
herders / Bernard van
Orley, *Polyptiek van Job en Lazarus*, 1521,
middenpaneel, detail
van de persoon in het
rood gekleed



© bpk-Bildagentur – Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, cat. 1622A.



© MRB&B/WMSKB

←
Afb. 7
Hugo van der Goes,
Aanbidding door de herders, c. 1480,
olie op paneel,
97 x 245 cm

opzichte van zijn oudere werken en van de Vlaamse schilderijen van de 15^{de} eeuw en het begin van de 16^{de}. De imposante personages en het dynamisme van de figuren zijn geïnspireerd door de Italiaanse kunst. Het zoeken naar dramatische spanning, nooit eerder vertoond in zijn oeuvre, is nog enigszins onhandig, in het bijzonder in de anatomische houding van bepaalde figuren²³.

De Italiaanse aanwezigheid is weliswaar onmiskenbaar in de polyptiek, zowel op het vlak van het architecturale vocabularium als in de anatomie en in de houdingen van de personages, of nog in de strakke

geometrische opbouw van de compositie. Maar zelfs de eminentste Italianist zal niet gemakkelijk vergelijkbare weergaven vinden van personages die rennend worden afgebeeld, de armen in de lucht, zoals de in het rood geklede man op de voorgrond of de man die rechts achter hem wegrent. Vooral die twee figuren lijken zich naar buiten te reppen om aan de verwoesting van het gebouw te ontsnappen. Hugo van der Goes is zoals we al benadrukten de enige Vlaamse schilder van de eeuw voordien die erin slaagt zich aan het immobilisme in composities te onttrekken, met name door zijn personages te laten opdoemen in de

23 Alexandre Galand, *op. cit.*, p. 230.

ruimte van het schilderij. In de *Portinari-triptiek* (afb. 2) maar vooral in de predella van de *Aanbidding door de herders* in Berlijn (afb. 7)²⁴ komen de herders bijna letterlijk binnenvallen in de compositie. De houding van de lichamen, vooral de geplooiden benen en de opgestoken armen, is bij de twee schilders volkomen vergelijkbaar (afb. 8-9). De auteurs hebben weliswaar ook de invloed van de mysteriespelen op de *Polyptiek van Job en Lazarus* benadrukt, zoals dat ook al het geval was in het oeuvre van Van der Goes. De belangstelling van beide schilders voor het scenische en theatrale van composities kan op zichzelf evenwel geen verklaring bieden voor de opvallende analogieën in de dynamische houdingen van de personages. Daarbij komen, in Van Orleys polyptiek, het gebruik van diagonalen en de schuine weergave van architecturen, de schaalverschillen en de plasticiteit van de lichamen, stuk voor stuk vernieuwende opvattingen die, zoals we reeds zagen, voor het eerst verschenen in de 15^{de} eeuw, in het visionaire oeuvre van Hugo van der Goes. Het lijkt dan ook evident dat Bernard van Orley in contact moet geweest zijn met de werken van zijn geniale voorganger, ongetwijfeld via een Brussels artistiek centrum waar de vernieuwingen van Goes op de ene of andere manier werden voortgezet. De piste moet nog verder ontwikkeld worden, maar de verwantschap tussen de schilders blijkt alvast sterker dankzij een vergelijking die, wat ons betreft, veel weg heeft

Emile Wauters,
*De waazin van
Hugo van der Goes*,
1872, olieverf op
doek, 186 x 275 cm

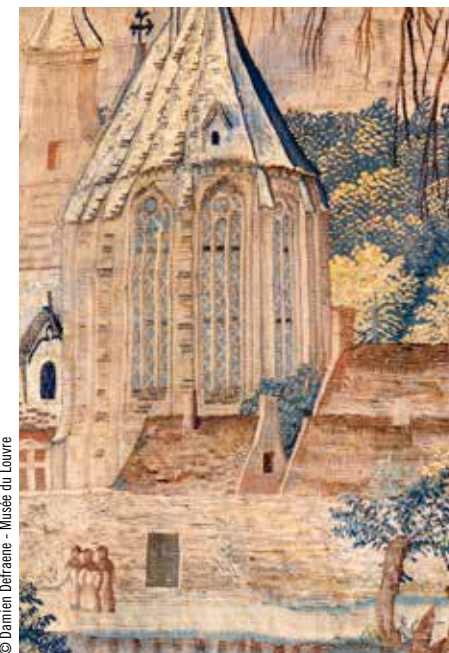


© MRBA/B/WMS/B

²⁴ Hugo van der Goes, *Aanbidding door de herders*, ca. 1480, olie op paneel, 97 x 245 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 1622A.



© Damien Defraene - Musée du Louvre



© Damien Defraene - Musée du Louvre

van een hommage van Van Orley aan Van der Goes en die tot op heden nochtans was ontsnapt aan de scherpe blik van specialisten in de schilderkunst van de voormalige Nederlanden in de 15^{de} eeuw en de eerste helft van de 16^{de}.

Bibliografie :

Emile Bertaux, «La grande Adoration des mages de Hugo van der Goes», dans : *Revue de l'art ancien et moderne*, 29, 1911, pp. 19-30.

Lorne Campbell, «Hugo van der Goes et Bruxelles», dans: *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, cat. d'ex., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, pp. 36-47.

Valentin Denis, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1956.

Elisabeth Dhaenens, *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998.

Alexandre Galand, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2013.

Margaret L. Koster ; *Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation*, Turnhout, 2008.

Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Tours, 2003.

Details -
Maand juli (Leeuw),
Jachten van keizer
Karel,
c. 1531-1533,
4,30 x 5,70 m,
OA7318

Dankwoord

De curator van de tentoonstelling en de andere leden van het wetenschapsteam van het Kunstcentrum van het Rood Klooster betuigen hun erkentelijkheid aan mevrouw Véronique Bücken (co-curator van de tentoonstelling *Bernard van Orley. Brussel en de renaissance* en hoofd van de afdeling Oude Schilderkunst van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), mevrouw Valentine Henderiks (doctor kunstgeschiedenis en archeologie en docente aan de ULB) en mevrouw Cecilia Paredes (wetenschappelijke medewerkster (ULB), attaché bij de Directie Cultureel Erfgoed van Brussel Stedenbouw en Erfgoed). Veel dank gaat ook uit naar de heren Patrice Gautier (archeoloog aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis) en Martin Tanghe (professor emeritus aan de ULB), die de teksten schreven voor de brochure *Bernard van Orley. Rood Klooster en het Zoniënwood in de XVI^{de} eeuw* - voor hun wetenschappelijk onderzoek, hun kennis en hun beschikbaarheid. Van harte dank aan de Directie Cultureel Erfgoed van het Brussel Stedenbouw en Erfgoed, en in het bijzonder aan de heer Stéphane Demeter en opnieuw aan mevrouw Cecilia Paredes voor hun grenzeloze beschikbaarheid, hun gulheid en hun gewaardeerde inzet tijdens het hele project. Verder ook aan mevrouw Ann Degraeve en de Cel Archeologie van Brussel Stedenbouw en Erfgoed voor het ter beschikking stellen van archeologische objecten. We willen onze dank uitspreken aan het adres van mevrouw Christine Duvauchelle en mevrouw Marie-Hélène de Ribou en hun team van het Louvre in Parijs voor hun gastvrijheid en bereidwillige medewerking tijdens de foto-opnames *in situ*. Dank aan mevrouw Nathalie Dioh en het team van documentaristen van de Réunion des Musées Nationaux in Parijs. Aan de heren Antoine Hulot en Thierry Bruffaerts van Leefmilieu Brussel, aan mevrouw Catherine Meeüs, aan de heer Damien Defraene (fotograaf) en aan mevrouw Colette Houyoux (graficus) voor de realisatie van de visuals voor de tentoonstelling en voor deze brochure.

Van 11 mei tot 17 november 1985 liep de tentoonstelling *Met Karel V in het Zoniënwood*, een realisatie van de vzw Conseil de Trois-Fontaines, onder impuls van de heer Maziers, historicus met een passie voor de reeks *Jachten*. In het voetspoor daarvan willen de gemeente Oudergem en het Kunstcentrum van het Rood Klooster die bespiegeling via de huidige tentoonstelling verder kracht bijzetten.

Het tentoonstellingsbeleid van het Kunstcentrum legt de klemtoon op het verband tussen schrift en beeld, tussen kunst en grafie.

Deze thematiek treedt, onder andere, naar voor in de exposities van het oeuvre van illustratoren, auteurs van stripverhalen of grafisten en publicisten. Daarnaast wil het Kunstcentrum eveneens, via wetenschappelijke retrospectieven, de aandacht vestigen op Belgische kunstenaars of Belgische artistieke bewegingen en ten slotte hedendaagse creaties promoten, onder meer door de “Prix Découverte”, een tweejaarlijkse wedstrijd die zich als doel stelt veelbelovend artistiek talent te ontdekken en te promoten.

Meer inlichtingen over het programma van het Kunstcentrum van het Rood Klooster vindt u op onze website www.rouge-cloitre.be. Telefonisch is het kunstcentrum bereikbaar op het nummer 02 660 55 97.



De educatieve dienst van het Kunstcentrum

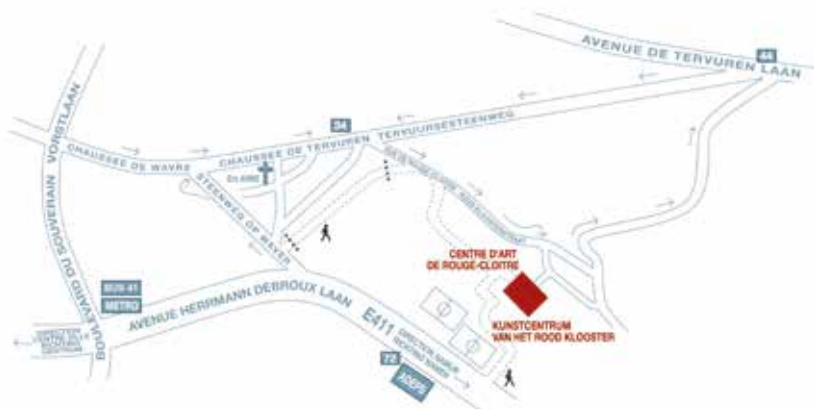
De educatieve dienst van het Kunstcentrum stelt zich tot doel bij jong en oud het historische, architecturale en archeologische patrimonium van het Rood Klooster in het licht te zetten.

Voor inlichtingen kan u zich richten tot Emile Debaeve, de verantwoordelijke voor de opvoedkundige dienst, tel. 02/660 55 97.

Email: edurougecloitre@gmail.com



Rokloosterstraat
1160 Brussel
Tel: 02 660 55 97
info@rouge-cloitre.be
www.rouge-cloitre.be



BERNARD VAN ORLEY.

Rood Klooster en het Zoniënwood in de 16^{de} eeuw

Teksten: Véronique Bücken [Afdelinghoofd Oude Schilderkunst, KMSK]; Cecilia Paredes [Wetenschappelijke medewerkster, ULB; attaché bij de Directie Cultureel Erfgoed, BSE]; Martin Tanghe [Professor emeritus, ULB]; Patrice Gautier [Archeoloog, KMKG]; Valentine Henderiks [Doctor kunstgeschiedenis en docente aan ULB]

Wetenschappelijke curator van de tentoonstelling en van deze brochure: Olivia Bassem

Graphische vormgeving: Colette Houyoux

KUNSTCENTRUM VAN HET ROOD KLOOSTER

Directeur: Vincent Vanhamme

Medewerkster: Olivia Bassem

Educatieve dienst: Emilie Debauxe

Met dank aan de Directie Cultureel Erfgoed van Brussel Stedenbouw en Erfgoed, voor de gewaardeerde medewerking en ondersteuning.

Deze brochure en de bijhorende tentoonstelling passen in het Bruegeljaar.

Cover: Detail, B. van Orley, *De jachten van keizer Karel (Maand juli)*, c. 1531-1533. OA7318. © Damien Defraene - Musée du Louvre

Dit exemplaar werd gratis uitgeleverd. Mag niet verkocht worden.