

Het Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens in Leuven

door Lutgarde Bessemans,
Jan van Damme
en Marc Goetinck

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
Informatie over kunst en musea
en openbare verzamelingen
voorgesteld door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de R.G.P.
91-92



Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
negenentwintigste jaargang
januari/februari/m maart 1991
nr. 1
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radiouitzendingen onder auspiciën
van de Vlaamse provincies en i.s.m.
de **IEBRT**
Afgiftekantoor: Tielt

Leuven heeft een Stedelijk Museum. Dit lijkt vandaag zo vanzelfsprekend, dat wij ons nog nauwelijks kunnen voorstellen hoe een vrij omvangrijke kunstcollectie zoals die van het huidige Museum Vander Kelen-Mertens, is kunnen ontstaan uit een negentiende-eeuws rariteitenkabinet in het Leuvense stadhuis. We zijn vlug geneigd om een bestaande collectie als een vaste eenheid op te vatten waarin de stukken zonder meer hun eigen plaats hebben.

Niets is echter minder waar. Zoals Kenneth Hudson aantoonde in zijn *Museums of Influence*, zijn de scenario's voor de start en uitbouw van musea legio, en heeft de feitelijke inhoud van de collectie vaak meer te maken met toeval en samenloop van omstandigheden, dan met planning en inzicht.

Zeer naar de smaak van de toenmalige verzamelaars bestond de eerste Leuvense collectie uit een aantal merkwaardige voorwerpen, die te maken hadden met de geschiedenis van de stad, of die werden vervaardigd op last van haar bestuurders. Zo waren er bijvoorbeeld een 14e-eeuwse gotische sculptuur *Maria met Kind* afkomstig uit de oude ontvangkas, een hoofd van de reuzinnenpop Magera, die was megedragen in de Ommegang van 1681, een Gouden Sleutel geschonken door Karel VI aan het einde van de Spaanse Successieoorlog (1710), een zeventiende-eeuws zilveren inktstel van de stadsmagistraat en het originele ontwerp voor de toren van de Sint-Pieterskerk van Jan Metsys (1505-1507). Uiteraard bevonden er zich nog tal van beelden en schilderijen in de staatsiezen van het stadhuis. Bij het oude meubilair waren zelfs enkele mooie Régence-, Louis XV- en Louis XVI-stukken. Alles bij elkaar leverde dit nog geen fond voor een noemenswaardig museum. Maar een samenloop van omstandigheden en een aantal markante persoonlijkheden zorgden er voor dat de basis kon worden gelegd voor een ruime collectie met een – zoals mag blijken – aanzienlijke kunsthistorische waarde.

Een eerste belangrijke gebeurtenis doet zich voor in de periode van de Franse overheersing (1795-1815). In lokale en departementale kunstdepots werden de kunstvoorwerpen samengebracht die waren opgeëist bij de opheffing van de ambachten en gilden, en bij de sluiting van de vele kerken, kloosters en universitaire colleges. De belangrijke stukken moesten vervolgens worden overgebracht naar het Musée Central te Parijs. Leuven werd aangewezen als kunstdepot voor de kantons Leuven, Tienen, Diest, Zoutleeuw en voor de kunstwerken uit de kloosters van Nethen, Florival en 's Hertogendaal, en de abdijen van La Ramée en Averbode. Slechts een deel van de te Leuven bijeengebrachte werken werd naar Brussel en Parijs overgebracht. Enkele belangrijke kunstwerken bleven te Leuven, zoals bijvoorbeeld het 16e-eeuwse albasten retabel uit het voormalige celestijnerklooster, of de 14e-eeuwse *Pieta* uit de Leuvense kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten, de doeken van Michel Coxie en de *Heilige Drievuldigheid* van Rogier vander Weyden.

Het spreekt vanzelf dat de stedelijke collectie hierdoor snel was uitgebreid, en dat deze aangroei van het patrimonium om een degelijke organisatie vroeg. Daarom besloot de stad in 1823 een afzonderlijk Museum voor Schilderijen in te richten op de tweede verdieping van het stadhuis.

Dit betekende niet dat de collectie nu al vaste vorm begon te krijgen. Verschillende religieuze werken werden in deze periode terug in bruikleen gegeven aan opnieuw opengestelde kerken, en enkele interessante schenkingen konden nog aan de verzameling worden toegevoegd.

De sublieme portretten toegeschreven aan Michel Mirevelt, en het historisch interessante interieur van de Sint-Pieterskerk van Wolfgang de Smet van 1667, werden geschonken door de toenmalige beheerder van het universitair patrimonium, de heer Van Leempoel. De stad Brussel gaf ook nog een belangrijke verzameling van 54 schilderijen in bruikleen aan het nieuwe museum.

Hiermee was de basis gelegd voor een echte museumcollectie. Het materiaal was er. De geest die aan dit project gestalte zou geven werd gevonden in de persoon van stadsarchivaris Edouard van Even (1821-1905). Zijn aanstelling in 1854 tot verantwoordelijke voor het nieuwe museum, kunnen we zonder overdrijven het tweede belangrijke moment noemen in de opbouw van de verzameling. Alhoewel hij deze titel niet had, mogen we hem – in alle betekenissen – de eerste conservator van de stad Leuven noemen. Het is zonder meer Van Even die het Stedelijk Museum karakter gaf. Door zijn persoonlijke interesse voor de geschiedenis van de stad en zijn grote archiefkennis, was hij in staat het Museum voor Schilderijen uit te bouwen tot een volwaardig historisch stadsmuseum. Van Even hechtte er veel belang aan dat naast de waardevolle kunstwerken, ook historische documenten en objecten van eerder lokaal belang in de tentoonstelling werden opgenomen. Door deze aanvullingen verviervoudigde hij spoedig het aantal stukken in de verzameling.

Van Even was ook de eerste die begon met een soort inventarisering en onderzoek naar de herkomst en historische waarde van de beschikbare stukken. Zoals bekend, bleken zijn bevindingen uiterst waardevol. Een van zijn meest ophefmakende ontdekkingen betrof de originele opdracht voor het beroemde *Laatste Avondmaal* van Dirk Bouts. Door dit document kon het werk onomstotelijk aan de meester worden toegeschreven.

Van Even organiseerde ook tentoonstellingen waarbij naast het stedelijk kunstbezit ook de privé-verzamelingen van enkele belangrijke Leuvense collectioneers werden getoond. Deze exposities hadden een caritatief doel: de inkomgelden waren voor de behoeftigen en instellingen zoals het godshuis der arme blinden.

In deze periode verwierf men ook een belangrijke verzameling dankzij Leon Gauchez, die in 1900 de wilsbeschikking van zijn verwant, raadslid Joseph-Benoit Willems, uitvoerde. Vooral de werken van moderne kunstenaars zoals de landschapschilder

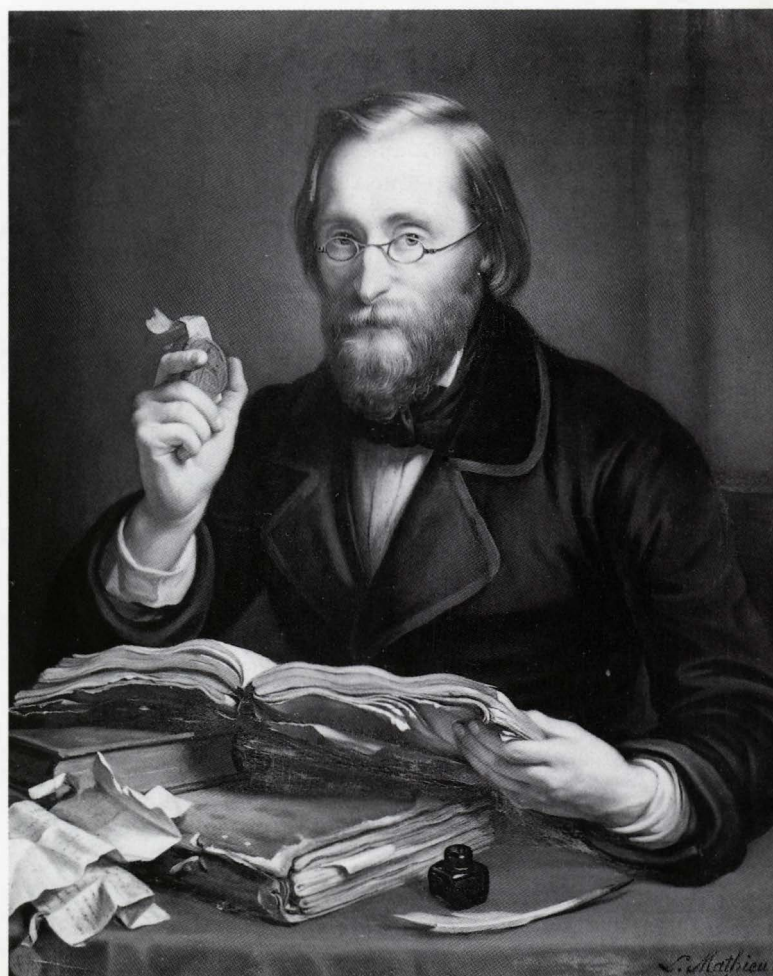


Louvain Le musée de l'Hôtel de Ville.

Museum voor Schilderijen

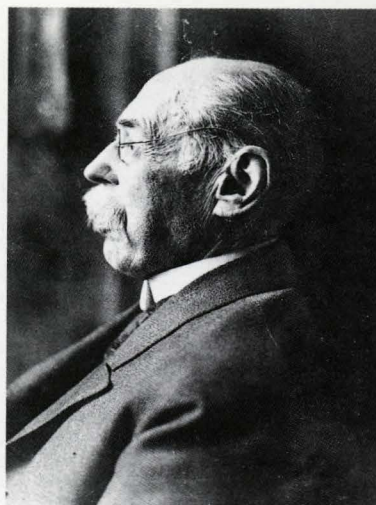
Leuven, stadhuis, 2e verdieping
1854-1905

Lambert Mathieu
Archivaris Edouard van Even
(1821-1905)
1855
Olieverf op doek; 100 × 80 cm
Inventarisnummer: S/25/M



Louis Cabat, Prosper Marilhat, Camille Roqueplan en E. Carpentier, alsook de 17e-eeuwse genrestukken en stillevens van Paul de Vos, J. Wolffaerts en J. van den Hecke evenals het belangrijk doek het *Allegorisch gevecht tussen de vis- en de vleeseters*, werden in dank aanvaard.

Na de dood van Edouard van Even volgde Victor Demunter (1858-1939) hem op als conservator. Een bemiddeld man zijnde, had hij in de loop der jaren samen met zijn echtgenote, Louise Rops (nicht van Félicien Rops) een aanzienlijke kunstverzameling bijeengebracht. De stedelijke verzameling werd door hem met evenveel zorg behandeld. Hij voerde een formule in om de verzameling uit te breiden met in bruikleen aan het museum afgestane werken. De toenmalige Commissie van Openbare Onderstand en de Belgische Staat waren de eersten die hieraan meewerkten. Demunter adviseerde ook bij de kunstaankopen van de stad en de daartoe in 1930 opgerichte Vrienden van het Museum. Zij kochten vooral werk van toen belangrijke kunstenaars zoals de gebroeders Van Leemputten, E. Verheyden, J. Maswiens, Fr. Courtens of O. Declerck. Wat door Demunter op die manier werd samengebracht, maakte de ter beschikking gestelde zalen van het stadhuis spoedig te klein.



Conservator Victor Demunter
(1813-1895)



Guillaume van Strijdonck
(1861-1937)
Burgemeester Leopold vander Kelen-Mertens (1813-1895)

1884
Olieverf op doek; 100 × 131,5 cm
Inventarisnummer: S/36/S

Het hotel Vander Kelen-Mertens,
het voormalig Savoyecollege



De schenking van het ouderlijk huis door Victor vander Kelen (1851-1931) in 1917 ter nagedachtenis van zijn broer, oud-senator en schepen voor Schone Kunsten, en zijn ouders, burgemeester Leopold en zijn vrouw Maria Mertens, bood hier een gelukkige oplossing.

Het hotel Vander Kelen-Mertens, gelegen middenin een tuin in het hart van de stad, heeft een boeiende oorsprong. Het huis maakte immers deel uit van het College van Savoye, gesticht in 1551 door Eustachius Chapuys. Chapuys (Annecy ca. 1500-1556), doctor in de rechten, raadsheer van Karel V en 17 jaar lang diens ambassadeur in Engeland, kocht in 1547 van Louis Roelants, kanselier van Brabant, het refugiehuis van de abdij van Sint-Bernardus aan de Schelde in Hemiksem, samen met nog drie aanpalende kleine huisjes in de Savoyestraat. Aan de straatzijde liet hij in 1549 een logieruimte met twee verdiepingen, een kapel en een bibliotheek bouwen. Hij richtte er een college in voor 25 à 30 arme studenten uit zijn geboortestreek de Savoye. De bursalen mochten er wonen en studeerden filosofie in de pedagogie "De Valk", theologie en rechten in de "Hallén", of geneeskunde. Het college gold in de 16e eeuw als één der mooiste gebouwen van de stad en genoot als instelling een hoog aanzien. Het hoofdgebouw werd in 1650 grotendeels verbouwd. Jacques Antoine Hustin, de architect die ook het Viglius-, het Hollands- en Ivocollege aanpaste, moderniseerde het college in 1757. Helaas werd het, zoals alle universitaire gebouwen, in 1797 gesloten en verbeurd verklaard. De Brusselaar François Joseph Lemonnier kocht het goed, bestaande uit drie gebouwen, in 1807 voor 24.500 BF. Een deel bewoonde hij zelf met zijn gezin. De overige ruimten liet hij aanpassen en vergroten, richting Hanegang, en verhuurde hij als woonhuis voor zakenlieden en gezinnen.

De Antwerpse beeldhouwer Charles Henri Geerts (1809-1855), die er sedert 1842 zijn atelier had, werd in 1846 de volgende eigenaar. Onder meer de neogotische beeldhouwers François Vermeylen Sr. en Jan Abeloos (1819-1886) kregen hier hun opleiding. Ook Geerts liet zijn woning vergroten. In 1855 bouwde hij achteraan een dwarsvleugel in de richting van de Nieuwstraat (thans Vander Kelenstraat). Geerts' weduwe verkocht het Savoyecollege in mei 1858 voor 30.000 BF aan Leopold vander Kelen en zijn vrouw Maria Mertens, wijnverkoopster en likeurstookster. In de daarop volgende jaren werden verscheidene aanpassingswerken uitgevoerd die de magazijnen en bijgebouwen beter geschikt voor de wijnhandel moesten maken. Het hoofdgebouw, in 1846 beschreven als een mooi gebouw met verschillende kamers en mooie salons op het gelijkvloers en op de verdieping, werd ongemoeid gelaten. Enkel de binnendecoratie werd aangepast en versierd zoals het een 19e-eeuws herenhuis betaamde. Het dormitorium aan de straatzijde daarentegen, werd in 1891 deels afgebroken en vervangen door twee woonhuizen.

In deze toestand bekwam de stad in 1917 het college. Victor vander Kelen behield wel het dormitorium, dat hij in 1925 liet afbreken, en had gedurende 30 jaar het

gebruiksrecht van de oude collegekelders voor zijn handel. Een belangrijke clausule in de schenking bepaalde dat het huis het museum zou huisvesten. Het moest minstens 1 dag per week geopend zijn en gratis toegang verlenen aan de leerlingen van de Academie voor Schone Kunsten. Ook diende de stad, in de mate van het mogelijke, de aanpalende gronden te verwerven teneinde het museum te vergroten en zijn geïsoleerde ligging te verbeteren. Deze schenking was één der belangrijkste gebeurtenissen die de verdere groei van de collectie en de definitieve uitbouw van een curiositeitenkabinet tot een stedelijk museum mogelijk maakte.

In 1920 werd de verzameling van de tweede verdieping van het gotische stadhuis naar de Savoyestraat overgebracht. Het nieuwe Museum Vander Kelen-Mertens, genoemd naar de schenker, werd plechtig ingehuldigd op 12 september 1920. Zoals uit de catalogus van 1927 blijkt, werd het herenhuis zonder enige moeite gevuld met de stedelijke verzameling. Uit deze eerste en volledige, gedetailleerde lijst van 740 stuks kunnen we reeds de rijkdom en diversiteit van de verzameling aflezen. Al vlug bleek ook deze nieuwe behuizing te klein. Conservator Demunter vergrootte het museum met enkele zalen. Zowel het uitbreidingsproject van 1928, als dat van 1937, financierde hij zelf.

Maar ook de collectie bleef groeien. De moderne kunstwerken werden aangevuld met het legaat van de vroegere stadssecretaris August van Ermen. Hij schonk werk van o.m. Jef Lambeaux, Constantin Meunier, Eugène Laermans, Jacob Smits, Anto Carte, Jules de Bruycker, James Ensor en Armand Rassenfosse. Demunter richtte hiervoor een eigen zaal in, die in 1930 plechtig werd ingehuldigd. Deze schenking gaf ook de aanzet tot een reeks kunstenaarstentoonstellingen waarbij steeds een monografie werd uitgegeven. Dit was het geval voor o.m. Constantin Meunier en Jean Hodru. Het boek over P.J. Verhaghen, hofschilder van keizerin Maria Theresia, werd Demunters meesterstuk dat tot vandaag als een basiswerk wordt beschouwd.

Dat het stadsmuseum Victor Demunter nauw aan het hart lag, blijkt niet alleen uit de jaren van vrijwillige goede zorgen. Bij zijn dood kreeg het museum de belangrijkste schenking uit zijn geschiedenis. Het Leuvens karakter van de verzameling bleef weliswaar aanwezig, maar werd door dit legaat slechts een deelaspect.

Het legaat Demunter was zeer omvangrijk en divers. Vooreerst behelsde het de kunstverzameling van Edouard van Even die, wantrouwig wat betreft de stedelijke kunstpolitiek, zijn collectie pas wou schenken als de toekomst van het museum was verzekerd.

Via Van Evens zusters Eugénia en Maria kwam Demunter in 1911 in het bezit van 48 gotische beelden, voornamelijk uit Leuvense kerken en kloosters en daterend uit de 14e tot 16e eeuw; 45 stukken edelsmeedwerk van vooral Leuvense makelij; een zeer belangrijke brandglasverzameling en verscheidene schilderijen, tekeningen en schetsen van de barokschilder Verhaghen. Van Even schonk ook talrijke meubelen, glaswerk, koper, 16e-eeuws tin en porselein,

evenals een waardevolle collectie van voornamelijk 18e-eeuwse Oostenrijkse medailles en matrijzen van zegels en penningen.

De eigen verzameling van Demunter was veel omvangrijker, maar niet op Leuven toegespitst.

Hij verzamelde stukken omwille van hun esthetisch en kunsthistorisch belang. Zijn collectie schilderijen bevatte o.m. een Quinten Metsys, Cornelius de Vos, Frans Francken II, Joost de Momper, Theodoor van Loon en Gaspar de Crayer. De 75 sculpturen die hij schonk, zijn op het eerste zicht minder indrukwekkend daar het zowel anonieme 16e-eeuwse laat-gotische sculpturen, als 17e-eeuwse beelden, en werk van zijn jeugdvriend, de neogotieker Frantz Vermeylen, betreft.

Maar vooral zijn verzameling voorwerpen, die meestal onder de noemer toegepaste kunst gerangschikt wordt, is indrukwekkend. De keramiekverzameling biedt een overzicht van de produktie van Japans en Chinees exportporselein, mooi Brussels porselein, terwijl de collectie Delftse faience 's lands tweede belangrijkste verzameling is. Demunter was, wellicht mede door zijn beroep, ook een gerenommeerd numismaat. Samen met de stukken uit de erfenis van Van Even, bouwde hij een munt- en penningkabinet uit dat tot op heden de derde belangrijkste verzameling in België herbergt. Hij verzamelde ook prachtige meubelen die, geselecteerd op basis van hun kwaliteit en uniciteit, nu tot de pronkstukken van het museum behoren. Naast de degelijke collectie burgerlijk zilver, gebruiksglas en koper, bevat Demunters verzameling talrijke voorwerpen in tin, haardplaten, muziekinstrumenten, modeaccessoires zoals waaiers, snuifdozen, zakhorloges e.d., die een beeld geven van de cultuur in de 17e en vooral 18e eeuw. Ook deze voorwerpen getuigen van smaak en inzicht bij de aankoopkeuze.

De dood van Victor Demunter in 1939 was voor het museum een groot verlies.

Paul vanden Plas (1903-1967), reeds jaren zijn adjunct, volgde hem op. Hij was een specialist in grafische kunst. Door zijn stimulerende invloed werd op zondag 19 januari 1930 het prentenkabinet officieel geopend. De verzameling telde toen 1.100 oude en moderne werken. Zo waren er de 41 zinnebeelden van A. Houbraken, portretten van Ch.N. Cochin en A. de Saint-Aubin, de gravures uit de fabels van La Fontaine, modern werk van o.m. Ensor, Donnay, Hallet en Giele, een ex-libriscollectie, evenals 600 gezichten op Leuven en Brussel.

Alhoewel toen reeds interessant en niet van enig belang gespeend, was de collectie nog maar een schijntje van wat Vanden Plas betrachtte. In 1935 had hij reeds 16.000 prenten verzameld; sindsdien werd er niet meer geteld. Naast de 16e eeuw zijn vooral de 17e en 18e eeuw goed vertegenwoordigd. Alle technieken en stijlen komen aan bod in een brede waaier van onderwerpen behandeld door kunstenaars uit voornamelijk Frankrijk en de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden.

Paul vanden Plas was ook één der stichters van Les amis du musée de Louvain. Deze vereniging, opgericht in 1930, had tot doel waardevolle schilderijen en gravures voor het museum aan te kopen en interesse voor het museum te wekken. Onder leiding van notaris A. Hollanders de Ouderaen werden leden geronseld en fondsen verzameld bij notabelen, industriëlen en universitair van de stad.

De oorlog teisterde ook het Museum Vander Kelen-Mertens, vnl. tijdens het bombardement van 12 mei 1944.

De kunstwerken waren dankzij de goede zorgen van Vanden Plas veilig ondergebracht in de kluizen van de Nationale Bank. Het gebouw werd echter grondig dooreen geschud: daken, ramen en vensters, plafonds, stukwerk en lambrizeringen werden vernield. Op 19 augustus 1946 was de schade hersteld en werd het museum heropend. Het legaat Demunter, dat slechts één jaar voor de oorlog werd overgemaakt, werd nu ter zijner ere tentoongesteld.

Door de rijke museumverzameling en door het beleid van de conservators, bleek er in 1958 behoefte aan een museum voor folklore waar de typisch Leuvense geschiedenis weer aan bod zou komen. Sinds Van Even stond dit aspect meer en meer in de schaduw van de boven alle provincialisme uitgegroeide stadscollectie. Eens te meer werd hiervoor de tweede verdieping van het stadhuis gebruikt. Maar door gebrek aan interesse bij de Leuvense bevolking werd enkele jaren nadien deze folklore-afdeling opgedoekt.

Jan Crab volgde in 1962 Paul vanden Plas op. Hij was de eerste bezoldigde conservator van de stad Leuven.

Crabs voornaamste doel was het museum te ontdoen van zijn herenhuiskarakter en de drempel te verlagen voor het grote publiek. Hij moderniseerde het museum in de periode 1960-1968. De salons werden verborgen achter jute wanden met uitgespaarde vitrines. De verlaagde plafonds en de scheidingsmuren werden gevormd door een roosterwerk, dat als een rode draad door het museum liep. Het daglicht werd verbannen, de vensters dichtgemaakt.

Neonverlichting en spots werden geïnstalleerd.

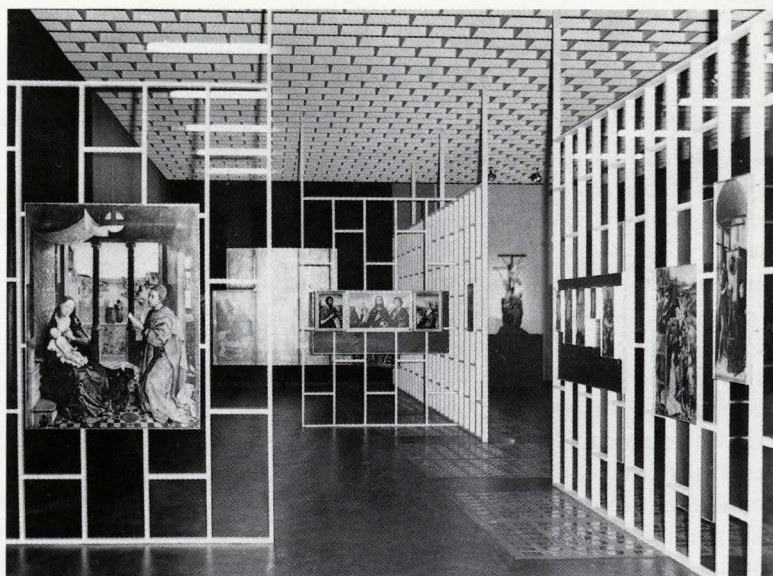
Ook de keuze van de tentoongestelde kunstwerken veranderde totaal. De religieuze kunst uit de middeleeuwen, voornamelijk schilderijen en beeldhouwwerk, werd van de zolders gehaald en geruild voor profane en toegepaste kunst uit de 17e, 18e en 19e eeuw, die werd opgeslagen in goed ingerichte reservaruimten. Crab liet hiervoor in 1968 een etage bouwen. In de Belgische museumwereld golden deze ruimten toen als het ideale model.

Crab zette de bruikleenpolitiek van Demunter met succes voort, hierbij geholpen door de veranderde opvatting over het kerkinterieur na het tweede Vaticaanse concilie. Kerken, kapellen en kloosters uit Leuven en omgeving gaven hun, uiteraard religieuze, kunstwerken in bruikleen. Ook het patrimonium van het O.C.M.W., dat nog grotendeels in de herkomstige kloosters stond, werd afgestaan. Het museum werd op deze wijze verrijkt met talrijke religieuze kunstwerken voornamelijk uit de 15e en 16e eeuw.

De collecties glasramen, textiel en zilver werden rijkelijk aangevuld.

Voor de verzameling Brabantse beeldsnijkunst kreeg nu belang omwille van haar volledigheid. Met de hulp van de Leuvense universiteit werden deze voorwerpen geïnventariseerd en bestudeerd. De talrijke, snel op elkaar volgende tentoonstellingen zoals "Ars Sacra Antiqua" (1962), "Oude kunst uit Leuven's privé-bezit" (1964), "Leuven's verleden" (1964), "Erasmus en Leuven" (1969),... waren het produktief gevolg van de sterk groeiende collectie, de grote inspanning van de universiteit, de ruime financiële middelen en het organisatietalent van Jan Crab. Het gemoderniseerde museum trok dan ook een groot aantal bezoekers. Deze toename van de belangstelling zorgde er ook voor dat het museum vanaf 1964 in aanmerking kwam voor financiering door de Vereniging ter verrijking van het Belgisch artistiek en folkloristisch patrimonium. Dit geld, vergaard door de heffing op luxetelegrammen en speciale postzegeluitgaven, werd te Leuven besteed aan de aankoop van kunstwerken, zoals een 15e-eeuwse *Pieta* uit het Rijnland of een 17e-eeuws schilderij van Frans Francken II.

Ook het stadsbestuur nam een deel van de verrijking van het museum op zich. Door het inrichten van wedstrijden als de Prijs van de Stad Leuven en de uitreiking van het Eremetaal, werd de museumcollectie telkenjare aangevuld met een werk van een hedendaags, evenwel plaatselijk, kunstenaar. Het stadsbestuur spande zich ook in om in navolging van een enthousiaste conservator twee bijkomende musea te openen, m.n. het Brouwerijmuseum, dat aan de hand van collectiestukken van de brouwerij Stella Artois, Leuven als bierstad moest illustreren, evenals het Museum voor Religieuze Kunst met de werken van Dirk Bouts in de kapittelkerk van Sint-Pieter.



Het gemoderniseerde museum in de jaren 1960
Tentoonstelling Erasmus en Leuven (1969)

Een museumzaal anno 1990

De renaissancezaal (1946)
Een van de vele zalen waar het legaat Demunter werd geëxposeerd

Toen Crab in 1981 met pensioen ging, was in deze florissante toestand een grondige kentering gekomen. De financiën van de Vereniging ter verrijking van het kunstpatrimonium waren uitgeput en na jaren inactiviteit werd ze in 1989 opgedoekt. Om dezelfde redenen werden ook de Prijs van de Stad Leuven en het Eremetaal niet meer ingericht. De Vrienden van het Museum, heropgericht in 1972 nadat de Vereniging in 1938 in stilte met haar activiteiten was gestopt, brachten niet meer het kapitaal bijeen om kunstwerken aan te kopen. Zij spitsen zich vooral toe op geleide bezoeken en een jaarlijkse wetenschappelijke publikatie. Deze aspecten bepaalden mee het begin van een periode van herbronning. De revalorisatie van het museumbezit en het grondig onderzoek ervan, zijn twee van de pijlers waarop het huidige museumbeleid steunt. Het hotel Vander Kelen-Mertens zal in ere worden hersteld. De salons worden gerestaureerd en als stijkkamers ingericht. De rijke meubelverzameling, evenals de burgerlijke 18e-eeuwse kunst, zal hier in een gepast en historisch kader worden getoond. De topstukken uit onze rijke middeleeuwse schilderijen- en beeldenverzameling vormen natuurlijk een blijvende waarde. Maar ook de lang vergeten toegepaste kunst, wordt uit de reserves opgediept. Zij vormt, getoond in een sociale, economische en kunsthistorische context, het derde luik van onze rijke verzameling.

Het wetenschappelijk onderzoek van de museumcollectie ligt aan de basis van de educatieve begeleiding van de bezoekers. Sedert 1985 worden zij uitgebreid geïnformeerd en rondgeleid.

De museumcollectie is geen statisch geheel, hetgeen uit de historiek trouwens duidelijk blijkt. Voor het beleid zullen ook in de toekomst groei en uitbreiding belangrijke objectieven blijven. Niet alleen worden de lacunes in onze huidige verzameling opgevuld. Ook nieuwe terreinen zullen aangeboord en uitgewerkt worden, zoals o.m. een archeologische afdeling. En niet alleen de collectie, maar ook het gebouw zal weldra worden uitgebreid. Op die manier blijft Leuven trouw aan haar traditie en zet zij de groei van haar museum en collectie voort.

Lutgarde Bessemans

**Anoniem
Pieta**

*Leuven, 2e helft 14e eeuw
Gepolychromeerd eikehout;
H.: 132,5 cm
Inventarisnummer: C/6*

Afkomstig uit de kerk van
O.-L.-Vrouw-van-Ginderbuiten te
Leuven



Al was dat misschien nooit het bewuste opzet van de opeenvolgende conservators van het Leuvense Stedelijk Museum, toch kunnen aan de hand van kunstwerken en kunstvoorwerpen uit de collectie de grote lijnen van de geschiedenis van de stad en haar omgeving worden geïllustreerd. Stedelijke musea zijn nu eenmaal de magazijnen bij uitstek waar voorwerpen met historie beladen, maar in onbruik geraakt of een blok aan het been van hun oorspronkelijke bezitters, bij voorkeur naar verwezen worden. Aan die gelukkige omstandigheid, of was het inzicht, dankt ook het Leuvense museum menig kunstwerk waarvan wij vandaag misschien menen dat het beter in de kerk of de stadspoort was blijven staan, in de schepenkamer op het stadhuis was blijven hangen of de gevel ervan sieren. Gelukkige omstandigheid omdat het museum in vele gevallen inderdaad een redding betekende van verder verval of teloorgang van belangrijke en vanuit esthetisch standpunt misschien niet altijd even belangrijke kunstwerken. Die laatste categorie maakt nochtans evenzeer deel uit van de geschiedenis en is evenzeer spiegel van de tijd die ze voortbracht.

Zoals elke geschiedenis is ook die van Leuven er een van bloei en verval, van succes en tegenslag, gestuurd door de wisselvalligheden van het lot, "grote geesten", politieke en economische wetmatigheden. Verscholen in een steeds verder evoluerend stadsbeeld liet die geschiedenis haar sporen achter en verklaart ze de eigenaardigheden van het heden.

Enkele grote merktekens als het stadhuis, de kerken, begijnhoven en universitaire gebouwen bleven bewaard en getuigen op monumentale wijze van dat verleden. Maar ook zij bleven niet ongeschonden. Het weefsel waarin ze tot stand kwamen werd dikwijls bruusk weggesneden, de tand des tijds kreeg er vat op, nieuwe inzichten en goedbedoelde verzamelwoede hadden hun gevolgen. In het museum kan, net als bij een stadswandeling, dat verleden terug tot leven worden gewekt.

Waarschijnlijk ontstaan uit een vroeg-middeleeuwse kern op het kruispunt van laat-Romeinse en Merovingische wegen en een residentie van de Karolingische graaf, een locatie die was gekozen omwille van de gunstige geografische ligging, groeide de nederzetting Leuven uit tot hoofdstad van Lambert I (977/988-1015). Zij nam daarmee een belangrijke wissel op de toekomst. Samen met de macht van de Graven van Leuven, die Hertogen van Brabant zouden worden, zou ook de stad groeien. Nog aan Lambert I zelf wordt de stichting van het later zo machtige kapittel van de Leuvense St.-Pieterskerk toegeschreven. Op die manier wist de graaf zich ook verzekerd van de uitstraling van zijn residentie en van een stijlvolle begraafplaats voor zijn nageslacht. Voor het museum leverde dit beloftevolle begin nochtans weinig op. Wel bewaart het een grafplaatje, gevonden tijdens archeologische opgravingen onder de St.-Pieterskerk, met de vermelding van de naam *Conigunda*, mogelijk een dochter van graaf Hendrik I en gestorven in 1033.

Van grote artistieke waarde daarentegen is een fragment van het grafbeeld van Aleidis van Bourgondië († 1273), echtgenote van graaf Hendrik VI. Het is afkomstig uit de kloosterkerk van de Predikheren, één van de kloosterorden die in de vroege 13e eeuw van de vrome vrijgevigheid van het hertogelijke hof gebruik maakten om zich in de stad te vestigen. Hun aanwezigheid verraadt meteen het belang dat de stad in die jaren had gekregen.

In tegenstelling tot de oudere kloosterorden, zoals bijvoorbeeld de Witheren of Premonstratenzers, die dankzij het mecenaat van hertog Godfried I reeds sinds de 13e eeuw even buiten Leuven de abdij van Park stichtten, waren de bedelordenkloosters niet gericht op het ontginnen van land, maar op het prediken van het geloof aan stedelingen. Ze vestigden zich stevast aan de rand van de belangrijkste stedelijke centra en dit na grondig onderzoek naar de wenselijkheid en haalbaarheid van een nieuw huis. Graaf Hendrik en zijn echtgenote vervulden een eerste voorwaarde door in te staan voor substantiële materiële hulp. De stad Leuven voldeed blijkbaar aan de tweede: zorgen voor voldoende zielen.



Grafplaatje Conigunda

(11e eeuw)

Romeinse tegel; 12 x 19 cm

Inventarisnummer: B/VI/237

Bij archeologische opgravingen (1953-1957) gevonden onder de St.-Pieterskerk



Fragment van de graftombe van Aleidis van Bourgondië en Hendrik VI

Doornik (?), na 1273

Doornikse steen; 25,5 x 21 cm

Inventarisnummer: B/VI/228

De grafsteen van het hertogelijke paar werd naar alle waarschijnlijkheid vervaardigd in Doornik. Als vindplaats voor het materiaal had de toen Franse enclave een reputatie opgebouwd als centrum voor funeraire sculptuur van waaruit tot over het kanaal grafplaten geëxporteerd werden. Leuvense archivalia uit de 13e eeuw vermelden wel enkele beeldsnijders, maar hun werk was blijkbaar niet van die aard dat het import overbodig maakte.

Het invoeren van kunstwerken uit andere centra loopt overigens als een rode draad door de Leuvense geschiedenis. Nooit zou de stad de kans krijgen uit te groeien tot een artistiek centrum van eerste rang. Het was namelijk precies onder Hendrik VI en Aleidis van Bourgondië dat het hertogelijke hof zich steeds vaker ging ophouden in Brussel. Lakennijverheid, handel en de aanwezigheid van ondertussen tot machtige abdijen uitgegroeide religieuze stichtingen stelden de stad wel in staat de terugval te beperken en zich, naast Brussel en het opkomende Antwerpen, te handhaven als één van de grote Brabantse steden. Gilden en ambachten werden samen met het stedelijke patriciaat de motor van een industriële expansie. Zij waren ook de opdrachtgevers voor de kunstwerken in de kerken waar zij hun eigen kapellen en altaren hadden opgericht.

Zo bestelden de kruisboogschutters voor de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten een mooie *Pieta*, vandaag één van de pronkstukken van het Stedelijk Museum. Meteen staan we voor een in onze gewesten vroeg voorbeeld van het onderwerp, te dateren omstreeks 1365. Niet de romaanse *Sedes Sapientiae*, de tronende Schoot der Wijsheid wordt hier de toeschouwer als punt van geloof voorgehouden, maar een realistische scène uit Christus' lijdensweg op de calvarie. Stijlkenmerken zijn de nog wat vlakke behandeling van de voorstelling en het ontbreken van werkelijke diepte. De anatomie van het lichaam van Christus werd door de beeldsnijder gestileerd en het lichaam kreeg een wat onnatuurlijke houding. De plooiën van het kleed over Maria's knieën zijn reeds vrij plastisch uitgewerkt, maar in Christus' lendendoek daarentegen doen ze nog grafisch aan.

Betekenisvol is hoe de kunstenaar niet zozeer de treurnis van Maria over het lichaam van haar Zoon heeft voorgesteld. Veeleer toont zij het aan de toeschouwer en nodigt hem op die wijze uit tot meditatie. Hoewel het beeld zich wat onderwerp en details betreft, inpast in een algemeen Brabantse en zelfs bredere evolutie, staat het tegelijkertijd aan het begin van een steeds groter wordend aantal centra waar plastische kunst met een eigen stempel wordt vervaardigd, veroorzaakt door het particularisme van de concurrerende steden.

In dat landschap van steden had Leuven echter haar rol van hoofdstad verloren. Als artistiek centrum zou de stad zoals gezegd nooit de roem van Brussel of Antwerpen evenaren. Onder haar inwoners telde ze wel heel wat verdienstelijke kunstenaars, maar voor belangrijke bestellingen richtten de Leuvenaars zich in de eerste plaats tot Brussel. Wanneer de kruisboogschutters een kruisafname bestelden voor de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten gingen ze naar Rogier van der Weyden en voor het St.-Jorisretabel (ca. 1490) in dezelfde kapel werd de Brusselse beeldsnijder Jan Borman aangezocht. Het noodlot heeft gewild dat deze belangrijke kunstwerken de *Pieta* ook niet naar het Leuvense Museum zijn gevolgd. Van der Weydens *Kruisafname* is te bewonderen in het Prado en het St.-Jorisretabel is één van de schatten van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel. Wel behouden bleef een paneel van meester Rogier en naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit de kapel van de familie Van Baussele in de St.-Pieterskerk. Het kan model staan voor het mecenaat van het stedelijke patriciaat dat, net als de hertogen voorheen, in de aloude St.-Pieter een laatste rustplaats koos.

Het schilderij stelt de Heilige Drievuldigheid voor en behoort tot een groep van schilderijen die naar alle waarschijnlijkheid teruggaan op een prototype van Robert Campin, Van der Weydens leermeester in Doornik. Zoals in de *Pieta* van de schuttersgilde het lichaam van de Gekruisigde door Maria ter meditatie aan de toeschouwer wordt getoond, toont hier de vader het lichaam van zijn Zoon met in het midden van het paneel diens gapende wonde, een *imago pietatis* en belangrijk motief in de laat-gotische devotie. Ook een anoniem beeld uit de sacramentstoren van de St.-Pieterskerk toont dit thema; evenals het schilderij werd het waarschijnlijk in Brussel vervaardigd.

De enige Leuvense meesters die buiten hun stad grote faam wisten te verwerven waren Dirk Bouts (ca. 1410/20-1475), en zijn zonen Albrecht en Dirk de Jonge. Terecht werd ooit opgemerkt dat zonder hen Leuven in de handboeken over de geschiedenis van de schilderkunst wellicht niet zou terug te vinden zijn. Andere meesters uit de omgeving van Dirk Bouts hebben in hun werk daartoe nooit de kwaliteiten tentoongespreid en ook zijn zonen zijn eigenlijk belangrijker als voortzetters van een atelier dat, vooral naar de voorbeelden en prototypes van Dirk de Oude, devotieschilderijen van goede kwaliteit vervaardigde. In de literatuur worden ze vaak aangegeven als behorend tot de "groep Bouts". Een mooi voorbeeld is de *Madonna met Kind* uit de Leuvense St.-Gertrudisabdij. In het verleden werd het paneeltje vaak wat al te voortvarend aan Dirk Bouts zelf toegeschreven. Anderen zagen wel de vele kleine onvolkomenheden in het tafereeltje en schreven het dan maar toe aan Albrecht Bouts. Met het werk van beide meesters vertoont het schilderijtje inderdaad veel gelijkenissen. Het behoort tot een groep van replieken naar een blijkbaar verdwenen prototype van één van beiden.

Het werkje is representatief voor het genre van meestal vrij kleine paneeltjes, die door meestal anoniem gebleven meesters werden vervaardigd voor een groot publiek. Tot in de 17e eeuw zouden ze, steeds min of meer hetzelfde model navolgend, worden gemaakt. Het Leuvense paneel dateert echter van ca. 1500 en staat ongetwijfeld nog dicht bij het origineel.

Welke de redenen waren voor Dirk Bouts om zijn geboortestad Haarlem te verlaten is niet duidelijk. Wellicht achtte de meester de economische kansen van de stad kort voor het midden van de 15e eeuw nog gunstig voor een schildersloopbaan. Ook de Leuvenaars schatten hun kansen hoog. Getuige onder meer de bouw van een nieuw stadhuis (1448 e.v.). Het spreekt vanzelf dat een dergelijke onderneming werk verschafte aan talrijke kunstenaars. Een groot deel van hen kwam echter uit Brussel. De vele opdrachten zetten sommigen ertoe aan zich metterdaad in de vroegere hoofdstad te vestigen en zelfs een deel van het Leuvense hinterland te bedienen. Enkele erg mooie beelden van Joes Beyaert bevinden zich nog steeds in de St.-Leonarduskerk te Zoutleeuw. Zo ontstond een beeld van Leuven als regionaal kunstcentrum van betekenis, maar net niet belangrijk genoeg om ook de meest prestigieuze kunstwerken in de eigen stad te vervaardigen.

En speciale vermelding verdienen de Leuvense brandglasramen, een terrein waarop de stad haar slechts regionaal belang heeft overtroffen. De grootste vermaardheid kreeg meester Klaas Rombouts, die behalve in zijn geboortestad ook in andere centra belangrijk werk uitvoerde. Samen met stadsgenoot Hendrik van Diependaal werkte hij twee jaar aan een groot raam voor de kapel van de Spaanse natie in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Rond 1485 zou Klaas Rombouts zijn geboortestad echter verlaten voor Brussel, waar hij o.m. nieuwe ramen zou leveren voor de St.-Goedelekerk en van waaruit hij ook meermaals naar Antwerpen zou worden geroepen.

Het gegeven is symptomatisch voor de reeds hoger beschreven positie van de Dijlestad. Niet alleen werden de belangrijkste kunstwerken voor de stad elders aangekocht, bovendien zochten Leuvense kunstenaars met faam zelf de nabijgelegen grote centra op.

Ook Quinten Metsijs zou enkele jaren na Klaas Rombouts Leuven verlaten. Terwijl het vertrek van Metsijs de Leuvense school definitief veroordeelde tot een rol op het achterplan, bleef de glazenierskunst na het vertrek van Rombouts nog mooie vruchten afwerpen. Getuige daarvan de belangrijke collectie Leuven's brandglas in het Stedelijk Museum, waarvan de stukken afkomstig zijn uit de plaatselijke godshuizen. Het oudste fragment dateert uit de late 14e eeuw en stelt Onze-Lieve-Vrouw met het Kind voor. Het paneel is afkomstig uit de oude kerk van het Groot Begijnhof en werd daar in de vorige eeuw ontdekt in het bovengedeelte van een koorvenster, verborgen onder een gewelf uit de 17e eeuw.



Anoniem
Donateur met zijn familie en
St.-Pieter

Leuven, ca. 1520
Brandglas, grisaille en zilverageel;
Ø 22 cm
Inventarisnummer: B/III/3

Afkomstig uit het St.-Pietersgasthuis

Net zoals voor de beeldhouw- en de schilderkunst bracht de economisch gunstige situatie in de 15e eeuw opdrachten mee van gilden, ambachten, mecenasen en stadsbestuur. Beschilderde glasramen speelden in de inrichting van de nieuwe gebouwen en de modernisering van de oude een belangrijke rol. Naast heiligenfiguren vertoonden ze vooral de beeltenis van schenkers en hun wapens. Een mooie reeks medaillons is afkomstig uit het laat-gotische kloosterpand van het St.-Pietersgasthuis. Ze dateren van kort na de verbouwing in 1519 en enkele dragen inderdaad het jaartal 1520 of 1521. Acht exemplaren stellen weldoeners van het gasthuis voor, vergezeld van hun patroonheiligen en soms ook een deel van hun kroost. Hoewel nog volkomen gotisch van karakter en compositie tonen ze duidelijk hoe ook Leuvense kunstenaars van de nieuwe renaissance-motieven op een gepaste en elegante manier gebruik wisten te maken. Tegen de achtergrond van een heuvelachtig landschap en renaissance-architectuur knielen de figuren aan een gotisch bankje onder het waakzame oog van hun patroonheilige. Opmerkelijk is dat precies in de voorstelling van de architectuur de nieuwe mode zijn intrede doet terwijl ze in de Leuvense bouwwerken uit die tijd nog niet aan de orde was. Zoals in de andere steden van onze gewesten zullen het niet de bouwmeesters zijn, maar de schilders en beeldhouwers die de renaissance introduceren. In een medaillon afkomstig uit het Leuvense alexianenklooster is zij definitief doorgebroken. Op de voorgrond van een al veel realistischer landschap doet de verloren zoon zich met de zwijnen tegoed aan voeder. Het toneelmatige karakter is uit deze scène volledig verdwenen en het hoofdpersonage werd een gespierde jongeman waarbij de schilder alle aandacht had voor het weergeven van anatomisch correcte details. De glazenier inspireerde zich dan ook op een gravure naar Maarten van Heemskerck, in 1562 uitgegeven te Antwerpen. Van Heemskerck, die zelf uitgebreid Italië had bezocht, was één van de sleutelfiguren bij het volwassen worden van de renaissance in onze gewesten. Dit alles doet nochtans niets af aan de eigen verdienste van de glazenier, die erin slaagde een hoogwaardig medaillon af te leveren.

De vroege intrede van de renaissance in Leuven had wellicht veel te maken met de aanwezigheid van het hof van de familie Van Croÿ in het nabijgelegen Heverlee. In het celestijnerklooster van Heverlee richtte Jan Mone, de latere "artiste de l'empereur" (Karel V), in de jaren 1520 een hoofdaltaar en een grafmonument op. Een reconstructie van dit laatste, gedeeltelijk met originele elementen, is nu te bewonderen in de karmelietenkerk van Enghien. Opdrachtgever voor de bouw van het klooster en de inrichting van de kerk was de van origine Picardische familie De Croy, met een belangrijke positie aan het Bourgondische hof. Ze hadden zich een eeuw vroeger in het hartje van Brabant gevestigd en waren, onder meer door aankoop, in 1446 heren geworden van Heverlee. Door een uitgekiende huwelijkspolitiek en als gunstelingen van Karel V, die was opgevoed door Willem de Croy, wisten zij zich op te werken tot de hoogste adel in het rijk. Vooral Willem de Croy (†1521), die bij testament de celestijnerpriorij stichtte, zou Heverlee tot een vooraanstaand artistiek centrum maken. In de kerk van de priorij zou de Leuenaar Jan van Cauteren van nabij kennismaken met de werken van Jan Mone. Hij vervaardigde er schilderijen voor het door de meester gebeeldhouwde hoofdaltaar. Werk van Van Cauteren van 1522 voor de kerk van Korbeek-Dijle toont nog een meester in de gotische traditie. Latere schilderijen van zijn hand zijn niet bewaard en het is dus niet meer met zekerheid vast te stellen of de renaissance de Leuvense schilder nog heeft beroerd. Rond het midden van de eeuw is dat alleszins het geval voor Jan van Rillaer de Oude. In zijn *Val van Simon de Tovenaar*, bewaard in het museum, merken we een vernieuwde aandacht voor het perspectief van het landschap en een nieuwe, meer complexe compositie dan gebruikelijk was bij zijn voorgangers. Toch is de laat-gotiek in deze voorstelling nog duidelijk aanwezig. De meeste personages nemen nog de typisch gemaniëerde poses aan en, opgesteld in groepjes, herinneren ze nog aan laat-gotische retabelfragmenten. Pas in taferelen uit de tweede helft van de eeuw, zoals die van Joost vander Baeren, zal de oude stijl volledig zijn verdwenen. Zijn schilderijen behoren echter zeker niet tot het beste wat onze contreien toen voortbrachten.



Groep Bouts
Madonna met kind
 ca. 1500
 Olieverf op paneel; 65 × 54 cm
 Inventarisnummer: S/47/B

Afkomstig uit de St.-Gertrudisabdij te Leuven

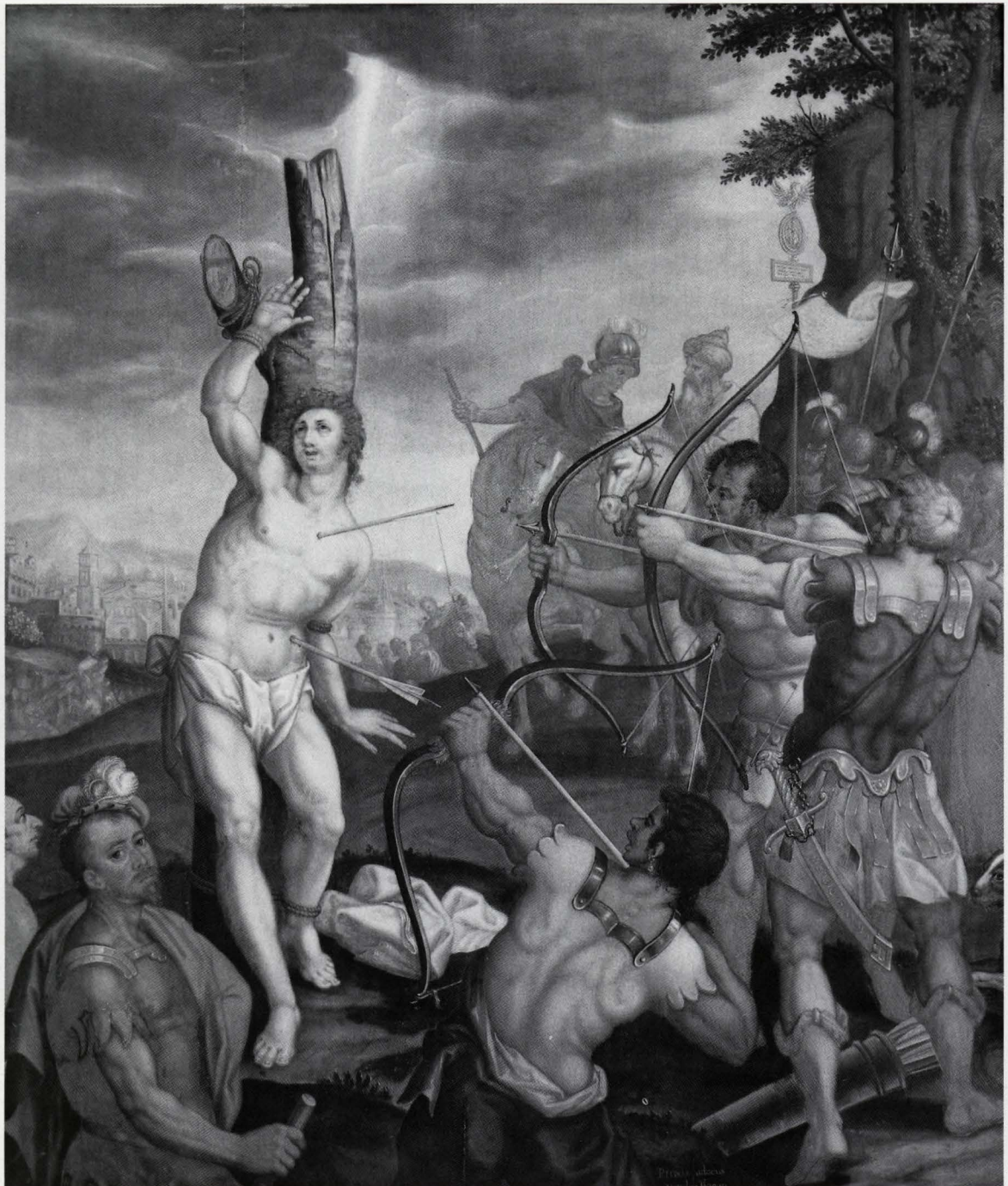


Rogier van der Weyden
H. Drievuldigheid
 2e kwart 15e eeuw
 Olieverf op paneel; 127,7 × 93 cm
 Inventarisnummer: S/13/F

Waarschijnlijk afkomstig uit de
 Drievuldigheidskapel in de
 St.-Pieterskerk te Leuven



Cornelis II Floris de Vriendt
(1514–1575)
Caritasfiguur van het epitaaf
Adolf van Baussele
ca. 1559
Steen; H.: 51 cm
Inventarisnummer: B/VI/234



Joost vander Baeren
(1549–ca. 1605)
Marteling van St.-Sebastiaan
1597
Olieverf op paneel; 141 × 123 cm
Inventarisnummer: S/6/B

In dezelfde celestijnerkerk waar de schilder Jan van Cauteren het werk van Mone zag, werkte ook de Leuvense beeldsnijder Hendrik Mouwe. In 1525 leverde hij er een triomfgroep met de Gekruisigde, Maria, St. Jan en nog vier andere figuren. Of de kunst van Mouwe door het contact werd beïnvloed is niet meer uit te maken, maar het lijkt niet erg waarschijnlijk.

De interesse voor de renaissance bleef alleszins tot het midden van de eeuw een zaak van vnl. de hoge kunstminnende adel en niet van de stedelijke middens. Zo werd het nieuwe koorgestoelte voor de Leuvense St.-Gertrudiskerk, geleverd tussen 1540 en 1544, nog volledig in gotische stijl opgevat, al had men daarvoor beroep gedaan op een kunstenaar uit Brussel. Rond het midden van de eeuw blijkt de Leuvense burgerij evenwel de stijl van het hof De Croy te hebben aanvaard en werd de achterstand ingelopen. Het helaas in 1914 vernielde tochtportaal van de St.-Pieterskerk en een eveneens verloren gegane orgelkast van 1554 waren in zuivere renaissance-stijl opgevat, net als het epitaaf van Adolf van Baussele (†1559) in dezelfde kerk. Het laatste sneuvelde in 1943, maar bewaarde fragmenten en oude afbeeldingen schetsen nog een vrij precies beeld van het monument. Hoewel de oude toeschrijving ervan aan Cornelis Floris de Vriendt (1514-1575) uit Antwerpen moeilijk kan worden gehandhaafd, wijst het op de veranderde smaak van de Leuvense burgerij en het navolgen van de trends aan het humanistische hof van de heren De Croy. Mogelijk van hetzelfde jaar als het epitaaf van Adolf van Baussele in de St.-Pieterskerk, stamt het voormalige tabernakel van het celestijnerklooster. Na de verwoesting van de kerk in 1816 kwamen een aantal fragmenten in handen van een verzamelaar, die ze op zijn beurt in 1853 aan het Stedelijk Museum schonk. Ze stellen de evangelisten Marcus en Matheus en een putto voor. De kwaliteit van de sculptuur laat een toeschrijving toe aan Cornelis Floris zelf of zijn onmiddellijke omgeving.

De kunstwerken waarop we hier de aandacht trekken, mogen evenwel niet de indruk wekken van een voorspoedige stad. In feite teerden de hogere ambtenarij en het stedelijke patriciaat nog op de relatieve welstand die de 15e eeuw had gebracht. De toestand zou zienderogen verslechteren en de laatste decennia van de 16e eeuw waren echte rampjaren. De toenemende centralisatie van de handel in Antwerpen en het verval van de eens zo bloeiende wijnbouw en lakennijverheid hadden armoede tot gevolg. Verwoestingen door de Gelderse benden van Maarten van Rossum (1452) en de gevolgen van de pest (1578/79) zorgden voor de rest: de werken aan het groots opgevatte westwerk van de St.-Pieterskerk vielen in 1541 stil en de torens zouden nooit worden voltooid.

De eens zo fiere hoofdstad was tegen het einde van de eeuw verworpen tot een provinciestadje. Het inwonerstal was er gedaald tot ca. 9700 zielen. De 17e eeuw bracht weliswaar een licht herstel, maar potten breken deed Leuven al lang niet meer. Pas in de tweede helft van de 18e eeuw kon de toen gevoerde industriële politiek in de Oostenrijkse Nederlanden, nieuw leven brengen. Het geschilderde interieur van de oude St.-Pieterskerk, van de hand van Wolfgang de Smet en gedateerd 1667, toont dan ook grotendeels vergane glorie. In het midden van het paneel bemerkt men het nog bestaande gotische doksaal van 1488-1490. Daarachter bevond en bevindt zich nog steeds het koorgestoelte van 1439-1442. De voorgestelde predikstoel dateert van 1508 en op het schuttersaltaar prijkte nog het laat-gotische Christoffelbeeld dat later in het Stedelijk Museum onderdak zal vinden. De weelderige barokvormen van de Contrareformatie blijken in deze kerk nauwelijks doorgedrongen.

Leuven zou nochtans tot bij de aanhechting van onze gewesten aan Frankrijk in 1794 één der vier hoofdsteden van Brabant blijven en als onderdeel van dat hertogdom het politieke en economische wel en wee ervan blijven volgen. In de achttiende eeuw betekende dat een toenemende industrialisatie van de stad, onder impuls van van Oostenrijkse Habsburgers en hun gouverneurs in Brussel. Vooral Karel Alexander van Lotharingen zou beschermmer en promotor worden van die industrialisatie. Van levensbelang voor de verdere ontwikkeling van de stad was daarbij de "Vaart", een kanaal dat de stad verbond met de Rupel en dat een grote rol speelde in de ontwikkeling van Leuven als commercieel doorvoercentrum en exporteur van bieren. In het museum herinnert de ceremoniële kruiwagen vervaardigd ten behoeve van de eerste spadesteek voor deze vaart. Hertog Karel van Lotharingen kwam op 9 februari 1750 hoogstpersoonlijk naar Leuven voor deze gebeurtenis. Met een eveneens speciaal voor de gelegenheid vervaardigde zilveren schop groef hij de symbolische "eersten steek". De kluit werd door de hertog van Arenberg al even symbolisch een eindje verderop gereden in de luxueuse kruiwagen, gesculpteerd door de Leuenaar Joseph Bovesse. Zijn werkstuk illustreert meteen hoe kunst en kunstambachten in die tijd sterk gedomineerd werden door invloeden van aanvankelijk Franse origine. Gegolfde lijnen, gesculpteerde profielen, a-symmetrische motieven en soms elegant, soms grillig verfijnde vormen geven de toon aan. Ook een aantal meubels in deze verzameling vertonen deze kenmerken. Andere ondergingen dan weer de invloed van de al even Franse, maar ditmaal rechtlijnige en geraffineerde Louis-XVI-stijl. Allen sluiten ze aan bij de "Luikse" traditie, waarin het rijke Franse gefineerde en met bronsbeslag opgewerkte meubel werd vertaald naar een eikehouten versie. Hoewel de herkomst van de meubels in het museum niet vaststaat, mag worden aangenomen dat ze in Leuven zelf werden vervaardigd. De geraffineerde kruiwagen toont ten overvloede aan dat het vakmanschap daartoe zeker aanwezig was.



Ladenkast

2e helft 18e eeuw

Louis XVI

Eikehout; 95 × 125 × 60 cm

Inventarisnummer: M 18



Joseph Bovesse

Kruiwagen

1750

Eikehout; 57 × 50 × 120 cm

Inventarisnummer: M 36

Deze kruiwagen werd gemaakt voor de eerste spadesteek voor het kanaal Leuven-Mechelen op 9 februari 1750

Stoel

ca. 1760

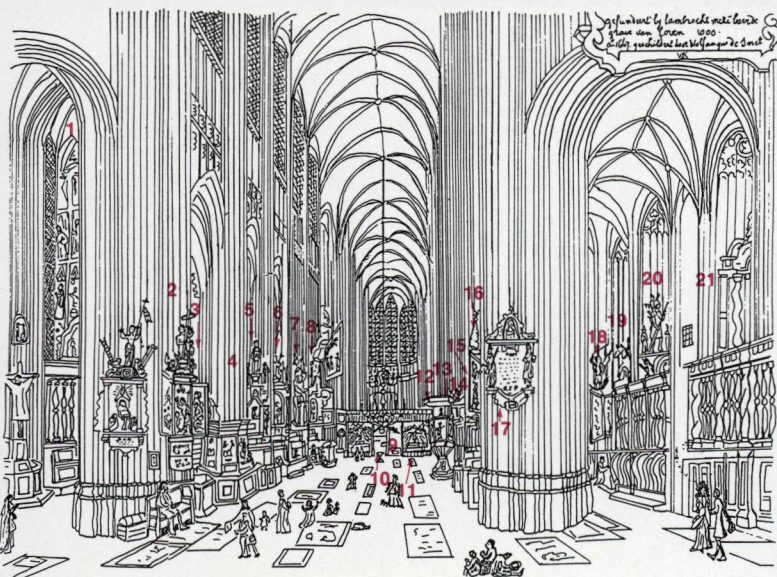
Louis XV

Eikehout; rieten zitting;

91 × 48 × 40 cm

Inventarisnummer: M 24





W. de Smet (2e helft 17e eeuw)
Binnenzicht in de St.-Pieterskerk
 1667
 Olieverf op doek; 169 × 226 cm
 Inventarisnummer: S/22/S

Interieur van de St.-Pieterskerk

1. Altaar van de H. Bonifatius (de uitdragers)
2. Grafmonument Morillon
3. Altaar van de H. Nicolaas (de kramers)
4. Altaar van de H. Genoveva
5. Altaar van de Heiland
6. Altaar van de H. Jozef (de timmerlieden)
7. Altaar van de H. Livinias (de beenhouwers)
8. Altaar van de H. Leonardus
9. Altaar van de H. Ursula
10. Graftombe van Hendrik I
11. Altaar van het H. Kruis
12. Altaar van de H. Catharina (rederijkerskamer 'De Lelie')
13. Altaar van de Drie Koningen (de zagers)
14. Altaar van de Vier Gekroonden (de metsers, steenhouwers en beeldhouwers)
15. Altaar van de H. Albertus (de bakkers)
16. Altaar van de H. Bartholomeus (de leerlooiers)
17. Grafmonument Van Rillaer
18. Altaar van de H. Mattheus (het Groot Ambacht)
19. Altaar van de H. Martinus (de kleermakers)
20. Altaar van de H. Christoffel (de haakbusschieters)
21. Altaar van de H. Anna, H. Dorothea (rederijkerskamer 'De Roos') en de H. Borromeus (tegen de epidemieën)

Een republiek in de republiek

Sinds haar stichting in 1425 op initiatief van de stad en met de steun van Jan IV, hertog van Brabant, was de Leuvense universiteit één van de motoren die het verlies van het Brabantse primaatschap draaglijker hebben gemaakt en de stad een eigen gezicht hebben gegeven. Op het ogenblik van haar oprichting was Leuven met zijn ca. 16.000 inwoners nog nauwelijks belangrijker dan het sterk opkomende Antwerpen (15.000) en al lang voorbijgestoken door Brussel (25.000). Het initiatief was wellicht een bewuste poging van het stadsbestuur om het tij te doen keren.

Van bij de aanvang genoot de universiteit nochtans een speciaal statuut dat haar een grote onafhankelijkheid van de stedelijke autoriteiten verleende. Eigenlijk was de instelling enkel aan de paus rekenschap verschuldigd en haar leden slechts aan de rector, die zelfs in zaken van burgerlijk recht een volledige rechtsmacht over hen uitoefende. Ze vormde een republiek in de republiek waarbij ook de vijf faculteiten van een verregaande autonomie konden genieten. Statuten en privileges werden angstvallig in ere gehouden en het veelvuldige gebruik ervan noodzaakte het aanleggen van verzamelingen van kopieën, die ook in druk werden uitgegeven. In de bibliotheek van het museum prijkt o.m. een *Privilegia Academiae sive Studio Generali Lovaniensi*, gedrukt te Leuven in 1644 (inv. nr. A/935/190).

Ondanks deze onafhankelijkheid van het stadsbestuur bevinden er zich in de verzamelingen van het Stedelijk Museum toch nog meer herinneringen aan de Alma Mater, zoals tinsoldeerstempels die dienden om huisraad van de pedagogieën of colleges van een eigendomsmerk te voorzien (inv. nr. B/IV/77,79,80,81,82 en 83-84 tot 96) of documenten met afbeeldingen van die colleges. Vooral deze laatste illustreren hoe het groeiende gebouwenpatrimonium van de universiteit ook in het stratenbeeld van de oude stad een voornaam aandeel ging verwerven en mee het ondertussen weer grondig gewijzigde gezicht van de stad ging bepalen. Bij wijze van voorbeeld halen we hier een *Gezicht op het college van Winckele* aan, een ingekleurde 18e-eeuwse pentekening op papier uit het prentenkabinet van het museum. Het college werd genoemd naar de familie die bij testamentaire beschikking het college in de 16e eeuw stichtte. Reeds in de 19e eeuw verdween een groot deel van de oude gebouwen om in 1962 volledig te worden gesloopt. Enkel de sinds 1942 wettelijk beschermde inkompoort werd gerecupereerd en heropgebouwd aan de ingang van het stadspark.

Tot slot heeft uiteraard ook het eigenlijke studentenleven zijn sporen nagelaten tot in het museum. Naast soms mooie soms grappig versierde studentencursussen bewaart het o.m. een merkwaardige reeks universitaire wapenschilden. Het zijn familieblazoenen geschilderd op doek naar aanleiding van de promotie van de student. Op de dag van de plechtige promotie werden zij voor de gevierde uitgedragen in de stoet, die hem aan zijn studieverblijf kwam afhalen om hem naar de academiezaal te begeleiden. Vervolgens ging de optocht naar de St.-Pieterskerk waar bij deze gelegenheid een plechtig Te-Deum werd aangeheven, om te eindigen voor de woonst van de promovendus. Daarna werd het blazoen boven de deur aangebracht en als souvenir gekoesterd.

Jan van Damme



Anoniem
Blazoen van Libertus van den Daele
1779
Olieverf op doek; 53,5 × 46 cm
Inventarisnummer: S/279/O

Zoals de hele stadscollectie is de keramiekverzameling vrij uitgebreid en divers. Afgezien van enkele stukken, gekocht door archivaris Edouard van Even en schilder A.N. Delaunois, werd de verzameling samengesteld door voormalig conservator Victor Demunter. Hij kocht de ruim 600 stuks tellende verzameling tussen 1890 en 1914 bij Belgische antiquairs, vooral op veilingen in Brussel en Leuven. Hij verzamelde vooral faïence, faïence fine en porselein uit de 17e, 18e en 19e eeuw. Ook meer recente stukken bevinden zich in de verzameling dankzij giften van mevr. Vleminckx-Godenne (1979), de familie Van Oostveen-Wijnants (1979), mevr. Van Schoonland-Charlier (1981), mej. Henquinez (1983), mevr. Olbrechts (1984) en dhr. Boschmans (1984). Vooral de art deco en de neostijlen uit het begin van de eeuw zijn goed vertegenwoordigd. Voor de beschrijving van de collectie volgen we de benaming van de verschillende soorten keramiek zoals ze door Alexandre Brongniart (1770-1847) werden ingedeeld. Deze scheikundige, beheerder van de "Manufacture Royale de Porcelaine de Sèvres" (1800-1847), klasseerde het gebakken aardewerk volgens zijn technische kenmerken en onderscheidde zo geëmaild aardewerk, gres of steengoed, faïence, faïence fine en porselein.

Een groot deel van onze verzameling toont 17e- en 18e-eeuwse Delftse faïence. Delft was in die periode zowat het belangrijkste productiecentrum in de Nederlanden. Zelfs buitenlandse manufacturen kopieerden deze stijl. Zoals uit de collectie blijkt, werd er zowel polychroom als blauwwit goed gemaakt. De decoratieve motieven waren in de 17e eeuw een afspiegeling van de toenmalige schilderkunst. Landschappen en stadsgezichten, portretten, marines en stillevens zijn de meest voorkomende onderwerpen. Ook in de 18e eeuw bleven deze klassieke onderwerpen voortleven, zoals we o.m. zien op het inktstel waar de landschapjes in cartouches zijn bevat en worden afgebeeld met gestileerd blad- en rankwerk. Het succes van het geïmporteerd oosters porselein, liet eveneens zijn sporen na in het decoratieschema. Het pannekoekbord met in het plat een vogel op een rots en afgebeeld met een duidelijk afgelijnde verdeling, is een Nederlandse interpretatie van het Chinees "Wanli-type", terwijl de schotel met "lange lijze" een duidelijke nabootsing van de Chinese overgangsstijl is. Ook de vorm werd door het Oosten beïnvloed, zoals blijkt uit de octogonale balustervaas. Andere vormen worden dan weer als typisch Hollands beschouwd, zoals het kaststel gemaakt tussen 1764 en 1798 door Gerard Brouwer van de "Porseleyne Lampetkan". Dit geldt ook voor de apothekerspotten, zoals de aborello's en de olie- of strooppotten. Naast deze blauwwit decoratie is er ook veel gekleurd goed dat, als het stuntelig is afgewerkt, ook wel eens "boerendelft" wordt genoemd. De collectie toont duidelijk het grote verschil tussen dit boerendelft en de fijn afgewerkte exemplaren. Bijzonder is wel de schotel met Willem V en Frederika Sophia Wilhelmina, Prinsen van Oranje. Aardewerk met dit thema, de zgn.

Oranje-keramiek, kende een bloeiperiode in de 18e eeuw. Ter gelegenheid van een geboorte, huwelijk, troonsbestijging, sterfgeval... en bij controversen, werden de prinsen Willem III, Willem IV en Willem V van Oranje of hun familieleden afgebeeld. Dit gebeurde zowel in blauwwit als polychroom Delfts, maar ook op oosters porselein en Engels "creamware". Het bord met admiraal Zoutman is één van die stukken die door J. Turner in Lane End (Staffordshire) werden gemaakt ca. 1781. Nadien werden ze te Delft koud beschilderd in een der vele manufacturen. Deze bedrijfjes waren zeer talrijk en succesvol. De nabijheid van de haven en van gefortuneerde burgers en handelaars in o.m. Den Haag, zorgde voor een grote afzet. De manufacturen verhoogden steeds hun productie, de onderlinge concurrentie was groot en de arbeiders veranderden dikwijls van werkgever. Zoals blijkt uit de collectie, pasten de verschillende facturen zoals "De Paeuw", "De Drie Klokken", "De Grieksche A", "De Porceleyne Bijl" e.a., zich aan hun cliënteel aan, kopieerden elkaars werk en hadden bijgevolg geen eigen huisstijl. Door de commerciële geest van de Nederlanders werd de faïence ook in Engeland, Frankrijk, Duitsland en de Zuidelijke Nederlanden ingevoerd en beïnvloedde de Delftse stijl buitenlands aardewerk.

De Franse faïence in de collectie is eveneens goed vertegenwoordigd. Vooral van manufacturen uit het noordoosten van Frankrijk, zoals Lunéville en Saint-Clément, bezit het museum verscheidene polychrome stukken. De typische kenmerken zoals het kleurrijk palet, de sterke omlijning, de vlotte penseelvoering en de typische motieven zoals de haan, de bloemen, de Chinese en Westerse figuren, zijn hier duidelijk aanwezig. De compositie van het onderwerp, de stijl en de boorddecoratie verraden de invloed van Straatsburg, zoals het bord met de Chinese figuur in vrij wankel evenwicht illustreert. Het Noordfranse Saint-Amand-les-Eaux was één der vele grenssteden met een bloeiende faïencehandel. Te meer daar de uitvoer naar de Zuidelijke Nederlanden niet door hoge taksen werd tegengehouden. Het was trouwens een Doornikse familie die ca. 1717 de manufactuur oprichtte. Het bord en de lampetkan met het mangaankleurig *au rocher*-motief zijn versierd met de typisch oosters geïnspireerde decors en de eveneens karakteristieke mangaankleur.

In de Zuidelijke Nederlanden waren de faïencebedrijven van Philippe Mombaers en zijn familieleden Jacques en Jean-Baptiste Artoiset te Brussel het belangrijkste. Philippe Mombaers die in Parijs, Rouen, Saint-Cloud en Delft werd geschoold, startte in 1724 zijn eigen bedrijf. Hij ontwikkelde een heel eigen stijl. Kleur, vorm en decor waren zeer apart en werden elders herhaaldelijk nagemaakt. Mombaers werd bekend om zijn plastische vormgeving van gebruiksvoorwerpen, zoals de soepterrine in de vorm van een kool. Het zogenaamd vlinderdecor met de typisch kopergroene kleur zoals op de vaas daterend van 1734-1754, blijft ongeëvenaard.

Heel anders van stijl, maar eveneens zeer karakteristiek, zijn de produkten van Mombaers' achterkleinzoon Jean-Baptiste Artoisenet, die de "Petit Village" buiten de Lakense poort leidde vanaf 1791. Er werden vooral bierpullen geproduceerd. De typische blauwe fond werd soms afgewisseld met een mangaankleurige of roze achtergrond. De stervormige uitsparing werd versierd met bloementakjes of folkloristische figuren. Hiervoor werden ook, zoals de bierpot met een hert tussen twee boompjes laat zien, dieren gebruikt.

Zeer speciaal in deze verzameling Brusselse stukken zijn de twee koelers met polychroom floraal reliëfdecor. Volgens Victor Demunter zijn deze stukken afkomstig van het Tervurens faiencebedrijf dat in 1767 door Karel, hertog van Lotharingen en Bar was opgericht. De produktie die slechts 14 jaar duurde, bleek voornamelijk op zijn privé-gebruik te zijn gericht.

Faience fine werd in het begin van de 18e eeuw in Engeland ontwikkeld. Deze keramiek was licht en toch sterk en benaderde meer dan faience het zo gegeerd porselein. Het was ook goedkoper omdat het productieproces eenvoudiger was en het eenmaal minder gebakken diende te worden. Door deze factoren verdrong het al vlug de faience. Vooral de talrijke faience-manufacturen in Frankrijk leden hieronder, ondanks de protectionistische maatregelen en hoge invoertaksen. Het goed werd immers binnengesmokkeld. Talrijke Franse bedrijven zagen zich dan ook verplicht zo vlug mogelijk deze Engelse techniek over te nemen. De Luxemburgse fabriek van Septfontaines was de eerste in de Nederlanden, die deze techniek ging toepassen. De gebroeders Boch ontleenden hun decoratieve motieven weliswaar aan andere centra, maar hadden omwille van hun zeer populair produkt een enorme invloed op de volgende faience fine manufactures in de Nederlanden. Hun witblauw decors, zoals het *à la feuille de trefle*-bord met een boord van vlechtwerk, de *à la guirlande*-sauskom of het *à la brindille de Chantilly*-bord met gegolfde boord, werden veelvuldig nagemaakt in o.m. Attert en Andenne.



Soepterrine in de vorm van een kool met vlinderdecor
 Brusselse fabriek Mombaers,
 ca. 1751-1762, ten tijde van
 Charles van den Driessche
 Faience;
 Ø 33,5 cm, H.: 18 cm
 Inventarisnummer: A.F.B.p. 5



Kopje met schoteltje

Etterbeekse porseleinfabriek Kühne
(1787-1803)

Europees hard porselein;

Ø ondertas: 13,4 cm,

H. tas: 6,7 cm

Inventarisnummer: APD.E.Ku. 2

**Schotel met vogel op
begroeide rots**

Wanli-stijl (1573-1620)

Chinees porselein;

Ø 35 cm

Inventarisnummer: APC.W.bl. 1



Schotel met lange lijze

Delft, eind 17e - begin 18e eeuw,
in de trant van de Chinese

overgangsstijl (ca. 1620-1644)

Faience;

Ø 35 cm

Inventarisnummer: A.F.D. bl. 38



Ook de vorm werd overgenomen. De fabriek te Attert was slechts enkele jaren actief (1780-1809) en volgde de hele produktie van Septfontaines.

Andenne daarentegen was een omvangrijker centrum. Hier waren op het einde van de 18e en het begin van de 19e eeuw meerdere faïence fine manufactures gevestigd, o.m. van Van der Wardt-Servais, van Louis Winand en van J.P. Becquevort. De kwaliteit van hun goed was meestal minder dan die van het Luxemburgs. Dit was een gevolg van hun massaproductie en hun minder veeleisend cliënteel.

Het bedrijf van Joseph Wouters was het meest succesvolle te Andenne, vooral onder de leiding van de Gentse zakenman Bernard Lammens. De kwaliteit van het bakken en van de decoratie was verzorgd en een nieuwigheid, nl. het drukprocédé, werd er toegepast. Deze nieuwe techniek was zeer populair en zoals het bord met het kasteel van Tihange bij Hoei, naar de gravure van Remacle Leloup in *Les Délices du Pays de Liège* (1738-1744) toont, gebruikte Bernard geliefde en tevens mooie thema's.

De gebroeders Victor en Eugène Boch, kleinzonen van de stichters van Septfontaines, stichtten in La Louvière de fabriek "Keramis". Naast het camaïeu in blauw decor werd er vooral het drukprocédé toegepast, zoals het bord met de jachtscène.

Deze techniek werd ook toegepast te Maastricht.

Petrus Regout die in 1836 "De Sfinx" oprichtte, startte rond 1850 met het in Engeland uitgevonden transferdrukprocédé. De manufactuur wist zich in de loop der jaren steeds aan te passen aan de technische evolutie en smaakveranderingen van het publiek, maar moest tenslotte in 1969-70 door de buitenlandse concurrentie de deuren sluiten. De "Société Céramique", een ander Maastrichts bedrijf waar we eveneens een bedrukt bord van bezitten, was de 19e-eeuwse concurrent van "De Sfinx". Zij maakte ook Delfts blauw en boerenbont. In 1958 werd het bedrijf overgenomen door "De Sfinx" en ging dus mee dicht eind jaren '60.

Een bijzondere plaats in de faïence fine produktie bekleedt het met zwart glanzend glazuur bedekt goed. Traditioneel wordt dit aan het Naamse bedrijf "Saint-Servais" van Charles Emens toegeschreven. De Leuvense verzameling bezit een mooie koffiepote met suikerpote en melkkannetje, gevat in een zilveren Louis XVI-montuur.

Het Chinees porselein was in Europa de meest gegeerde keramiek. Het werd samen met andere Chinese goederen ingevoerd vanaf het begin van de 16e eeuw, toen de Portugezen Canton aandeden. Vanaf het begin van de 17e eeuw intensifieerde deze handel door o.m. de oprichting van de Engelse "East India Company" en de Nederlandse "Verenigde Oostindische Compagnie" (V.O.C.). Porselein was aanvankelijk een ballastprodukt voor de schepen die vooral thee, zijde en specerijen vervoerden. Door de hoge winstmarges evenaarde het porselein vlug het commercieel belang van de thee. Niet alleen de esthetische waarde bepaalde dit succes. Porselein was ook een perfect en elegant vervangmiddel voor het tafelzilver dat door de talrijke troebelen en oorlogen in de

17e eeuw op last van de vorsten werd gesmolten. Op die manier werd de staatskas gevuld en de talrijke oorlogen betaald. De eerste geïmporteerde porseleinen voorwerpen werden ook kraakporselein genoemd naar de Portugese schepen of caraca's, die hen vervoerden. Een voorbeeld is de prachtige diepe schotel met een vogel op een rots in blauwwit uit de Wanli-periode of de "ghendi" (waterfles), versierd met 3 boeddhistische kostbaarheden van ca. 1625-1644.

Na de dood van keizer Wanli (1619) werd China verscheurd door binnenlandse oorlogen tussen de Ming- en Qing-aanhangers. Westerlingen konden er geen handel meer drijven en weken uit naar Japan. Ze bestelden er het bekende Chinees goed. Het bord met libel in blauwwit is een goed voorbeeld van deze Japanse imitatie van Wanli-porselein. Maar al vlug werden ook het imari in een blauw-rood-goud kleurenpalet en de typische kiku-chrysant, zoals op de nachtpot, zeer geliefd. Vooral de V.O.C., die er als enige een handelskantoor had, voerde het imari massaal in. De populariteit ervan maakte zelfs dat later meester China zijn leerling Japan hierin ging nabootsen.

Nadat de vrede in China was hersteld, liep de handel met Japan zeer sterk terug. China kende opnieuw een hoogtepunt in de porseleinhandel tijdens de regeerperiode van keizer Kangxi (1662-1722). Naast hun eigen voorwerpen in de *famille verte*-stijl, zoals o.m. de diepe schotel met twee fenghuangs of feniksen in een tuin, werden ook westerse vormen en thema's gebruikt. Borden met specerijenrand, terrines, scheerbekkens of koffietassen werden speciaal voor Europa gemaakt, soms zelfs naar daarvoor speciaal opgestuurde modellen.

Ook de thema's werden aangepast. Zo bijvoorbeeld de schotel met het wapen van Leuven in *famille verte* dat deel uitmaakte van een serie met steden uit de Nederlanden, Frankrijk en Engeland ter gelegenheid van het Verdrag van Utrecht.

Tijdens de regeringen van Yongzheng (1723-1735) en Qianlong (1736-1795) vergrootte het belang van de Europese bestellingen. Zoals uit de rijke verzameling blijkt, nam het aantal westerse voorstellingen sterk toe. Politieke thema's zoals het bord met de harlekijn die de actiehandel van J. Law hekelde, of literair geïnspireerde onderwerpen, zoals het bord met *La servante justifiée* van La Fontaine, wisselden de talrijke galante, religieuze en mythologische thema's af. De invloed van de machtige V.O.C. ging zelfs zo ver dat zij eigen ontwerpen kon laten afbeelden, zoals het bord met de *Parasoldames* van C. Pronk of het Oranjobord met prinses Anna van Hannover.

De Chinese motieven werden ook stilaan populair in Europa. Het bord met een haan, een tak met pioenen, chrysanten, de paddestoel en een vlinder, is een typisch voorbeeld. Zulke smakvolle voorwerpen, beladen met gelukssymbolen en geschilderd in *famille rose*, zijn kenmerkend voor de vroege Qianlong-periode. Later brengt de massale produktie voor de uitvoer een verlies aan originaliteit en harmonie mee.

Rond het einde van de 18e eeuw gaat de porseleinhandel met China teloor: de voorliefde voor porselein bleef, maar

de voorkeur ging nu vooral uit naar Europees porselein, dat tot een volwaardig en vooral goedkoper produkt was geëvolueerd. In Europa waren verscheidene porseleinmanufacturen werkzaam. Dankzij het onderzoek van Johan Böttger, die in 1708 het procédé voor porseleinfabricatie ontwikkelde, kon men in Europa het zo gegeerde oosters goed nabootsen. Het recept werd angstvallig geheim gehouden, maar toen Meissen in 1713 met de commerciële fabricatie begon, volgde de rest van Europa al vlug met gelijkaardige fabriekjes. Ook in België werd porselein gemaakt, meer bepaald te Etterbeek. Van deze manufactuur, gesticht door de Duitser Kühne in 1787, bezit het museum twee zeer zeldzame koffiekopjes met schoteltje. Ook in het kasteel van Montplaisir te Schaarbeek werd op het einde van de 18e eeuw porselein geproduceerd. Er werd door befaamde porseleinschilders als Louis Cretté en Charles van Marcke geïmporteerd porselein beschilderd. Ons Parijs' koffieservies met vogels op gouden takjes, beschilderd door Van Marcke, is hiervan een zeer mooi voorbeeld.

Het museum bezit ook een mooi tachtig stuks tellend Meissenservies, uiteraard traditioneel "Sèvresporselein" en de typische Parijse vazen.

Opmerkelijk is de collectie Doorniks en Atrechtse zacht porselein. Zacht porselein, dat in tegenstelling tot het oosters en Europees hard porselein geen kaolien bevat, is zeer moeilijk te vervaardigen. De oventemperatuur moet immers zeer gelijkmatig zijn en kunstmatig laag worden gehouden op 1.100°C, hetgeen een grote vakkundigheid vereist. Bruinkoolbriketten branden immers gelijkmatig bij hun hoogste temperatuur van 1.380°C. De Doornikse fabriek, in 1751 gesticht door François Peterinck, was tot 1891 zeer succesvol. Naast de grote invloed van Sèvres, ontwikkelde zij heel eigen decoratieve motieven, die vooral in de faïence fine bedrijven van Septfontaines en Andenne werden nagebootst. Twee belangrijke bestellingen, nl. die van Philippe, hertog van Orléans, in 1787 met het *Oiseaux de Bufon*-motief en die van Karel van Lorreinen in 1780, gaven het startsein voor het ontstaan van Doorniks mooiste motieven, zoals uit de collectie blijkt.

De Atrechtse manufactuur leverde eveneens mooi verzorgd zacht porselein. De decoratie, het kleurenpalet en de vormen sloten zeer sterk aan bij Doornik, zoals het bord met het randa-decor toont.

Hier blijkt ook het nadeel van dit zacht porselein. Door de lage baktemperatuur is het specifieke loodglazuur zacht en heeft het bord erg te lijden van het bestek. De hogere glans van dit porselein komt wel de kleurendecoratie ten goede.

Lutgarde Bessemans

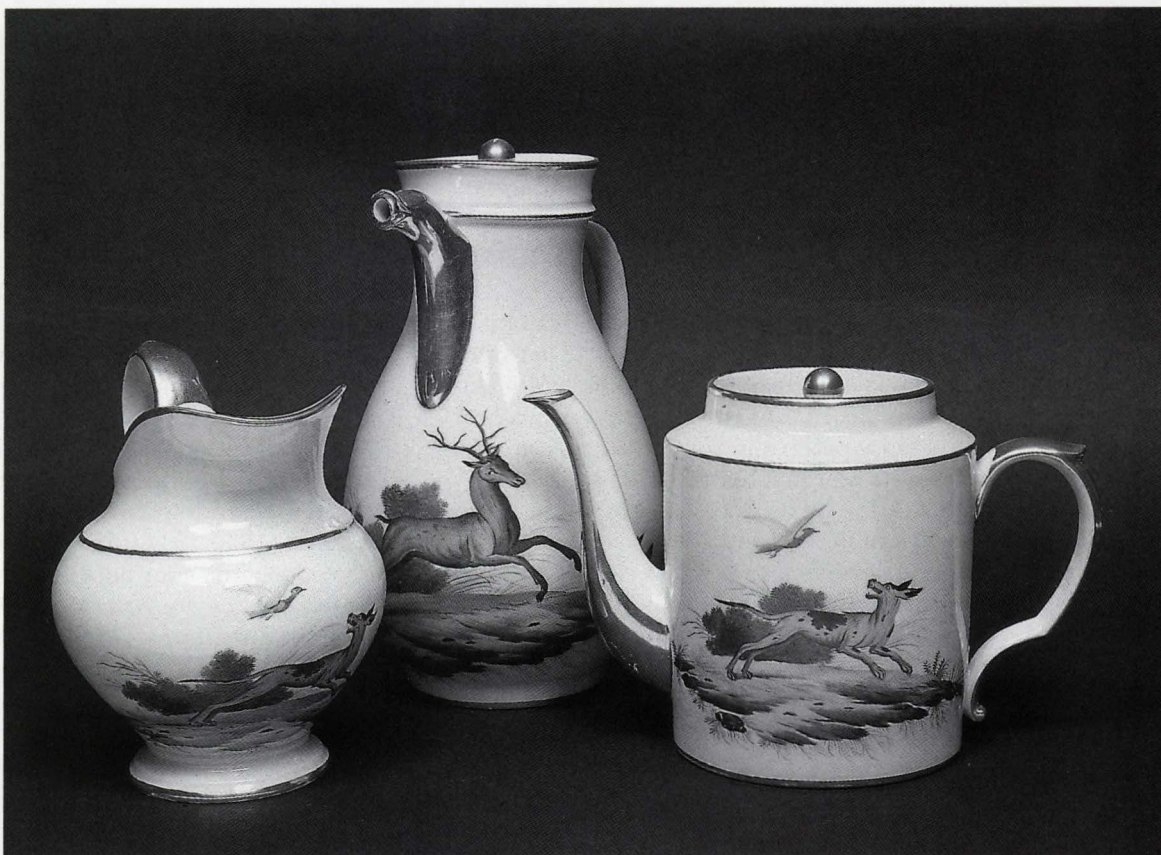
Servies

Eind 18e – begin 19e eeuw
Europees hard porselein;

H. koffiepote: 22 cm; H. theepot:
14.5 cm; H. melkkan: 14 cm

Inventarisnr.: APD.P.-B. (?) p. 2

Gedecoreerd met dierenfiguren te
Schaarbeek



De collectie moderne beeldhouwkunst uit de Leuvense verzameling biedt een vrij representatief overzicht van de 19de-eeuwse sculptuur in België. Beeldhouwkunst als kunstdiscipline werd en wordt gekenmerkt door een grote doordachtheid en een gebrek aan spontaneïteit. Ingevolge de hoge kosten van het materiaal, bijvoorbeeld marmer of brons, werd met het werk begonnen nadat de opdrachtgever zijn wensen had kenbaar gemaakt. Ook de functie van het werk bepaalde mee het uitzicht. Talrijke neoclassicistische en eclectische gebouwen werden in deze eeuw met sculptuur gedecoreerd. Op pleinen, kruispunten en ook begraafplaatsen hadden beelden en monumenten een ruimtestructurerende, decoratieve en/of commemoratieve functie. Een derde element dat sterk het uitzicht bepaalde, was de academische opleiding. De leraars drukten hun persoonlijke stempel op het onderricht en accentueerden op die manier één bepaalde stijl zoals bijvoorbeeld de barok of het Franse neoclassicisme. De 19e-eeuwse kunst werd gekenmerkt door een oriëntatie op Frankrijk. Vele kunstenaars trokken na hun opleiding in België naar Parijs. Bij hun terugkeer was succes bijna verzekerd: zeker bij collega's stonden ze in hoog aanzien. De beeldhouwkunst kende een grote bloei tijdens de regeringsperiode van Leopold I (1831-1865). De industrialisatie had gezorgd voor de opkomst van een nieuwe, rijke burgerij; in de geest van de romantiek ontstond de vraag naar beelden van nationale helden en historische figuren. Een der belangrijkste beeldhouwers uit deze periode was Guillaume Geefs (1805-1883), wiens invloed gedurende de hele eeuw voelbaar bleef. Van een van zijn talrijke leerlingen, Pierre Puyenbroeck (1804-1884), bezit het museum een uitzonderlijk mooie marmeren buste van Anna Boleyn van 1839. Deze kunstenaar werkte mee aan talrijke restauraties, onder andere van de stadhuizen van Brussel en Leuven. Van een andere leerling van Geefs, Amable Dutrieux (1816-1886), bekend voor zijn portretten van de koninklijke familie, bezit het museum een buste van Leopold, hertog van Brabant (1846). Ook de religieuze sculptuur kende in deze periode veel succes. Het waren vooral de leerlingen van de Mechelse en Leuvense academies die in dit genre werden bekwaamd. Van de Leuvenaars François en zijn zoon Frantz Vermeylen en de gebroeders Goyers bewaart het museum talrijke werken. Zij legden zich toe op de decoratie, meubilering en restauratie van kerken in neo-stijlen. Aan deze idealistische periode kwam vanaf ca. 1870 stilaan een einde. Een evolutie naar een zeker realisme is onder meer merkbaar in de keuze van de thema's: de onvolmaakte vormen van een adolescent, arbeiders en andere sociale thema's nemen de plaats in van antieke figuren. Ook de vormgeving veranderde geleidelijk. Er werd veel aandacht besteed aan de nuances van het afgebeelde oppervlak zoals de huid of de kleding. Meestal zijn de personages dan ook gekleed. Het aantal naaktfiguren, typisch voor de vorige periode, nam sterk af. En er werden ook andere materialen gebruikt. Terracotta verving marmer, of het beeld werd gegoten in brons op basis van een wassen model.

Een van de voorlopers en trendsetters van dit realisme was Constantin Meunier (1831-1905), die van 1887 tot 1896 leraar schilderkunst aan de Leuvense Academie voor Schone Kunsten was. Daarnaast was hij ook actief als beeldhouwer. Het Stedelijk Museum bewaart van Meunier de pleisteren sculpturen *Het Grauwvuur*, *De verloren zoon*, *De zaaier*, *De puddler*, *De vruchtbaarheid* en de bronzen *Mijnarbeidster*. Uit de titels blijkt het sociaal engagement van deze kunstenaar. Hij verheerlijkte de arbeid in een zeer persoonlijk realisme. Zo liet hij bepaalde details achterwege en disproportioneerde bewust lichaamsdelen als bijvoorbeeld de handen, om de expressiviteit te verhogen. In die zin was hij reeds een voorloper van de expressionistische stijl.

Charles Vander Stappen (1843-1910) van wie wij het reliëf *Landelijk toneel, wasvrouwen aan de oever van de vijver* bezitten, werd sterk door Meunier en het sociaal realisme beïnvloed. Hij was een zeer verdienstelijk beeldhouwer die steeds de belangrijke stijlevoluties volgde. Aan het eind van zijn carrière werd hij benoemd tot directeur van de Brusselse Koninklijke Academie.

Een van zijn leerlingen was George Minne (1866-1941) die het realisme van Meunier voortzette naar een antinaturalisme. Zoals de Leuvense sculptuur *De verloren zoon* (1896) toont, was Minne een zeer getalenteerd beeldhouwer die zijn sculpturen een grote expressie en symbolische kracht kon geven. Zijn grote bewondering voor de Franse grootmeester Rodin is terug te vinden in zijn werk.

Een omstreden figuur in de kunstwereld van vorige eeuw was de Antwerpenaar Jef Lambeaux (1852-1908). Door zijn uitbundige weergave van wilde bewegingen en heroïsche gespieerde naakten, en zijn voorliefde voor composities met voorstellingen van emotionele uitbarstingen, veroorzaakte zijn werk geregeld opschudding. De stemming rond zijn werk was echter ook de reden dat het zo dikwijls werd gereproduceerd. Het museum bezit van deze meester acht werken die hij maakte tussen 1881 en 1905. *Het dolle lied* was één van de werken die in 1884 op het salon van Brussel een rel veroorzaakten omwille van het gewaagde karakter van de voorstelling. Maar lang niet alle beeldhouwers volgden de nieuwe stijlevolutie. Tal van hen bleven getrouw aan de traditionele kunst waarin het schoonheidsideaal zegevierde. Zo bijvoorbeeld het beeld *Calista*, aarzeland tussen heidendom en christendom, van Gerard Van der Linden (1830-1911). Zelfs in de keuze van het thema blijkt zijn voorliefde voor het classicisme. Toch was hij leraar aan de academies van Antwerpen en Leuven waar hij in 1887 zelfs tot directeur werd benoemd.

Xavier Mellery (1845-1921)
Volksvrouw kijkend naar het
Leuvense stadhuis

1916

Tekening op papier; 270 × 210 mm
Inventarisnummer: G/27/M



A
LOUVAIN
1916

Myellery

Hieruit blijkt dat, alle evoluties ten spijt, de traditionele kunst nog veel gewicht had. Ook de Leuvenaars Jean Henri Cuypers, (1844-1897), die het prachtige marmeren beeld *De slavin* maakte, en Jean Herain (1853-1924) bleven in deze stijl verder werken. Met zijn buste van 1881 volgde Pierre Braecke (1858-1938) aanvankelijk dezelfde weg, maar ging later verder in een realisme à la Meunier.

Franse invloed versus Vlaamse aard

De 19e-eeuwse schilderkunst maakte een vergelijkbare evolutie door. Ook hier waren de bindingen met Frankrijk zeer hecht. Het duurde tot ca. 1910 vooraleer hiertegen een kortstondige reactie kwam en de Latemse School de eigen Vlaamse aard naar voor liet treden. Een overgangsfiguur tussen het Ancien Régime en de nieuwste tijd was Pieter-Jozef Verhaghen (1728-1811). Hij werd hofschilder van Maria Theresia in 1754. Het museum bezit van hem ongeveer dertig schilderijen en nog meer tekeningen en schetsen. Verhaghen geeft een mooi voorbeeld van de Rubeniaanse stijl die bij tal van schilders uit de Zuidelijke Nederlanden in zwang bleef. Uit zijn groot succes, hij vulde talrijke kloosters, abdijen en kerken met zijn meesterlijk geschilderde werken, kunnen we afleiden, dat ook de bevolking in de provincie nog niet toe was aan de nieuwe neoclassicistische stijl. Hier was David natuurlijk het grote voorbeeld. Tal van kunstenaars trokken dan ook na hun opleiding aan de academie naar Parijs, om bij deze meester of in zijn schaduw te werken. Natuurlijk bleef ook een studiereis naar Italië aanbevolen als orgelpunt van de opleiding.

In de academies van Gent, Brugge en Antwerpen werd deze nieuwe stijl door Joseph Paelinck (1781-1839), Joseph Ottevaere (1778-1830) en Mathieu Van Bree (1773-1839) reeds vanaf het eerste uur gedoceerd. De strakke, sobere schildertechniek met delicate lijnen en een koel koloriet werd aangewend om klassieke of heroïsche themata weer te geven. Het museum bezit enkele portretten van de Leuenaar François Van Dorne (1778-1848), een leerling van David. Te Parijs schilderde hij onder meer het portret van *Fanny Van Dorne*, gedateerd 1819. Ook van een andere leerling van de Franse meester, Jean Baptist Bastiné (1738-1844) heeft het museum een portret.

De schilderijen van Joseph Geirnaert (1780-1859) en Pieter-Josse Geedts (1770-1834), beiden leerlingen van Herreyns, horen eveneens in deze stijlperiode thuis. Van uitzonderlijke kwaliteit zijn de portretten van Jean-Baptiste Van der Hulst (1790-1862). Deze Leuenaar kreeg zijn onderricht van de hoger genoemde Geedts en studeerde nadien te Parijs en te Rome. In 1830 werd hij hofschilder van Willem I en nadien van Willem II benoemd. Uit deze Haagse periode dateert een werk in ons bezit, *Portret van Gabrielle de Hartitsch en haar dochtertje*. Het werd door haar nazaten samen met de afgebeelde armband aan het museum geschonken. Tenslotte is ook het werk van Jules Victor Genisson (1805-1860), leerling van M. van Bree te Antwerpen en

later leraar van Joseph Maswiens (1828-1880) het vermelden waard. De kerkinterieurs en stadsgezichten van Genisson en Maswiens zijn mooie voorbeelden van het neoclassicistische succes van Hollandse zichten en landschappen uit de 17e eeuw. De prachtig gepenseelde landschappen van Charles Van der Eycken (1809-1891) wijzen duidelijk naar dezelfde inspiratiebron.

Lambert Mathieu (1804-1861), nog een leerling van Van Bree en Herreyns, laat zowel in de keuze van zijn onderwerpen zoals Dantes *Zondvloed*, als in de uitvoering, nog duidelijk de Franse perfectie blijken. Nochtans is zijn koloriet reeds een duidelijke voorbode van een op til zijnde verandering. Op deze koele, rationele kunst met vlakke kleuren, kwam immers al vlug reactie. Gevoel, pathos, kleur en beweging werden benadrukt, scènes en helden uit het eigen nationale verleden en exotische taferelen uit de kolonies werden geliefde onderwerpen. Natuurlijk bleven ook de klassieke thema's zoals landschappen, marines en genreschilderijen verder beoefend, maar zij werden qua stijl aan de nieuwe stroming aangepast.

De koplopers van de romantiek (ca. 1830-1860) in België waren Gustaaf Wappers (1803-1874), directeur van de Antwerpse Academie en zijn stadsgenoot en latere opvolger Nicaise De Keyser (1813-1887). De door hen geïntroduceerde stijl kwam vooral naar voor in de historiestukken van een Louis Gallait, Godfried Guffens of Henri Leys.

Leuven heeft een vergelijkbaar doek *Luther op de landdag in Worms*, in 1878 geschilderd door Emile Delperée (1850-1896).

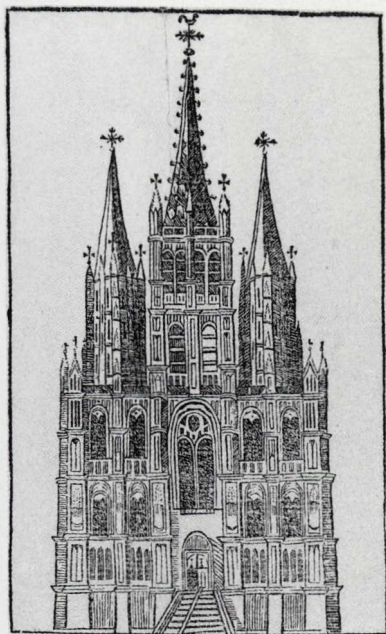
In 1887 gaf de stad Leuven André Hennebicq (1836-1904) de opdracht een historische reeks te schilderen voor de gotische zaal van het stadhuis. Hennebicq, directeur van de



Jules Courriot
Portretbuste P.J. Verhaghen
(1728-1811)
 Terracotta; H.: 65 cm
 Inventarisnummer: C/287

academie te Mons, was een zeer verdienstelijk schilder en een bereisd man. Hij won talrijke prijzen. In 1879 gaf hij zijn functie op om zich te Brussel volledig aan de kunst te wijden. Leuven heeft van hem 16 werken waaronder portretten van beroemde personen als Dirk Bouts en Quinten Metsys, en scènes uit de Leuvense geschiedenis als *De instelling van de universiteit* en *Pieter Coutereel die voor het volk de privileges van de patriciërs scheurt*. Het werk van Jean Baptist Madou (1796-1877), een bekend aquarellist en genreschilder uit Brussel, ademt een gans andere sfeer uit. De mimiek van de personages, het verfijnd kleurenpalet, zijn oog voor het detail, zoals blijkt uit *Het gesprek* van 1874, schildert een gezellige 19e-eeuwse intimiteit.

Een ander thema uit deze romantische periode is Afrika, in Leuven vertegenwoordigd door het werk van ondermeer de Fransman Georges Washington (1829-1910). Een buitenbeentje uit deze Sturm-und-Drang-periode is tenslotte Anton Wiertz (1806-1865). Voor de familie Vander Kelen schilderde hij het portret van Maria Mertens, de vrouw van Leopold, weldoener van het museum.



Detail van een Leuvense Nieuwjaarswens

Druk: J. B. Vander Haert, Leuven, 1782

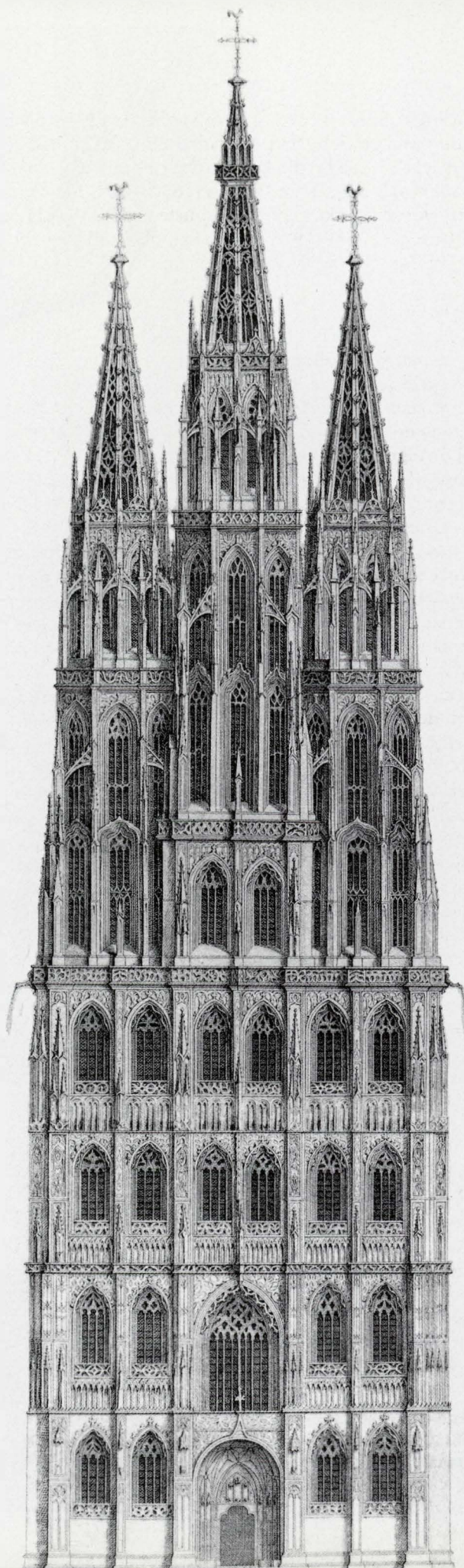
Houtsnede; 33,5 x 21 cm
LP 873

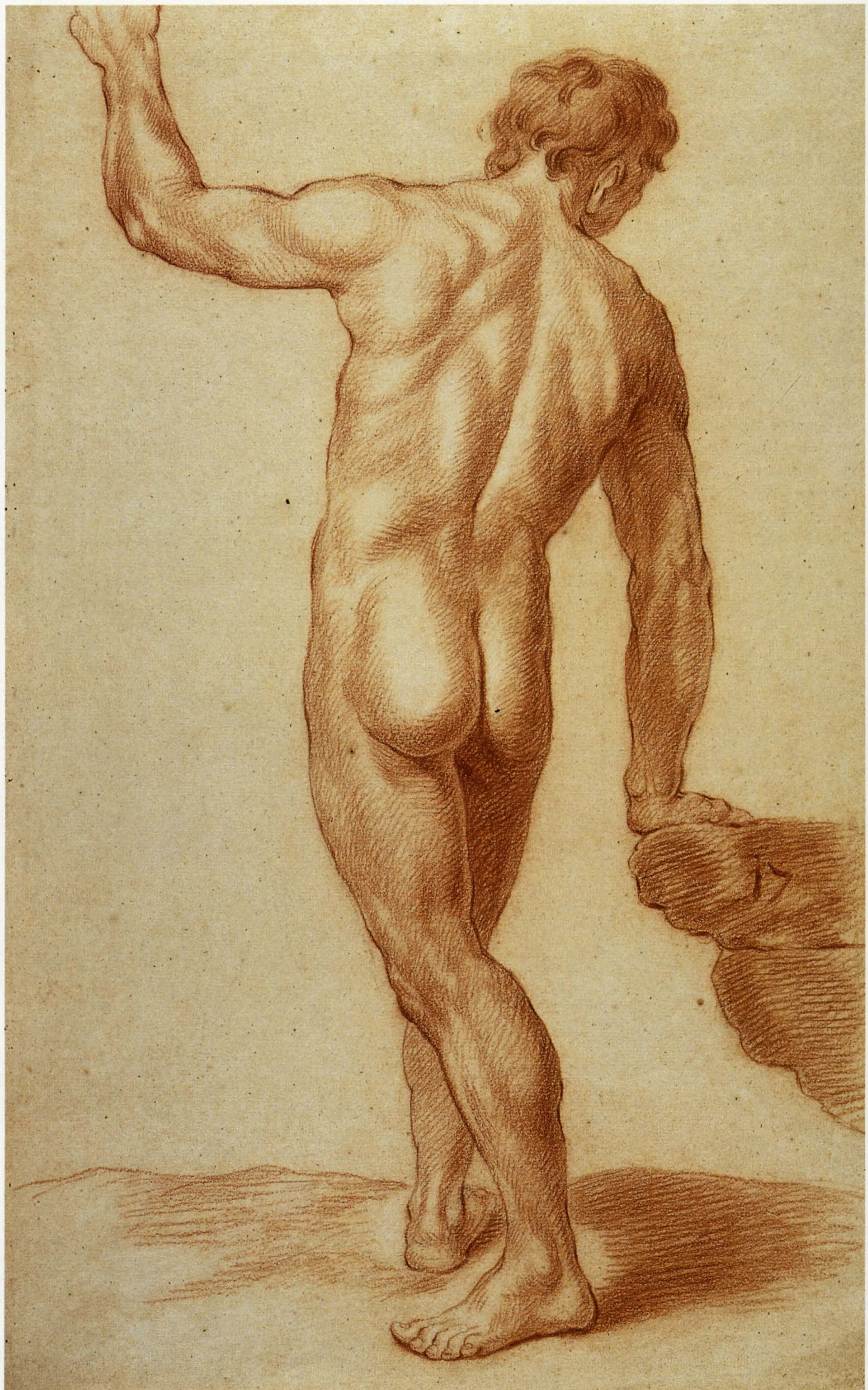
Deze gedetailleerde houtsnede van de St.-Pieterskerk – een sterk gereduceerde versie van het plan van Metsijs – geeft een getrouw beeld van een onvoltooide Leuvense droom

**L. van Peteghem
Westbouw van de St.-Pieterskerk
19e eeuw**

Lithografie; 52 x 19,5 cm
Inventarisnummer: LP 456

Getekend door Jean Minnoye naar het origineel plan van bouwmeester Josse Metsijs (begin 16e eeuw). In 1860 werd deze tekening gegraveerd door L. van Peteghem voor Edouard van Evens 'Louvain monumental'.





Pieter-Jozef Verhaghen
(1728–1811)

Studie mannelijk naakt

Tekening op papier; 475 × 300 mm

Inventarisnummer: G/110/V

Een reactie tegen de idealisering eigen aan het neoclassicisme en de romantiek manifesteerde zich geleidelijk vanaf ca. 1860. In België concentreerde deze beweging zich te Brussel rond de figuren van Jozef Stevens (1819-1899) en Alfred Stevens (1823-1906). Een theatrale thematiek ruilde plaats voor scènes uit het dagelijks leven in een gewild "realistische" context. In Frankrijk, dat ook de toon aangaf, was deze verandering reeds ca. 1830 voorbereid door de School van Barbizon. Van deze landschapschilders bezit het museum enkele goede werken zoals Louis Cabats (1812-1893) *Rust* en Jean Achille Benouilles (1815-1891) *Meer van Nemi*. In België vonden deze landschappen een grote navolging. Ca. 1850 schilderde reeds Alfred de Knyff (1819-1865, *Voor het onweer*) en François Roffiaen (1820-1898, *Souvenir van de Jungfraugletsjer*) naar dit Franse voorbeeld.

Een tiental jaren later stond aan de Schelde, in de Kempen of het Zoniënbos geregeld een schildersezel. Naargelang hun inspiratiebron verenigden de kunstenaars zich in scholen zoals de Tervurense School met Joseph Coosemans (1828-1904), Jules Montigny (1840-1899), en Euphrosine Beernaert (1831-1901) de Kalmthoutse School met Cornelius (1841-1902) en Frans (1850-1914) Van Leemputten; of de School van Dendermonde met onder meer Franz Courtens (1854-1943). De Leuvense verzameling heeft van deze scholen een ruime en representatieve collectie. In verschillende van deze werken is echter al de invloed van het impressionisme te zien. Vooral het werk van Courtens en Coosemans geeft een mooi voorbeeld van de geleidelijke evolutie van realistisch landschap naar impressionistisch schilderij.

Dit realisme kwam ook tot uiting in de sociale bewogenheid, die bij sommige kunstenaars zeer sterk leefde. We noemden in dit verband reeds de beeldhouwer en schilder Constantin Meunier, maar ook zijn zoon Karl (1864-1894) en Firmin Baes (1874-1941) waren vertegenwoordigers van een realisme, dat vaak ook nog een symbolische inhoud had. Het impressionisme, dat ca. 1880 in België succes kende, is te Leuven zeer karig vertegenwoordigd. Enkel het mooie werk van Evariste Carpentier (1845-1922) *Het spelende kind* en het in 1884 geschilderd *Portret van Leopold Vander Kelen* door Guillaume van Strijdonck (1861-1937) komen hiervoor in aanmerking.

In het begin van de 20e eeuw komen enkele avant-garde bewegingen op gang die zich afzetten tegen het werkelijke, het waarschijnlijke en het gangbare. Zo was er het fauvisme (ca. 1905) dat geen illusie van het volume meer wilde geven. De "fauves" gebruikten bij voorkeur ook zuivere kleuren die scherp tegen elkaar afstaken. Met deze frisse tonen was deze stroming vooral een zuiders fenomeen. Nochtans waren er ook een aantal Brabantse fauvisten zoals Edgard Tytgat (1879-1957) van wie het museum een prachtig doek *De mooie Poolse* uit 1937 bezit. Ook Ferdinand Schirren (1872-1944) en Willem Paerels (1878-1962) behoren tot deze richting zij het met een getemperd kleurenpalet.

Een meer Vlaamse poging om het realisme te ontvluchten, was misschien het expressionisme dat vooral in Sint-Martens-Latem tot ontwikkeling kwam.

De belangrijkste figuren in deze groep aan de Leie waren

Constant Permeke (1886-1952), Albert Servaes (1883-1966), Frits Van den Berghe (1877-1943), Edgard Tytgat, Jean Brusselmans (1883-1953) en de twee grafici Jozef Cantré (1890-1957) en Frans Masereel (1884-1972). Het Leuvense museum bezit ook uit deze periode, waarin België aansluiting vond bij het Europese kunstgebeuren, enkele werken: een gesigneerd landschap van Permeke en een *Leie bij nacht* van 1939 door Albert Servaes. Ook de Brabander Maurits Verbiest (1913-1984) is met een mooi werk vertegenwoordigd. *De veerman* van Anto Carte (1886-1953) getuigt van de invloed van Permeke en Brusselmans. Een andere kunststroming die van enig belang is voor onze verzameling is het animisme. Jozef Vincke (1900-) is in het museum aanwezig met de *Woonwagen* en Julien Creytens (1897-1972) met *Gezicht op het kanaal*. Het jeugdwerk van Jan Cobbaert (1909-), die bindingen had met Cobra, vertoont eveneens animistische stijlkenmerken.

De Leuvense verzameling schilderkunst na 1800 geeft op die manier een, weliswaar niet altijd even volledig, beeld van Belgische kunst uit verschillende stijlperiodes en kunststromingen.

Daarnaast is er ook Frans en Duits werk aanwezig, maar dit vormt veel minder een logisch geheel.

Over handschriften en oude documenten

Het prentenkabinet te Leuven bevat zo'n 20.000 tekeningen en grafische werken van de 16e tot de 20e eeuw.

De oudste stukken in de verzameling zijn twee ontwerptekeningen op perkament van de Sint-Pieterskerk. De oudste, die dateert van ca. 1460, werd wellicht getekend door Mathijs de Layens na de torenbrand van 1458. De tekening werd in 1861 geschonken door de beeldhouwer Charles Geerts. Het andere ontwerp is van de hand van Jan Metsys en toont de bouwplannen uit het begin van de 16e eeuw.

De oudste grafische werken dateren eveneens uit de 16e eeuw. Naast houtsneden werden er in die tijd ook reeds kopergravures gemaakt. In die techniek heeft het museum werk van Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1530) en Giorgio Ghisi (ca. 1520-1582). Raimondi was een van de eersten die de kopergravure gebruikte om werk van Titiaan, Michelangelo en Raffaël te reproduceren. Ook de 16e-eeuwse meesters van bij ons gingen de nieuwe techniek toepassen. Hendrik Goltzius (1558-1617) was een virtuoos meester uit Haarlem, die rond zich een schare leerlingen wist samen te brengen. Ook Jacob de Gheyn (1565-1629) beheerste dit medium perfect. De Antwerpenaar Hieronymus Cock (ca. 1510-1570) zag in deze gemakkelijk reproduceerbare kunst een handelswaar. Hij maakte eigen

werk, maar liet ook tal van andere graveurs voor hem werken, zoals de Italiaan Ghisi. Een Pieter Paul Rubens begreep al vlug dat zijn werk via deze techniek snel kon worden verspreid en engageerde een aantal kunstenaars die de techniek meester waren. De gebroeders Schelderic (ca. 1586-1659) en Boëtius à Bolswert (ca. 1580-1633) uit Amsterdam werden met hun zwierige en gemaniëerde graveerstijl geschikt bevonden, maar ook Paulus Pontius (1603-1658) en Lucas Vorsterman (1595-1675), een leerling van H. Goltzius, hebben voor hem gewerkt. Na Rubens' dood ging de reproductie van zijn werk trouwens gewoon verder. Vanaf de 17e eeuw gingen graveurs veel meer werken in een persoonlijke stijl. Door de ontwikkeling van de etstechniek, die de weergave van zeer veel details en nuances mogelijk maakte, werd een vloeiender en picturaal effect bereikt.

Zo hebben de Italiaan Guido Reni en zijn leerlingen Jacques Callot, Claude Le Lorrain en Isaak Silvestre (1621-1691) in de 17e eeuw mooi werk geëst. Van deze laatste bezit het museum een kopergravure *Zicht op de Sint-Pietersbasiliek en de pauselijke residentie te Rome*. De Leuvense schilder P.J. Verhaghen had dit vel gekocht tijdens een bezoek aan Rome.

Zoals de 17e-eeuwse schilderkunst kende ook de grafiek verscheidene specialisten in een eigen genre. Nicolaes Berchem (1624-1683) was een bekwaam graveur van landschappen. Karel Dujardin (1635-1678) etste bij voorkeur dieren. De 17e-eeuwse marines zijn in het museum aanwezig met onder meer werk van Anthonie Waterloo (ca. 1610-1690). Vanzelfsprekend was ook het portret heel belangrijk en dit vooral in Frankrijk, dat in de 16e eeuw weinig belangrijke grafici had geleverd. Louis XIV moedigde immers zeer sterk deze kunst aan en zijn minister Colbert dirigeerde vanuit Parijs het kunstgebeuren.

Hij haalde onder meer Gerard Edelinck (1640-1707) naar de lichtstad. Claude Mellan (1598-1688), Robert Nanteuil (1630-1678) en zijn rivaal Antoine Masson (1636-1799) waren slechts enkele van de Franse kunstenaars die hoffiguren portretteerden op een geïdealiseerde en gevlende manier.

De Nederlanden kenden niet zo'n doorgedreven specialisatie. Vele kunstenaars stamden immers uit een graveursfamilie en beeldden het werk van bevriende of verwante en succesvolle schilders af. Zo waren er de families Galle, met onder meer Cornelis de Jonge (1615-1678) en Theodoor (1571-1633) en Collaert, met onder meer Adriaan II (1560-1618), Jan I (1566-1628) en Jan II (1590-1627), van wie het museum enkele werken bezit. Uit Vlaanderen is er werk van Willem Paneels (1600-na 1632), Adriaan Frans Baudewijns (1644-1711) en Abraham Genoels (1640-1723) aanwezig. Beide laatsten weken echter vroeg uit naar Frankrijk.

Zeer belangrijk in de 17e eeuw was de topografie. Door de groeiende belangstelling voor de wetenschap, de vele ontdekkingen en kolonisaties nam het belang van kaarten en plannen toe. De Leuvense verzameling is hier vooral gespecialiseerd in de eigen stad. Naast enkele vroege stadsplannen en zichten van Hogenberg, Belleforest (1575), A. Pauli (1635), J. Janssonius (1657), Joost Vander Baren

(1604), C. Merian (1659) en A.D. Perel (1667).

Tijdens de 18e eeuw blijft het Franse hof ontgensprekelijk een zeer grote invloed uitoefenen op de grafische kunst.

De schilderijen van Nicolas Poussin en Antoine Watteau werden talloze malen afgebeeld. Gaspard Ducharge (1622-1757), Charles Nicolas Cohin (1715-1790) en Nicolas Henri Tardieu (1674-1749) hebben de landschappen en pastorale scènes over heel Frankrijk verspreid.

Hieraan kwam een einde toen de smaak van het hof ca. 1735 veranderde ten voordele van de eerder gewaagde boudoir-scènes van François Boucher. Hij was de lievelingsschilder van Madame de Pompadour.

Tegelijkertijd lieten technische middelen, zoals de ontwikkeling van de meerkleurendruk, toe pastels van Boucher en van zijn leerling Jean Honoré Fagonaud, perfect te reproduceren. Van Nicolas de Launay (1739-1792) en Gilles Demarteau verschenen prenten als *Le lever*, *Le coucher* en *Le minuit*.

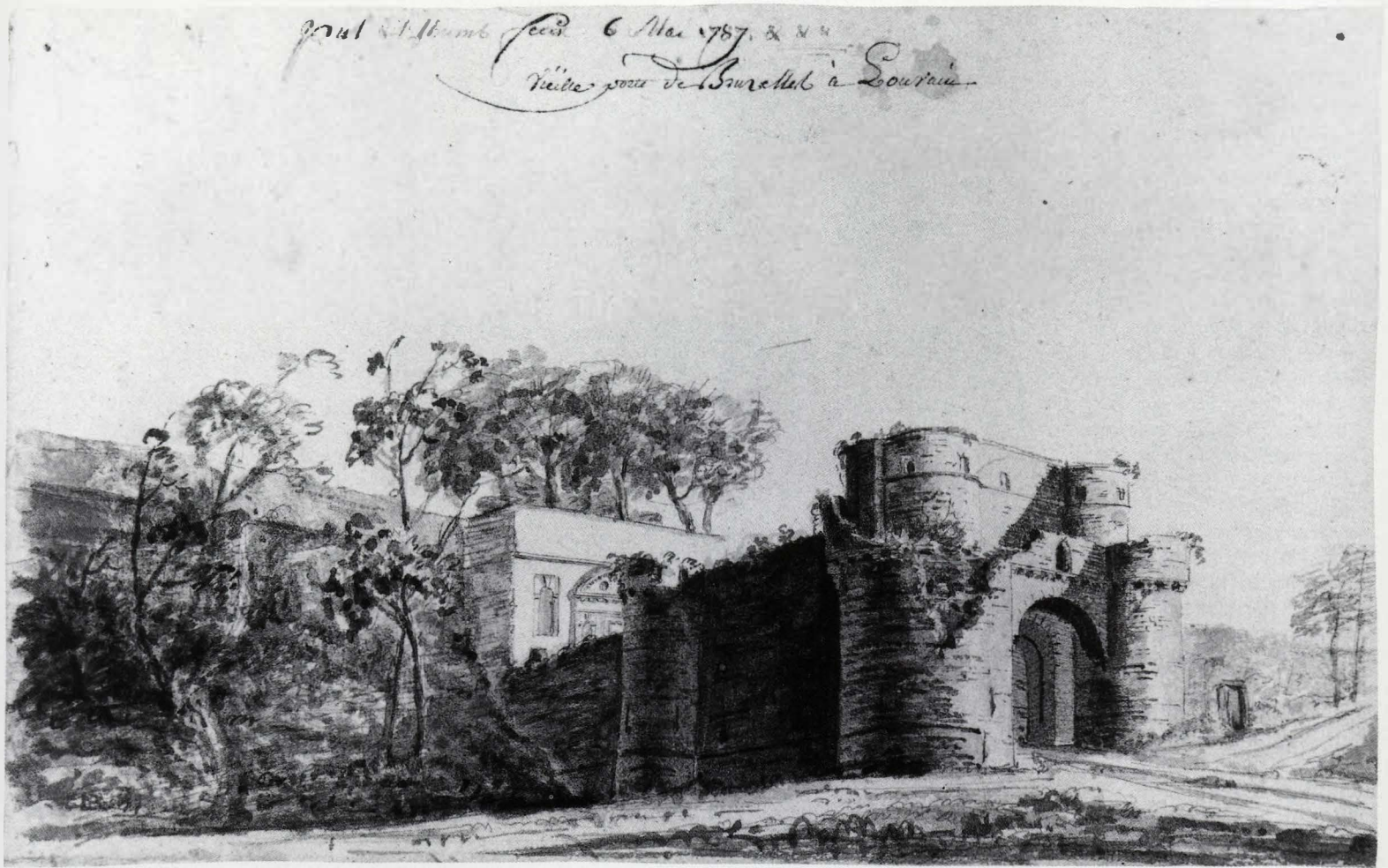
In deze periode verkleint het formaat van de prenten. Ze werden precieuser, zoals de juwelen en de waaiers uit die periode en konden altijd en overal worden meegenomen.

Ook het formaat van de boeken verkleinde tot handzame grootte. Hier vond eveneens een opwaardering en een popularisering plaats, zij het slechts binnen de aristocratische kringen van het hof. Talrijke graveurs maakten boekillustraties voor uitgaven van antieke auteurs zoals Horatius en Boccaccio. Vooral de fabels van La Fontaine, en de werken van Voltaire, Rousseau en Marmontel waren populair. Naast individuele graveurs zoals Charles Eisen (1720-1778) en Hubert François Gravelot (1699-1773) waren er ook ateliers die uitsluitend illustraties maakten. We denken hier aan de werkplaatsen van Jacques Philippe Le Bas (1707-1786) en Johan Georg Wille (1715-1807), een uitgeweken Duitser.

De 17e-eeuwse Hollandse genrefaferelen bleven in de hele 18e eeuw een geliefkoosd onderwerp. Sommige graveurs werden hier echte specialisten: Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810) legde zich toe op Rembrandt en de reeds genoemde J.Ph. Le Bas werkte naar David Teniers.

Gedurende de 19e eeuw kende de grafische kunst een enorme bloei. De techniek werd volop gebruikt voor affiches, boekillustraties, politieke satires, aankondigingen, snelschriften, enz. Mee dankzij de ontwikkeling van de steendruk kon er zeer vlug en met losse hand worden gewerkt. De afgebeelde onderwerpen waren ongeveer

Nicolaas de Lyra (?-1350)
Beginpagina van de alfabetische
index op de bijbelcommentaar van
N. de Lyra door Jacob (Clinckart)
van Neuss, prior van de abdij van
Park
1351
Perkament; 16,5 × 13 cm
f° 112 r°



**De tweede ringmuur
met Brusselse poort**
1787

Tekening in inkt, opgehoogd met
sepia; 15 x 24 cm
Inventarisnummer: LP 112

dezelfde als die in de schilderkunst. Zo werd Napoleon en zijn veldslagen bejubeld door graveurs als Charlet en Auguste Raffet (1804-1860). Deze laatste was oorspronkelijk porseleinschilder, maar legde zich na 1831 toe op litho's en tekeningen. Strijdttaferelen, scènes uit de revolutie en reisherinneringen van zijn omzwervingen met prins Demidoff in de Slavische landen, plaatsen hem duidelijk in de romantische beweging.

Bij Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), directeur van de Ecole de Rome in de Villa Medici en leermeester van Géricault en Delacroix, zijn de sporen van het neoclassicisme nog niet helemaal uitgewist. Felix Bracquemond (1833-1914) daarentegen kondigt met zijn boerentypes reeds het realisme aan. In 1848 vertrok hij naar Barbizon om er met landschapsschilders te werken. Gustave Doré (1832-1883) en Honoré Daumier (1808-1879) werkten in eenzelfde stijl. Het museum bezit eveneens enkele werken



**Handschrift Willem Boonen
Geschiedenis van Leuven:
De vier Heemskinderen**

Handschrift, 1593-1594
Inkt en aquarel; 29,4 x 19,4 cm
Deel II: f° 493 v° + f° 494 r°

Lambert Mathieu (1804–1861)

Dante

Olieverf op doek; 78 × 67 cm

Inventarisnummer: S/22/M

De grote Italiaanse dichter Dante (1265–1321), beroemd door zijn steeds opnieuw vertaalde en veelgelezen *Divinia Commedia*, inspireerde talrijke kunstenaars in de meest diverse domeinen. De levendige belangstelling voor Dante Alighieri, die in de vorige eeuw een hoogtepunt bereikte, ontwikkelde zich vooral vanaf het midden van de 18e eeuw. Dantes liefde voor de onbereikbare Beatrice, een gegeven van alle tijden, vormde de aanleiding voor het werk van Lambert Mathieu, leerling van Van Brée en directeur van de Academie van Leuven (1834–1861). Mathieu was in 1833 te Parijs met een schilderij *Zondvloed* vertegenwoordigd op de Exposition Nationale, en in 1855 op de Wereldtentoonstelling in dezelfde stad met *De graflegging*. Hoewel Mathieu geen school maakte of directe navolgers had, heeft hij als directeur van de Leuvense Academie ongetwijfeld veel jonge kunstenaars beïnvloed.



**Jean-Achiel Benouville
(1815–1891)**

Het meer van Nemi

Olieverf op doek; 82 × 117 cm

Inventarisnummer: S/15/B

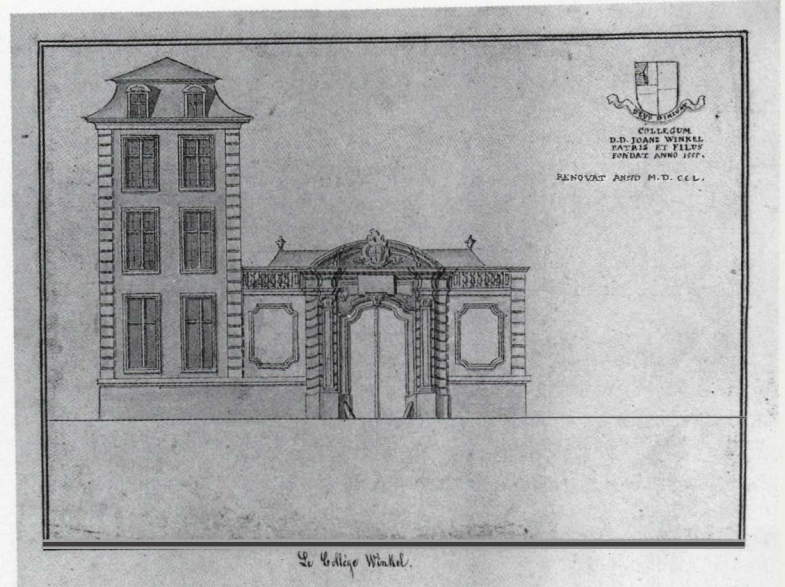
van Eugène Laermans (1864-1940) die zijn sociale bewogenheid ondubbelzinnig liet merken. Hetzelfde geldt voor Théophile Steinlen (1859-1923).

Een zeer belangrijk fenomeen in de 19e eeuw, maar dat zich tot in de 20e eeuw zal blijven doorzetten, is de verspreiding van de grafiek via geïllustreerde tijdschriften. Zo werden prenten en zichten van bijvoorbeeld Gustaaf Simoneau (1810-1870), J. Stroobant (1819-1863) of A.M. Jobard (rond 1825 werkzaam) bij een veel groter publiek bekend. De commerciële gevolgen van deze ontwikkeling maakt dat vooraanstaande schilders zoals James Ensor (1860-1949), Felix Rops (1833-1898) en zijn leerling Armand Rassenfosse (1862-1934), zich gingen toelekken op de ets. Het museum bezit van deze kunstenaars zowel etsen als tekeningen, zoals een prachtige *Visser* getekend door Ensor.

Naast de Belgische landschapschilders, waren nog andere kunstenaars actief: Dirk Baksteen (1886-1971), Richard Baseleer (1867-1951), Kurt Peiser (1887-1962), Albert Baertsoen (1866-1922) of een Xavier Mellery (1845-1921). Ook bij hen zijn hier en daar al impressionistische stijlkenmerken te zien.

Vanaf het expressionisme neemt het belang van tekeningen en prenten in onze collectie af en verschuift het accent naar

Pierre Vervou
Het college van Winckele
 2e helft 18e eeuw
Pentekening opgehoogd met
watervarf; 18 x 25 cm
 Inventarisnummer: LP 335



veelal lokale kunstenaars. Dit is evenwel niet uitzonderlijk. Zoals de andere afdelingen van de museumcollectie is de 16e-, 17e-, 18e en 19e-eeuwse kunst met kwalitatief werk vertegenwoordigd. Hedendaagse kunst kon slechts sporadisch worden verworven, en dit meestal door schenkingen.

Naast catalogi van tentoonstellingen (ca. 3500) en kunstveilingen (ca. 6000) uit binnen- en buitenland werd vooral verzameld in functie van de eigen collectie. Door allerlei schenkingen en aankopen is het spectrum van belangstellingspolen sterk uitgebreid. Handschriften en oude drukken vormen een belangrijk deel van de boekenverzameling.

Het oudste handschrift in Leuven is een convoluut uit de 14e eeuw, met onder meer bijbelcommentaar van de minderbroeder Nicolaas de Lyra (f° 1-110v°). Het colofon vermeldt de naam van de schrijver, broeder Jacob van Neuss, gezegd Clinckart, prior van de abdij van

Park bij Leuven, die het handschrift (of toch zeker het eerste stuk) voltooide in 1351. Op f° 111r° begint de alfabetische index met een versierde letter A, waarin een miniatuur is gevat van ongewoon hoge kwaliteit: de voorstelling toont een rechtstaande, gegeselde Christusfiguur (Ecce Homo), wellicht geschilderd door dezelfde monnik Clinckart.

Uit de 15e eeuw dateert een Middelnederlands handschrift *Getijden van de Heilige Drievuldigheid*. Een tweede bijzonder zorgvuldig geschreven en fraai verlucht Middelnederlands *Getijdenboek* (midden 15e eeuw) is voorzien van met goud versierde initialen.

Van grote historische betekenis is het handschrift Boonen, *van de oudtheyt der stadt van Loeven*, in de eerste plaats voor de met waterverf gehoopte pentekeningen, die vrijwel uniek zijn voor de 16e eeuw. Dit handschrift bevat gedeeltelijk nog onontgonnen informatie voor de studie van de Brabantse ambachten, processies, toneelvoorstellingen, e.d. In een eigenhandig geschreven cursus logica (leermeester J.P. de Virton) heeft de van Mechelen afkomstige student



Bernard Vangobbelschroy
(1825–1870)
Ruines Villers-la-Ville
Olieverf op doek; 80 × 64 cm
Inventarisnummer: S/52/G





Joseph Maswiens (1828–1880)
Oude vismarkt te Leuven in 1871
Olieverf op doek; 52 × 63 cm
Inventarisnummer: S/17/M

De Leuvense schilder Joseph Maswiens (1828-1880) verdient met zijn uit 1871 daterend werk van de *Oude vismarkt te Leuven* een plaats in de rij van representatieve meesters uit de vorige eeuw. In tegenstelling tot zijn iets oudere stadsgenoot Van Gobbelschroy, hecht Maswiens in zijn schilderijen van historische monumenten meer belang aan perspectief, schaduwweergave en detail. Vergeleken met Fr. Bossuet

(1798-1889), schilder van landschappen en stadsgezichten, met wie hij een voorliefde voor grote monumenten deelt, streefde Maswiens een nog exactere weergave van de architectuur na, doch dit ten nadele van stemming en gevoeligheid. Wat de weergave van perspectief, volume en sfeer betreft, moest hij echter zijn meerdere erkennen in J.B. van Moer, een leerling van Bossuet.

Félicien Rops (1833–1898)
Portret van een dame
Potloodtekening op papier;
440 × 300 mm
Inventarisnummer: G/20/R



**Jan-Baptist van der Hulst
(1790–1862)**
**Portret van Gabrielle de Hartitsch
en haar dochttertje**

Olieverf op doek; 102 × 82 cm
Inventarisnummer: S/101/V

Jan-Baptist van der Hulst schilderde bij voorkeur historische onderwerpen en portretten.

Van het doortastende en toch delicate meesterschap van J.B. van der Hulst – hofschilder van koning Willem I te 's-Gravenhage van 1838 tot 1849 – getuigen verschillende tientallen portretten, voornamelijk

van Nederlandse adellijke families. Op 9 mei 1983 schonk mevr. Landheer-Van der Vies aan het Leuvens museum een van haar neef August Heijting geërfd portret van Gabrielle de Hartitsch en haar dochttertje. Dit uit 1845 daterend schilderij van J.B. van der Hulst betekende een waardevolle aanvulling bij zijn portretten van burgemeester M.E. Claes (1818) en van Barthélemy Ackermans (z.d.), die aan het museum werden geschonken in respectievelijk 1900 en 1922.



Jean-Baptiste Madou (1796–1877)
Gesprek

Olieverf op paneel; 34,5 × 26 cm
Inventarisnummer: S/2/M

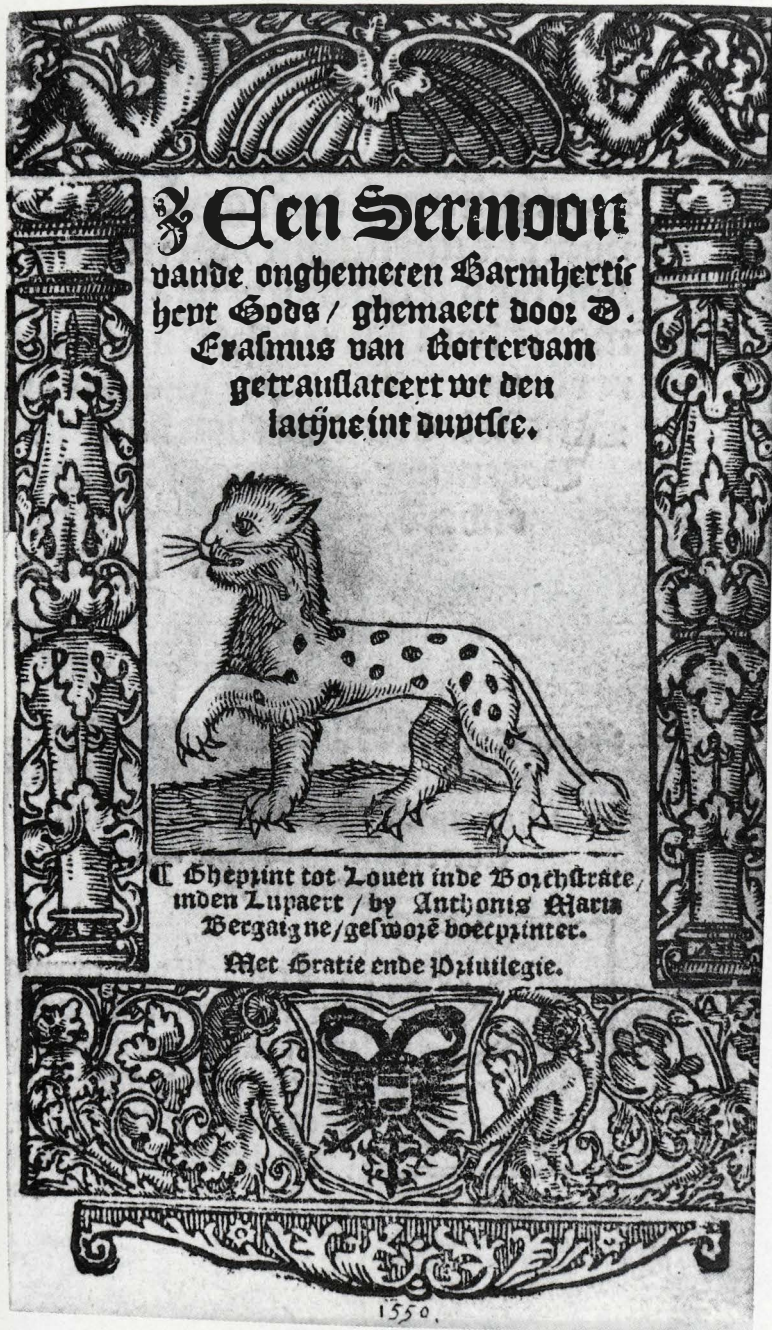
Jean-Baptiste Madou kan het best worden getypeerd als vertegenwoordiger van de Belgische School. Madous kunst is wars van ingewikkelde referentie naar de traditionele onderwerpen van de mythologie of de christelijke kunst. Madou tekende voor het leger te Kortrijk en werd leraar aan de militaire tekenschool. Zijn geschilderde genretaferelen zijn doorgaans anekdotisch én probleemloos, wat ze geliefd maakte bij de op rust en orde gestelde burgerij. *Gesprek* bezit alle kenmerken van de intimistische genreschilderkunst uit de vorige eeuw.

J.B. Madou is bekend als illustrator van o.a. *Costumes belgiques* (1825-1830) en *Fastes militaires* (1835). In *Scènes de la Vie des Peintres* (1838-1841) zet hij een traditie verder in de portrethistoriografie van bekende schilders uit de Nederlanden.

Rembertus Dodoens (1517–1585)
Cruydeboek

*Druk: Antwerpen, Balthasar
Moretus, 1644*
35,5 × 23 cm
Titelpagina
Inventarisnummer: 5.7. DOD





B. Erasmus van Rotterdam
Een Sermoon

Druk: Leuven, M. Bergaigne, 1550

Houtsnede; 14 x 8,5 cm

Titelpagina

Inventarisnummer: 2. ROT

Jan Wouters talrijke tekeningen aangebracht, waaronder een prachtige gehoopte pentekening van het "Varken", de pedagogie waar bij verbleef.

Uit de renaissance en barok worden in het museum een aantal boeken bewaard, verlucht met diverse interessante illustraties.

Naast de traditionele historische uitgaven over Brabant (Sanderus, Le Roy, Butkens...), en de Lage Landen (Guicciardini), is er een prachtig gekleurd *Cruydeboek* van Dodoens (1644). Daarnaast zijn er heel wat oude boeken over teken- en schilderkunst met tractaten van De Piles, Fébien, De Laresse, Van Gool, Houbraken, Richardson, architectuur, beeldhouwkunst en artisanale kunst.

Munten en penningen worden behandeld in de oude standaardwerken uit de 17e en 18e eeuw.

Minder vanzelfsprekend in een museumbibliotheek is de verzameling devotieboekjes uit dezelfde periode.

Een echte verrassing vormen de vrij zeldzame 16e-eeuwse Leuvense drukken van Martinus Rotarius, Anthonis Maria Bergaigne, Jan Boogaerts en Rutgerus Velpius.

Een schitterend geïllustreerde en gekleurde wetenschappelijke publikatie uit Amsterdam van 1730 door Maria Sybilla Meriaan over Surinaamse insecten, draagt op de lederen plat keizerlijke insignes. Haar uitgave *Der rupsen, begin, voedsel en wonderbaarlijke verandering* is al even prachtig geïllustreerd.

Lutgarde Bessemans en Marc Goetinck

**Het Stedelijk Museum
Vander Kelen-Mertens**
Savoyestraat 6, 3000 Leuven
*Open: van dinsdag t.e.m. zaterdag
van 10.00 u.-17.00 u.;
zon- en feestdagen van
14.00 u.-17.00 u.*
016/22.69.06 of 016/23.27.78

**De Vrienden van de Leuvense
Musea**
**Savoyestraat 6
3000 Leuven**
016-22.69.06 – 23.27.78
- **Museum L. vander
Kelen-Mertens**
- **Museum voor Religieuze kunst
St.-Pieter**
- **Brouwerijmuseum**
- **Vlaamse Filmmuseum en -archief**

Aan het lidmaatschap zijn tal van
voordelen verbonden
- gratis toegang tot de Leuvense
Musea
- gratis uitnodiging en rondleiding bij
de tentoonstellingen
- toegang tot meerdere musea in
binnen- en buitenland
- up-to-date informatie over het
kunst- en historisch gebeuren via
de Museumstrip (driemaandelijks)
en de Museumkalender
(driemaandelijks)
- recente wetenschappelijke
bevindingen in de wereld van kunst
en historie in en rond Leuven via
het Jaarboek *Arca Lovaniensis*
(ca. 400 blz. per jaar)

De kostprijs van het lidmaatschap
(op jaarbasis) bedraagt **500 fr.** te
storten op rekeningnummer
001-0184442-24

Lutgarde Bessemans is conservator van de Stedelijke
Musea te Leuven.

Marc Goetinck studeerde Kunstgeschiedenis en
Oudheidkunde (R.U.G.), en is gespecialiseerd in de
geschiedenis van het oude boek en de schilderkunst van de
15e eeuw. Hij is corresponderend lid van de Koninklijke
Commissie voor Volkskunde en sedert 1985 verbonden aan
de bibliotheekschool in Antwerpen.

Jan van Damme studeerde Oudheidkunde en
Kunstwetenschappen (K.U.L.) en Monumenten- en
Landschapszorg (HAIR).
Hij is adjunct-conservator van de
O.-L.-Vrouwekathedraal in Antwerpen en bestuurslid van
de v.z.w. Cornelis Floris.

Bibliografie
*Arca Lovaniensis. Artes atque
historiae reserans documenta*, 1-18,
1972 e.v.
*Het laat-gotisch beeldsnijcentrum
Leuven* (tent.cat.), Leuven, 1979.
*Een stad en een geslacht. Leuven &
Cro* (tent.cat.), Leuven, 1987.
J. Crab, *Het Brabantse
beeldsnijcentrum Leuven*, Leuven,
1977.
*Aspecten van de laat-gotiek in
Brabant* (tent.cat.), Leuven, 1971.
550 jaar universiteit Leuven
(tent.cat.), Leuven, 1976.
Dirk Bouts en zijn tijd (tent.cat.),
Leuven, 1975.

Herkomst van de illustraties
Stedelijk Museum Vander
Kelen-Mertens: blz. 3 (boven), blz. 7
(boven en onder), blz. 9 (onder),
blz. 11 (rechts), blz. 14 (links),
blz. 16
Joris Luyten: blz. 1-4, blz. 7
(midden), blz. 8, blz. 9 (boven),
blz. 10-11 (inleg), blz. 13,
blz. 14 (rechts), blz. 18-23,
blz. 25-28, blz. 30-38, blz. 40
Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen:
blz. 17 (boven)

Inhoudsopgave

**Het Stedelijk museum Vander
Kelen-Mertens in Leuven**
Eustachius Chapuys en Victor
Vander Kelen-Mertens
Draaiboek van een museum blz. 2
door *Lutgarde Bessemans*
Een collectie maakt
geschiedenis blz. 9
Een republiek in de republiek blz. 18
door *Jan van Damme*
Van lange lijzen en
kiku-chrysanten blz. 19
door *Lutgarde Bessemans*
Belgische beeldhouwkunst in
de 19e eeuw –
expressie en doordachtheid blz. 24
Franse invloed versus
Vlaamse aard blz. 26
Over handschriften en oude
documenten blz. 29
door *Lutgarde Bessemans*
en *Marc Goetinck*

Lay-out:
Rob Buytaert, Annemie Vandezande
en Luk Mestdagh

Eindredactie en productie:
Rudy Vercruysse
Johan van Acker

Druk aflevering, Museumkaart en
Mededelingenblad:
N.V. Lannoo, Tielt

Abonnementenadministratie:
051/42.42.99

Opbergband:
Albracht n.v.
Grafisch Service Centrum
Montfoort (NL)

Public Relations:
Ugo Janssens 03/384.33.21

Jaarabonnement
4 nummers: 600,- fr./f 36,-
4 nummers met opbergband:
870,- fr./f 54,50
Te betalen op rekeningnummer:
448-0007361-87 van Openbaar
Kunstbezit in Vlaanderen,
met duidelijke vermelding
van naam en adres en
met de mededeling
'abonnement 91'
Met CJP-korting
Voor Nederland: gironummer 135.20

Losse nummers: 180,-fr./f 12,-
uitsluitend door overschrijving op
rekeningnummer: 448-0007361-87
van
Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen.
Op de mededeling duidelijk
vermelden welk nummer van de
jaargang U wenst.
Voor Nederland: gironummer 135.20

Omslagillustratie
Maria Sybilla Meriaan (1647–1717)
Surinaamsche insecten
*Amsterdam, Jean-Frédéric Bernard,
1730*
Ingekleurde ets; 32,8 × 47,7 cm
Plaat 69
Inventarisnummer: 5.8. MER

Maria Sybilla Meriaan, dochter van
Mattheus Meriaan de Jongere
(schilder en graveur), had een
bijzondere belangstelling voor
insecten en bloemen. Om haar
inventariswerk te vervolledigen
droeg zij haar oudste dochter
Johanna Helena (°1668) op een reis
naar Suriname te ondernemen.
De Amsterdamse editie van 1730 is
voorzien van een bijzonder rijke band
en bevat 72 ingekleurde etsen van
Surinaamse insecten. Hierbij zijn de
diverse stadia in de ontwikkeling van
rups tot vlinder weergegeven.
In het deel Europese insecten
werden twee door M.S. Meriaan
vervaardigde gravures afgedrukt:
een symbolisch geladen bijenkorf in
bloemenkrans en een voorstelling
van twee takken met cocons, rupsen
en vlinders.

Copyright OKV
Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar
gemaakt
door middel van druk, fotokopie,
microfilm
of op welke wijze ook zonder
voorafgaande toestemming van
de uitgever.

**De fotogravure voor dit nummer
van Openbaar Kunstbezit werd
vervaardigd door**



**Kortrijksesteenweg 1142A
9051 Sint-Denijs-Westrem
091/20.40.40**



Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Gouvernementstraat 1
9000 Gent