

Brugge

Brugge is een stad die in een reproductie is veranderd, - en daarom niet meer veranderen kan. Dat is het noodlot van alle monumenten, waarvan het verleden veel belangrijker is dan het heden. Het heden verandert daar in het verleden: heel wat nieuwe gebouwen worden nu, in Brugge, in een twintigste-eeuwse, enigszins aangepaste neogotische stijl gebouwd. En dat is al in de vorige eeuw begonnen toen de frustratie door Antwerpen als handelsstad te zijn voorbij gestreefd (in de zestiende eeuw) wegebde en plaats maakte voor Brugs chauvinisme. Dat chauvinisme projecteerde zich, en projecteert zich nog, in de laat-middeleeuwse architectuur van de stad. Er zijn

weinig plaatsen waar met zo'n heilige ijver vrijwel vervallen huisjes worden gerestaureerd; en wie zegt dat daar geen chauvinisme bijkomt, die woont in Brugge. Maar welke plaats voor monumenten is er dan nog binnen de recreatie? Brugge is een stad (bijna een heel mooie stad) die er is om gezien te worden - net als Siëna of Venetië. Hoe Brugge gezien wordt (en dat is wat Brugge is), wordt uitgedrukt in prentbriefkaarten. Prentbriefkaarten drukken een collectief idee van pittoreske schoonheid uit - en drukken uit, op een wat dubbelzinniger manier, hoe Brugge wil dat het gezien wordt: hoe de stad zichzelf ziet als monument. Precies heb ik het niet geteld, maar zeg

dat in Brugge nu ongeveer honderd verschillende prentbriefkaarten te koop zijn (waarschijnlijk zijn het er minder). Als men die prentbriefkaarten naar *karakter* rangschikt, komen er maar enkele vaste typen te voorschijn.

Er zijn torens: hoog verheven, tekens van macht en zelfbewustzijn. Er zijn de hofjes en beschutte hoekjes; er zijn de zonderlinge gevels en vooral zijn er de bruggen en de kanalen (veelal met vakantiegangers in een bootje). Zo bestaat een stad uit prentbriefkaarten, uit beelden waarin, door middel van kleurenfotografie het verleden in het heden wordt teruggeroepen. Het is een mooie stad.

R.H. Fuchs





pagina 123
links Onze-Lieve-Vrouwekerk
rechts St. Bonifaciusbrug en
O.-L.-Vrouwekerk

pagina 124 links
Ingangspoort van het Begijnhof
De Pelikaan (1714)
St. Bonifaciusbrug

pagina 124 rechts
Begijnhof
Achter 'Gruuthuse'
Pottenmakersstraat



Okb aug. okt. 1975

Begijnhof
Peerdebrug

Meebrug
Meebrug

Jan van Eyck

Portret van Margaretha van Eyck

Mijn man Jan voltooide mij op 17 juni van het jaar 1439; mijn leeftijd bedroeg 33 jaar, noteerde Jan van Eyck in het Latijn op de lijst van het portret van zijn vrouw Margaretha. En ook nog, met de elegante bescheidenheid van de middeleeuwse vakman, in het Nederlands: *Als ich can*, wat wil zeggen: naar beste vermogen.

De natuurgetrouwheid van het gezicht is weergaloos en al heeft niemand Margaretha ooit gezien (ook bestaan er geen andere portretten van haar), er is geen twijfel aan of zo zag zij er uit. Zo'n vreemd gezicht, met die bleke, waterige ogen en de grote neus en de strakke, smalle mond, bedenkt een schilder niet; dat heeft hij gezien. Maar Van Eyck was geen slaaf van de werkelijkheid. Hij was schilder; dat betekent dat hij de visuele gegevens, de karakteristieken van zijn vrouw, souverain opnieuw ordent tot een *portret*. Het gaat om het gezicht, en daarom is het gezicht iets groter dan de rest van het lichaam (aanvankelijk merkten men dat niet op, zo straalt het gezicht boven de rest uit). Het lichaam is slechts drager van het gezicht, zoals het diepe rood en het heldere wit de exacte kleuren zijn om de kleur van het gezicht extra kracht bij te zetten, zonder dat er schel contrast ontstaat. Zulke verhoudingen van maat en van kleur hebben weinig of niets te maken met 'realisme'; zij zijn de kenmerken van overleg bij het schilderen, van intellectueel inzicht, van *kunst*.

Exacte portretten als deze, gericht op *individuele* trekken in een gezicht, zijn nieuw in de vijftiende eeuw; en zonder overdrijving kan men zeggen dat Jan van Eyck de uitvinder van het genre is. Maar waarom bestonden ze daarvoor niet? Omdat elke cultuur alleen maar voortbrengt wat in de cultuur al als 'verlangen' leeft. In de vijftiende eeuw zien we, in de westerse cultuur, een behoefte aan het kennen van de tastbare werkelijkheid; die behoefte zien we, onder andere, uitgedrukt in het ontstaan, toen, van de 'moderne' natuurwetenschap - een wetenschap die zich niet meer op overgeleverde dogma's wilde baseren maar op concrete, gedetailleerde experimenten. Het portret komt uit dezelfde opvattingen voort. De middeleeuwse portretten van, bijvoorbeeld, Karel de Grote, waren geen afbeeldingen van een individu maar van een waarheid: De Keizer. Hoe Karel de Grote er werkelijk uitzag, was niet interessant. Willen weten hoe iemand er uit zag, impliceert een interesse voor het individu, de concrete mens van vlees en bloed. Zo concreet is nu Margaretha van Eyck - gewoon een vrouw van een schilder.

R.H. Fuchs

1439,
paneel (eik), 32,6 x 28,5 cm (binnen de lijst)
originele lijst (41,2 x 34,6 cm) met tekst (boven): CO(N)JU(N)X M(EU)S JOH(ANN)ES
ME C(OM)PLEVIT 'A(N)NO'1439'17'IUNIJ'
(en onderaan): ETAS MEA TRIGINTA
TRIU(M) A(N)NORU(M) 'A(L)C'IXH'XAN',
Groeningemuseum, Brugge

Jan van Eyck, Maaseik (?) - Brugge 1441.
Werkte misschien in 1416-17 mee aan de miniaturen in het Getijdenboek van Milaan. Is ons pas uit documenten bekend sinds 1422, toen hij in dienst was van Jan van Beieren, die zijn hof in Den Haag had. Sinds 1425 in dienst van Philips de Goede van Bourgondië voor wie hij ook diplomatieke opdrachten vervulde. Woonde sinds ± 1430 als geacht Hof- en Stads-schilder in Brugge. Voltooide het door zijn broer Hubert begonnen Gentse Lam Gods-altaar (Sint-Baafskathedraal). Hoe ver het was bij Huberts dood in 1426 is niet bekend.

Zijn roem is ook in zijn tijd ver over de grenzen verbreid, waar hij (met name in Italië), te boek stond als uitvinder van de olieverftechniek (een techniek die hij in feite bijzonder verfijnde). Had in Italië en Spanje veel invloed (enige leerling: Petrus Christus).

Literatuur

L. Scheewe, *Hubert & Jan van Eyck*, Den Haag, 1933;
C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Brussel, 1938;
L. Baldass, *Jan van Eyck*, London-New York, 1952;
E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953.



Old aug/oct 1975



De Jeruzalemkerk

Onbekend bouwmeester
1427/1483

Literatuur

J. Gailliard, *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges*, Brugge, 1843;
L. Devlieghe, *De huizen te Brugge*, Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, dl. 3, Tielt-Den Haag, 1968, p. 258-261;
R. Devos, L. Constandt en J.P. Esther, *Brugge herwonnen schoonheid, tien jaar monumentenzorg te Brugge*, Tielt-Amsterdam, 1975, p. 123-129.

Interieur van de Jeruzalemkerk met blik in de toren.



Het koortorentje van de Jeruzalemkerk is een blikvanger, in de ware zin van het woord. De overlevering wil dat het gebouwd is naar het voorbeeld van de Heilig-Grafkerk te Jeruzalem, die wij thans nog slechts kennen uit oude reisverhalen. De veelhoekige koorruiimte met twee zijtorentjes, de houten galerij en de klokkenstoel er bovenop, bekroond door een eertijds vergulde bol geven de indruk van iets ongewoons, dat men doorgaans als oosters ervaart.

Het bizarre van de opbouw neemt echter niet weg dat (het timmerwerk buiten beschouwing gelaten), men hier te doen heeft met een fraaie Gotische baksteenarchitectuur, die haar stijlelementen volledig ontleent aan de bouwtrant die typisch is voor het Brugge van het midden van de vijftiende eeuw.

In feite is dit torentje slechts een deel van een groter complex: er sluit een kerkbeuk bij aan en een gaanderij buiten verbindt het heiligdom met een woonhuis. Aan de noordzijde horen er nog een zestal godshuisjes (voor de armen) bij. Dit alles werd gesticht en gebouwd door de familie Adornes, een Genuëes geslacht dat reeds in de veertiende eeuw groot aanzien genoot te Brugge. In 1427 verkregen de gebroeders Jacob en Pieter Adornes de toelating om een klokketoren bij hun kapel te bouwen en in 1435 werden de godshuisjes gesticht. Het duurde nog wel even voor alle plannen ten uitvoer werden gebracht en men mag aannemen dat het grootste gedeelte van het hierboven beschreven complex verbouwd of voltooid werd tijdens het leven van Anselmus Adornes en zijn echtgenote Margriete van der Banck. Sommige slotstenen in de gewelven dragen immers hun wapens.

Het interieur is niet dat van een parochiekerk. De eenbeukige kapel wordt gedomineerd door het praalgraf van Anselmus Adornes (overleden in 1483) en zijn vrouw. Aan de zijkanten leiden twee trappen naar een verhoogd koor, dat door een opengewerkte stenen afsluiting van de beuk gescheiden wordt.

Rechts bevindt zich de bidtribune van de stichters. Onder het koor is een crypte gebouwd, waarin volksdevoot het Heilig Graf is voorgesteld. In de negentiende eeuw werd de woonruimte van het complex omgebouwd om dienst te doen als een nonnenklooster. Dit is er nog steeds gevestigd. De kerk dankt haar huidig fris voorkomen aan een recente restauratie.

P. Huvenne

Dirk Bouts

De marteldood van de heilige Hippolytus

Op de schilderijen van Vroeg-Nederlandse Meesters vinden afschuwelijke gebeurtenissen altijd in doodse stilte plaats. Ook zijn de voorstellingen altijd heel duidelijk: hoe hier de heilige Hippolytus, als straf voor zijn geloof, door vier paarden uit elkaar wordt getrokken, - kan het nog duidelijker? Hippolytus op de grond, naakt en al tot het uiterste gestrekt; de paarden naar de vier hoeken van het paneel gericht, in tegen-gestelde beweging, door hun berijders met karwatsen aangedreven; daarboven, in het midden, een drietal toeschouwers die een wat gelaten indruk maken.

Het schilderij is een *voorbeeld*. Het geeft dat voorbeeld letterlijk, door het belangrijkste moment af te beelden uit het leven van een navolgenswaardige heilige: zijn dood, waarin zijn diepe geloof werkelijk tastbaar werd. Die dood is zonder omwegen afgebeeld, heel strak en vormelijk, als een diagram bijna.

De letterlijkheid waarmee het verhaal, zo compleet mogelijk, werd afgebeeld, was in de schilderkunst in de Nederlanden toen iets nieuws.

In de middeleeuwen gebeurde dat anders; toen werd een eerbiedwaardige heilige afgebeeld, staand meestal, en daar werd dan bijgeschreven: *dit is de heilige Hippolytus*. Met het geven van de naam (een figuur die *elke* heilige zou kunnen voorstellen) werden de gebeurtenissen uit 's mans leven opgeroepen: ter navolging en tot vermaan. De functie van zo'n middeleeuws schilderij was in principe dezelfde als die van het altaar van Dirk Bouts, - alleen de vormgeving, de presentatie van het verhaal, is veel afstandelijker.

In de vijftiende eeuw ontstond in de cultuur kennelijk een zekere behoefte aan directheid, aan tastbaarheid; aan werkelijk te willen zien hoe Hippolytus aan zijn eind kwam. Een schilderij werd toen een toneel waarop figuren, gebarend als acteurs in een mimespel, een scène acteren. Maar hoe al die verschillende houdingen en gebaren schilderen, als men het nog niet eerder gedaan had. Vandaar dan deze zekere onbeholpenheid, en dit hebben vrijwel alle andere schilderijen uit deze periode, waarmee (bijvoorbeeld) de ruiters hun paarden aandrijven. Dat zijn nauwelijks echte gebaren, eerder moeizame *aanduidingen* van gebaren. En vandaar ook die typische doodse stilte: de gebaren die de schilder kon schilderen, met zichtbare moeite, zijn niet heftig genoeg om die stilte te doorbreken. Hippolytus heeft zijn mond een beetje open: dat is het onhoorbare schreeuwen op een vijftiende-eeuws schilderij.

R.H. Fuchs

1470/75,
drieluik, middenpaneel (hier afgebeeld)
91 x 91 cm, zijluiken 91 x 40 cm, (linker
zijluik, met schenkers Hippolytus Berthoz
en Elisabeth van Keverswijck, door Hugo
van der Goes),
St.-Salvatorskathedraal, Brugge

Dirk Bouts, Haarlem (?) - Leuven 1475.
Door Carel van Mander in diens 'Schilder-
Boeck' uit 1604 vermeld als afkomstig uit
Haarlem. Pas in documenten vermeld in
1457 te Leuven. Tevens is uit documenten
bekend dat hij het Heilig Avondmaal
(1464/7, St.-Pieterskerk, Leuven), het
Martyrium van de heilige Erasmus (St.-
Pieterskerk, Leuven) en de zg. 'Gerechtig-
heidstaferelen' (Brussel) schilderde. De
jonge Bouts stond zeker onder invloed
van Rogier van der Weyden, doch vertoont
niet dezelfde scherpe tekening en de
dramatische bewogenheid. Zijn gotisch-
smalle figuren ademen meest rust en ge-
latenheid uit.

Literatuur

M.J. Friedländer, *Die Altniederländische
Malerei*, dl. III, Berlijn, 1925;
W. Schöne, *D. Bouts und seine Schule*,
Berlijn, 1938;
E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*,
Cambridge (Mass.), 1953, p. 313;
F. Baudouin, in catalogus tentoonstelling
'Dieric Bouts', Brussel-Delft, 1957/8;
M.J. Friedländer, *Early Netherlandish
Painting*, dl. VI, I, Leiden-Brussel, 1971,
p. 23-24, 47, 14.





Begijnhof 'Ten Wyngaert'

Literatuur

R. Hoornaert, *Le béguinage princier de Bruges*, 1939;

A. Moerman, 'Het Begijnenwezen', in: Catalogus tentoonstelling *Schatten der Begijnhoven*, Gent, 1961;

J. Van Mechelen, *Vlaamse Begijnhoven*, Tielt, 1973.

Hoewel men het zich thans, voornamelijk in het hoogseizoen, moeilijk kan indenken, moet men zich het begijnhof van Brugge voorstellen als een oase van mystiek en rust. Zoals de meeste begijnhoven werd het in de eerste helft van de dertiende eeuw gesticht en wel door Margareta van Constantinopel circa 1230.

Kerk en staat verzekerden het hof bijzondere vrijheden. Zo dankt het de titel 'prinselijk' aan Filips de Schone, die het in 1299 onttrok aan het stedelijk gezag.

Het begijnhof was geen klooster doch een woonplaats voor een vrouwengemeenschap die leefde van 'kerken en werken', leven in gebed en voorzien in eigen onderhoud. De begijntjes legden een gelofte af van zuiverheid en gehoorzaamheid en leefden bescheiden in een huisje apart of met een groep in een convent. Ieder pand heeft zijn eigen besloten tuintje en draagt een eigen naam. Deze levenswijze geeft aan het begijnhof zijn typische vorm van een stadje in de stad. Kerk en huisjes zijn gebouwd rond een grote gaard, die in het voorjaar goud staat van de paasbloemen.

De gebouwen dateren uit de verschillende periodes van de lange geschiedenis van het hof. Er zijn nog overblijfsels uit de vijftiende eeuw, zoals de kapel bij het Groothuis, en zelfs oudere zoals de benedenmuren, de bogen langs de middenbeuk en de gevels van de kerk, die teruggaan tot vóór 1245. Nochtans is het huidig uitzicht eerder dat van een zeventiende-eeuws begijnhof, dat onder impuls van de Contra-Reformatie opnieuw tot leven kwam. De St.-Elisabethskerk werd tussen 1587 en 1605 na een brand heropgebouwd, zodat de binnenbekleding geheel barok van opzet is. Het poortgebouw en de brug dateren van 1776.

Met de Franse revolutie werd het begijnhof geseculariseerd, doch het bleef van ontmanteling of verkaveling gespaard. De begijntjes bleven er wonen tot in 1926. In hun plaats kwamen toen zusters Benedictinessen, zodat het hof een klooster werd en het eigen karakter van de begijneninboedel niet meer duidelijk herkenbaar is. In de pastorie, nabij de poort, werden er voor de toerist enkele begijneninterieurs gereconstrueerd. Zij zijn zoals het dertiende-eeuwse beeld van Onze-Lieve-Vrouw van Spermalie in de Sint-Elisabethkerk, sterk bijgewerkt.

P. Huvenne

Hans Memling

Diptiek van Maarten van Nieuwenhove

Het tweeluik is helemaal typerend en voor Memling en voor het Brugge van het einde van de vijftiende eeuw. Memling was geen vernieuwer, doch hij wist op verrassende wijze de vindingen van zijn grote voorgangers tot een synthese te brengen die precies in de smaak viel van zijn rijke Brugse tijdgenoten.

Naar vorm gaat zo'n diptiek terug op een type dat met Rogier van der Weyden ingang vond. Twee paneeltjes, met scharnieren aan elkaar bevestigd, gaan open als een boek. Op de linkerbinnenzijde staat een Madonna met kind, op de rechter de stichter, in dit geval de jonge Maarten van Nieuwenhove. De rafijne detaillering, met virtuoze kunstgrepen als de bolle spiegel, de juwelen, het vensterglas, en de wijze waarop de schilder een doorkijk opent op het landschap, herinneren aan Jan van Eyck. Nieuw is echter de sfeer van burgerlijk materialisme waarin dit alles gebracht is.

Uit Van Eycks schilderkunst spreekt een plechtige hemelse sfeer, uit die van Rogier van der Weyden een religieus gevoel van piëteit. Memling roept het herfsttij van Brugges grootheid op.

Madonna en stichter bevinden zich in dezelfde ruimte en zitten samen aan de tafel of bank waarop het Christuskind zit. De bolle spiegel accentueert dit: hij maakt duidelijk dat de lijsten van de paneeltjes meteen ook ramen zijn van het vertrek. De Madonna en Maarten van Nieuwenhove zitten ervoor, als om voor de toeschouwer te poseren. De ingetogenheid of mystiek zijn ver te zoeken, al verwijst de traditionele stralenkrans om het hoofd van Maria er nog naar. De uitdrukking van de stichter laat er geen twijfel over bestaan: hij zit er zelfzeker bij, op zijn manier behaaglijk en voornaam; zijn patroonheilige is verstaand tot brandglas. Tenslotte is de Maagd bij hem op bezoek, zoals blijkt uit het glasraam links, dat zijn blazoën draagt met het devies 'Il y a cause' (er is een oorzaak). Op de lijst van het tweeluik kan men lezen wie de stichter was en dat hij op 23-jarige leeftijd dit werk heeft laten maken, in het jaar 1487.

Alles in deze diptiek is voornaam, gemaniëreerd en fijn, ook het Christuskind, dat geen zuigeling is, doch ook geen God, maar veeleer een sierlijk attribuut van de Madonna. En dit is dan de tegenzijde van Memlings kunst: door elegantie boet zij in aan inhoud, al zou de rijke pracht die zij uitstraalt het tegendeel kunnen doen geloven.

P. Huvenne

1487,
paneel, 44 x 33 cm (ieder),
onderaan op de lijsten, inscriptie:
HOC.OPVS.FIERI.FECIT.MARTINVS.DE.
NEWENHOVEN.ANNO.DM.1487. AN^o.
VERO.ETATIS.SVE.23.
Memlingmuseum, Brugge

Hans Memling, Seligenstadt-am-Main circa 1433-Brugge 1494.

Over Memlings leertijd is weinig bekend. Men vermoedt dat hij te Brussel in het atelier van Rogier van der Weyden heeft gewerkt tot aan diens dood in 1465. Een jaar later werd Memling poorter te Brugge, dat hij niet meer heeft verlaten. Hij verwierf er roem en fortuin. Zijn constante stijl toont weinig evolutie.

Literatuur

M.J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, VI, Berlijn, 1928, p. 36-37, 118, nr 14;

V. Vermeersch, *Brugges Kunstbezit*, I, Brugge-Utrecht, 1969, p. 176-179.





Jacob van Oost

Portret van een Brugse familie

1645,
Olieverf op doek, 150,5 x 255,5 cm,
gesigneerd en gedateerd l. v. Oost,
F. 1645.
Groeningemuseum, Brugge

Jacob van Oost (de Oude), Brugge
1601-1671.
Kreeg les van zijn broer in 1619. Werd
vrijmeester in Brugge in 1621. Waarschijn-
lijk tot 1628 in Italië, daarna weer te
Brugge. Jacob van Oost moet groot aan-
zien gehad hebben, gezien de belangrijke
functies die hij vervulde in het schilders-
ambacht. Hij had als leerlingen zijn twee
zonen Jacob en Willem, en Jan Baptist
van Meunincxhove.

Literatuur

P. Bautier, *Les peintres Van Oost*,
Brussel, 1945.

Naarmate de gegoede burgerstand meer met zichzelf op had, en de schilders (zelfs de slechte) niet zo veel moeite meer hadden met het ontwerpen van een statige houding of een zwierig gebaar, veranderde de portretkunst. Jan van Eycks portret van zijn vrouw is, uiteindelijk, alleen maar een intiem document van hoe Margaretha er (ongeveer) uitzag. Zelfs de portretten die Rogier van der Weyden van Bourgondische hertogen en andere hoogwaardigheidsbekleders maakte, zijn zonder veel ophef - alleen de kop en een discreet teken van waardigheid zoals de gouden keten van de Orde van het Gulden Vlies. Maar de vader van de Brugse familie staat er zeer imposant bij (net zo dominerend als Koning Karel I van Engeland op portretten van Van Dyck); met een breed gebaar wijst hij, vanaf een voornaam terras op de landerijen die hij bezit. De tuinman, linksonder, zien we alleen op de rug: hij kan aan zijn werk gaan. Naast de heer staat, onderdanig maar overdadig opgedirkt, zijn vrouw; de kleuter blijft bij haar in de buurt. Twee oudere kinderen, op de trappen van het terras, gedragen zich alsof ze niets te doen hebben. De kindermid heeft de kleinste op de arm, die van voren wordt gezien; de meid zelf, geen lid van de familie, staat in voorzichtig profiel afgebeeld. Zij is nauwelijks zelf een persoon, zij is *draagster*. Een 'lezing' van deze portretgroep, op deze manier, gaat uit van de fundamentele veronderstelling dat zo'n groep *meer* is dan een familie, dat zo'n schilderij een projectie is van status en rijkdom. Alleen vanuit dat gezichtspunt is er enige zin te ontdekken in de overdreven voorname stand der personen, de niveauverschillen tussen de personen en de maat van de personen, die het achterliggende landschap (een rijk aangelegde tuin met Brugge aan de horizon) sterk overheersen. Deze verschuiving van accent is typisch voor de zeventiende eeuw - en het was de moderne, zwierige barokstijl in de schilderkunst (de stijl van Rubens) die die verschuiving mogelijk maakte. Meer dan een verschuiving van accent is het trouwens niet. Alleen al het feit dat iemand zich *laat* portretteren, en het dus belangrijk vindt dat zijn gezicht voor het nageslacht wordt bewaard, impliceert een zekere pretentie. In de zeventiende eeuw komen zulke pretenties alleen duidelijker tot uiting, omdat er een specifieke stijl was ontstaan, de Barok, die er op aansloot. En des te duidelijker komt ze tot uiting in een familiegroep als deze, van een tweederangsschilder, - aan wie subtiliteit vreemd is en die altijd zal overdrijven omdat hij bang is te mislukken.

R.H. Fuchs

De zeven Vrije Kunsten verenigd

Dit tapijt is het eerste of inleidende stuk tot een reeks die er acht telt en die als onderwerp heeft de *Zeven Vrije Kunsten* of de Artes Liberales. Behalve dit eerste stuk dat de zeven vrije kunsten verenigd toont, zijn er nog zeven waarin telkens een vrouwenfiguur met attributen er één van uitbeeldt.

In het inleidende tapijt, dat tevens het grootste van de serie is, ziet men de zeven vrije kunsten samen, aan de voet van een dubbele colonnade met Salomonszuilen die naar een triomfpoort leidt. Van links naar rechts herkent men aan hun attributen de sterrekunde (Astrologia), de muziek (Musica), de spraakkunst (Grammatica), de meetkunde (Geometria), de welsprekendheid (Rhetorica) verpersoonlijkt door Mercurius, de redekunst (Dialectica) en de rekenkunde (Arithmetica). Deze zeven wetenschappelijke disciplines golden reeds in de oudheid als de basis voor een edele geestesvorming en het is niet verwonderlijk dat in de zestien- en de zeventiende eeuw, waarin het humanistische ideaal sterk leefde in de Nederlanden, dit thema vaak werd uitgebeeld, zowel in schilderijen en tapijten als in gravures.

Wat de reeks betreft die door Cornelis Schut¹ werd ontworpen, kent men slechts één volledige reeks, in het Castello Sforzesco te Milaan. Ze heeft in de boorden van de tapijten nog merktekens van Brugge. Deze vindt men ook in verschillende van de losse stukken of onderdelen van reeksen die hier en daar verspreid zijn, onder meer in het Vaticaan, in de Hermitage te Leningrad, enz. Het Gruuthusemuseum bezit behalve het hier besproken tapijt ook de *Dialectica*. Men mag aannemen dat de meeste van deze stukken te Brugge zijn geweven. Voor zover men ze kan dateren komt men tot een datum omstreeks 1675. Dit is enigszins vreemd als men bedenkt dat Schut reeds in 1655 overleden is. Hij had zelf de composities ontworpen, de kartons² waren in zijn atelier vervaardigd en zelf had de kunstenaar een reeks van acht etsen ernaar gemaakt. Het weven van de tapijten schijnt pas een twintigtal jaren later te zijn gebeurd. Het grote aantal versies dat van deze tapijten bekend is levert het bewijs van hun populariteit, die ongetwijfeld niet alleen met het onderwerp doch ook met hun decoratieve eigenschappen samenhangt. Zij behoren tot de meest bekende zeventiende-eeuwse Brugse tapijten. Hoewel de Brugse ateliers niet konden bogen op de wereldwijde faam van bijvoorbeeld hun Brusselse collega's hebben zij hun aandeel gehad in de nabloei van de Vlaamse tapijtkunst in de zeventiende eeuw.

C. van de Velde

Brugs atelier,
circa 1675,
wandtapijt, wol en zijde, 366 x 518 cm,
Gruuthusemuseum, Brugge

Literatuur

M. Crick-Kuntziger, 'Recherches sur les tapisseries brugeoises des Arts Libéraux', in: *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XLV, 1941, p. 141-153;
J. Versyp, *De geschiedenis van de tapijtkunst te Brugge*, Brussel, 1954, p. 103-113;
V. Vermeersch, in: *Catalogus tentoonstelling Schatten voor Brugge*, Brugge, 1972, p. 82-83, nr 70.

1. *Schut*, Cornelis 1597-1655
Schilder en etser uit Rubens' school,
werkzaam te Antwerpen.

2. *Karton of patroon*: is een model op ware grootte, waarnaar de wevers van het tapijt rechtstreeks kunnen werken.





Jozef Odevaere

Burgemeester de Croeser met Napoleon

1807,
olieverf op doek, 250 x 174 cm.
Benedenzaal Stadhuis, Brugge

Jozef Odevaere, Brugge 1778 - Brussel
1830.

Historieschilder, portretschilder, lithograaf
en schrijver.

Tekenlessen aan Academie van Brugge.
Ging in 1802 naar Parijs, was daar leerling
van David en Suvée. Kreeg in 1804 de
Prix de Rome, wat met veel vertoon ge-
vierd werd in zijn geboortestad. Van 1805-
1814 in Italië. Kreeg opdracht van Koning
Willem I om de Vrede van Utrecht en later
de slag bij Waterloo te schilderen. Deed
mee aan Salon de Paris tussen 1799 en
1829.

Literatuur

A. De Poorter, *Brugse kunstenaars van
voorheen*, Brugge, 1934/5.

Elk portret is, per definitie, een herinnering; dit portret van de neoclassicist Jozef Odevaere (eens leerling van de aartsvader van het neoclassicisme G.L. David) is dat nog des te meer omdat het Burgemeester de Croeser afbeeldt op het hoogtepunt van zijn carrière, toen hij Napoleon op het Brugse stadhuis mocht ontvangen, in 1803. In die zin is het portret een voorloper van foto's die we nu in de krant zien: bijvoorbeeld van Eddy Merckx met Koning Boudewijn. Het schilderij van Odevaere is een portret van een magistraat die zijn grootheid ziet in de ontmoeting met een ander; de titel die het schilderij gewoonlijk in de boeken krijgt: *Napoleon en Burgemeester de Croeser* is daarom niet juist; het moet zijn *Burgemeester de Croeser met Napoleon* - want in die relatie, in die volgorde, ligt het uiteindelijk motief voor dit portret.

Dat is ook te zien: de burgemeester neemt een veel prominentere plaats in dan de, toen nog, Eerste Consul: in het midden en benadrukt door de deurpost. De burgemeester, in chique ambtskleding gehuld, maakt met zijn rechterhand het gebaar van: *treedt U binnen*; maar tegelijkertijd kan men dat gebaar, dat zeer ambivalent is, ook lezen als: *kijk mij eens*. De man rechts voor, die zijn hoed afneemt (de burgemeester neemt hem, heel subtiel, niet af maar heeft hem onder zijn arm), neemt zijn hoed niet alleen voor Napoleon maar ook voor de burgemeester af. En Napoleon? Die staat er, lijkt me, wat houterig bij. Het is duidelijk dat hij niet naar het leven is geschilderd maar dat hij een citaat is uit de in 1807 al omvangrijke groep *officiële* portretten van hem. Hier wordt hij, na aankomst, door de burgemeester ontvangen, maar de plaatsing van de figuur is zodanig dat hij, tegelijkertijd, ook de *introdutie* tot de burgemeester is: kijk, *hier staat* de voortreffelijke Baron de Croeser.

R.H. Fuchs

Jan Robert Calloigne

De Vismarkt

Het complex van de Vismarkt is in het Brugse stadsbeeld een enigszins vreemd element. Het is een overblijfsel uit een tijd, die er op het gebied van de architectuur weinig of geen sporen heeft nagelaten. Op twee manieren is het er echter een typische illustratie van: historisch moet de Vismarkt worden gezien in de context van de pogingen om het economisch leven in de Zuidelijke Nederlanden te stimuleren, die kenmerkend zijn voor het bewind van Willem I; kunsthistorisch is het de enige constructie van enige betekenis te Brugge in neoklassieke stijl.

Wat de Vismarkt tot een unicum maakt is de eigengereidheid waarmee dit complex tussen de huizen is ingeplant, zonder dat in het minst werd rekening gehouden met de bestaande architectuur van de omgeving. Door velen wordt het complex dan ook als storend ervaren, al heeft het op zichzelf beschouwd beslist kwaliteiten.

De Braamberg, het plein waarop de Vismarkt in 1820 werd opgetrokken, had reeds van oudsher markten gezien, voornamelijk dan de graanmarkt. In 1745 beval een stedelijke ordonnantie dat daar voortaan vis- en groentemarkt zou worden gehouden. Aanvankelijk kwamen daar alleen houten kramen en schragen bij te pas, die op de marktdagen werden geplaatst. Op enkele schilderijen uit de tweede helft van de achttiende eeuw ziet men al constructies die een meer permanent karakter schijnen te hebben gehad, namelijk een ijzeren omheining met vierkant grondplan en later zelfs een gelijkaardige doch elders geplaatste galerij. In het complex van Calloigne vindt men deze trouwens terug.

De Vismarkt is opgebouwd volgens een strikt symmetrisch plan. In het midden staat een waterpomp die bekroond is met een obelisk. Een dubbele rij Toscaanse zuilen zonder basementen vormt een grote rechtehoek op het plein. Zij zijn afgedekt met een houten bekapping. De arduinen tafels en afsluitingen die nu onder deze galerij staan dateren van later uit de eeuw. Oorspronkelijk werd de vis op houten schragen tentoongesteld.

Aan de Zuidzijde is de galerij onderbroken door een hogere ingangspoort met een tongewelf. Daar tegenover, aan de zijde van de Blinde Ezelsbrug, staat binnen de door de colonnade afgesloten ruimte een kleinere, vierkante galerij, voorzien van een smeedijzeren hek en een stenen zitbank. Daar werden de aangevoerde partijen vis geveild.

C. van de Velde

1820

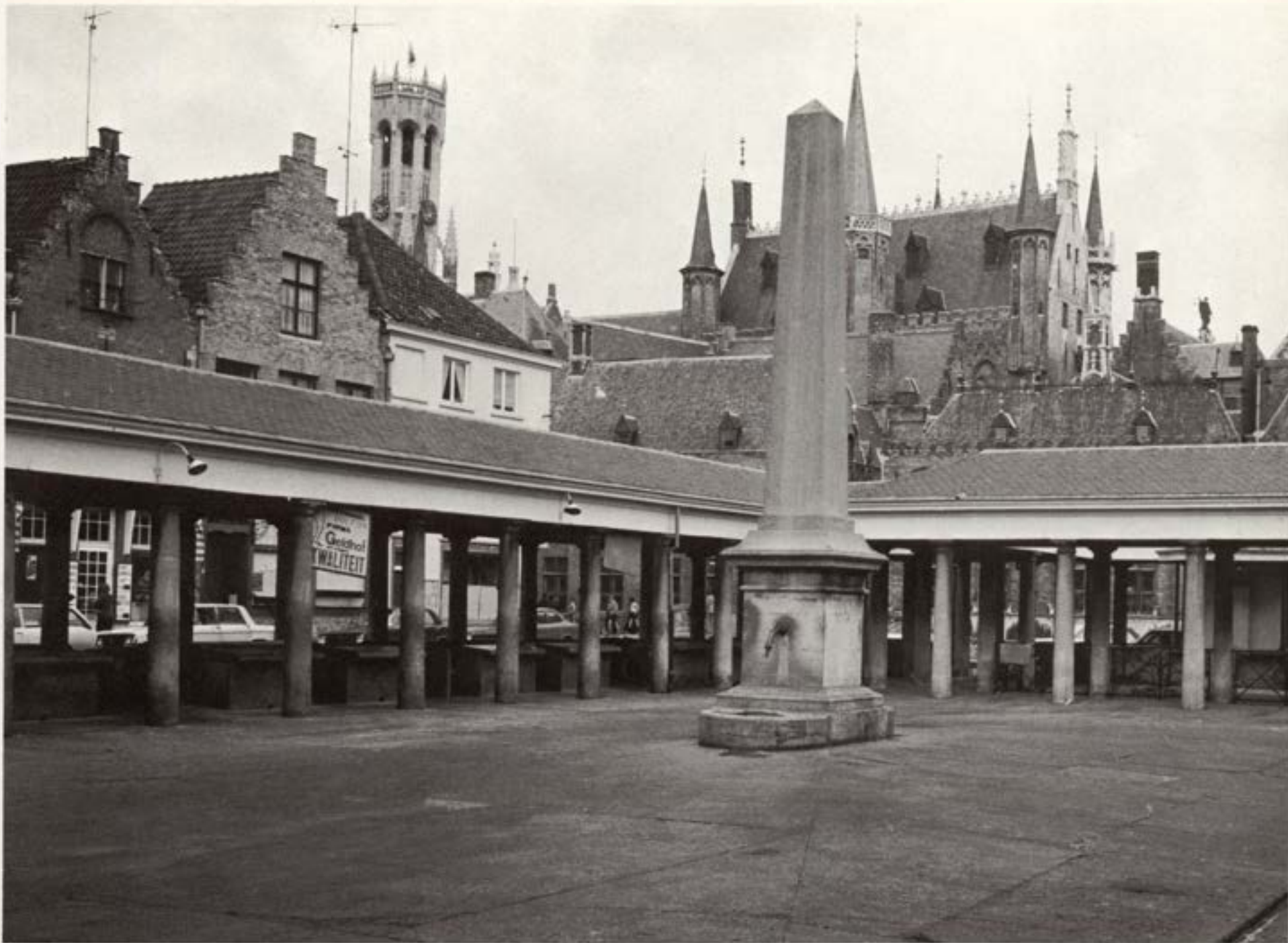
Jan Robert Calloigne, Brugge 1775-Antwerpen 1830.

Studeerde achtereenvolgens te Brugge, te Gent en te Parijs, waar hij in 1807 de Prijs van Rome voor beeldhouwkunst won. Na een langdurig verblijf in Rome keerde hij terug naar Brugge. Hij werd er in 1814 stadsarchitect en directeur van de openbare werken. Hij was nochtans in hoofdzaak beeldhouwer en als dusdanig een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de classicistische stijl in de Zuidelijke Nederlanden. Zijn activiteit als architect is eerder sporadisch geweest.

Literatuur

G. Michiels, *Iconografie der stad Brugge*, I, Brugge, 1964, p. 163-168;

V. Vermeersch, *Brugges Kunstbezit*, II, Brugge, 1969, p. 51-53.



Borchmeesters ende eenighe van der wet gaen



besien de werken van Jan van Eyck . 1433

Albrecht en Juliaan de Vriendt

Muurschilderingen in de Gotische Zaal van het Stadhuis

1895-1905,

Albrecht de Vriendt, Gent 1843-Antwerpen 1900.

Was eerst leerling van zijn vader, de schilder Jan de Vriendt. Later studeerde hij aan de Academie te Antwerpen. Samen met zijn oudere broer Juliaan reisde hij in 1869 doorheen Duitsland en in 1880-1881 naar Italië en het Nabije Oosten. Hij is bekend als schilder van historische taferelen in de geest van Henri Leys. De Gotische zaal van het stadhuis te Brugge geldt als zijn hoofdwerk. Hij schilderde daar tien van de twaalf taferelen tussen 1895 en 1900. Juliaan de Vriendt voltooide in 1904 het elfde, 'De vrije jaarmarkt te Brugge' en voegde er in 1905 het laatste tafereel aan toe, 'De inhuldiging van de nieuwe vaart Het Swyn in 1404'.

Literatuur

F. Donnet, *Albrecht de Vriendt, biographie*, Antwerpen, 1901, p. 5-7;

O. Roelandts, *Les peintres décorateurs belges décédés depuis 1830*, Brussel, 1937, p. 86-87;

V. Vermeersch, *Brugges Kunstbezit, I*, Brugge-Utrecht, 1969, p. 225-227.

De Gotische Zaal van het Stadhuis.



De Gotische Zaal in het Brugse Stadhuis behoort tot het oudste gedeelte van het gebouw, dat tussen 1376 en 1420 tot stand kwam. Het houten gewelf dateert nog grotendeels uit het einde van de veertiende eeuw.

De muurschilderingen zijn van heel wat jongere datum. Zij vullen de muren geheel, van aan de manshoge lambrizing die rondom de hele zaal loopt tot boven in de gewelfkappen. Zij omvatten twee zones, die van elkaar zijn gescheiden door een fries met wapenschilden ter hoogte van de benedenrand van de vensters in de zuidelijke muur. Boven de fries zijn tegen een decoratief versierde achtergrond vijfendertig historische personages uitgebeeld, die een rol hebben gespeeld in de geschiedenis van Vlaanderen. De zone onder de fries omvat twaalf historische taferelen. Deze vulling van de hele beschikbare wand is een bewuste poging van de schilder om zich aan te passen aan het overlappende karakter van de gewelfversiering.

De taferelen zijn duidelijk romantisch geïdealiseerd. Zij leggen de nadruk op de rustige waardigheid van de personages. Geen wilde gebaren, geen heftige emoties. Reeds de keuze der onderwerpen, waarin ondermeer geen veldslagen of oproertonelen voorkomen, is typisch: het zijn plechtige momenten uit het politieke, economische en culturele verleden van de stad, hoogstens hier en daar gekruid met een pittoresk detail.

Dit programma sluit aan bij een reeks muurschilderingen in openbare gebouwen van het land, die in de tweede helft van de negentiende eeuw tot stand zijn gekomen. Een direct voorbeeld kan men zien in de gelijkaardige reeks die Albrecht de Vriendts leermeester Henri Leys dertig jaar vroeger had geschilderd in het Stadhuis te Antwerpen. De Gotische Zaal is een van de laatste vertegenwoordigers van dit genre.

Ter illustratie is een der taferelen tussen de vensters hier afgebeeld. Het toont het bezoek aan Jan van Eycks atelier door de Brugse stadsmagistraat. Dit is een reële gebeurtenis uit het leven van de kunstenaar geweest, bekend door een korte vermelding in de Brugse stadsrekeningen van 1432. De Vriendt heeft dit gegeven uitgewerkt tot een kleurrijk en decoratief geheel, waarin de toeschouwer wordt geacht de eenvoud en de zieleadel van de schilder en zijn vrouw af te lezen (men vergelijk haar portret door Jan van Eyck in het Groeningemuseum !) en de waardigheid en kunstzinnigheid van de magistraat. Beide versies zijn duidelijk negentiende-eeuws getint. Hoewel De Vriendt door zijn tijdgenoten werd geprezen om zijn historische nauwkeurigheid doen ook de architectuur en de interieur-decoratie eerder neogotisch dan gotisch aan. Het geheel van de beschilderingen van de Gotische Zaal leert ons dan ook meer over het negentiende-eeuwse Brugge dan over het vijftiende-eeuwse.

C. van de Velde



Luchtfoto van de binnenstad van Brugge.
Het Noorden is links.