

IV. DE VAN EYCK'S EN HET PRINSENHOF TE GENT

In de vorige besprekingen hadden we geopperd dat Jan van Eyck waarschijnlijk het retabel voltooide in het huis de Ekster in de Gouvernementstraat, dat doorliep tot in de Lange Kruisstraat en dat gelegen was naast het woonhuis van Joos Vijt (78), een lid van een adellijke Gentse familie (79). Door het zgn "Zollikoferplan" sloopte men in 1883 het huis de Ekster en op deze plaats legde men de huidige Henegouwstraat aan, welke de Volderstraat met de Reep verbindt (nota 53).

Opvallend was dat Jan van Eyck pas na 17 juli 1432 terug te Brugge vermeld wordt, waar hij dan een huis koopt. De vraag is : waar verbleef de schilder nadat hij het Lam Gods voltooide tot op deze datum ?

Jan van Eyck was hofschilder en "KAMERKNAEP" van Filips de Goede. Op het ogenblik dat Jan van Eyck het retabel voltooide en het ingehuldigd werd (6 mei), bevond de hertog zich op de terugreis (vanaf 11 april) van Dijon naar Gent, waar hij op 28 mei opgewacht werd door Isabella van Portugal die in het Prinsenhof verbleef. De dag dat de schilder te Brugge vermeld wordt verlaat de hertog Gent en reist naar Heusden (Hesdin). Reeds op 21 december is de vorst terug te Gent, waar hij tot 27 januari 1433 verblijft.

Jan van Eyck, van wie we mogen aanvaarden dat zijn opdracht te Gent voltooid was (vestiging te Brugge), wachtte eigenlijk op de hertog voor verdere gegevens. De taak die de kunsthistorici hem gaven, nl. kamerheer (80), ligt in feite ver weg van de eigenlijke rol die deze "VALET de chambre" toebedeeld kreeg. Hij was een marionet van de hertog, die steeds klaar moest staan om diens grillen te vervullen. Hij werd belast met inspectietochten en soms stuurde de Bourgondiër hem als bode of ging Jan in naam van zijn heer op bedevaart. Hij was de gelijke van de andere ambachtslui aan het hof (zoals de kok, de bakker, de kleermaker, de smid, de zanger). Het voordeel dat hij als hofschilder genoot was dat hij ontsnapte aan de verplichtingen van het gild (81), doch dit betekende niet dat hij boven zijn standgenoten verheven werd. Het is niet omdat een baas een hoog aanzien heeft, dat daarvoor de knecht hiervan geniet. Jan van Eyck werd wel bevoordeeld "aux honneurs et prérogatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émolumens accoustumés" (82). Het was trouwens uitgesloten dat van Eyck in opdracht van burgers werkte alvorens toestemming te hebben gekregen van de hertog (83). Het duurde dan ook ongeveer 5 jaar voordat de schilder de gelegenheid kreeg van de hertog om de onafgewerkte panelen van het Lam Gods te voltooiën. En wij mogen aanvaarden dat de vorst zijn hofschilder niet speciaal naar Gent had gestuurd om het retabel te voltooiën, maar dat

de kunstenaar een tijdlang in opdracht van Filips de Goede in de Arteveldestad verbleef tussen 1430 en 1432 (afwerking van het retabel). In het vorig artikel "De van Eyck's te Gent : Hun oeuvre" (84) vermelden we dat het getekende portret van kardinaal Albergati waarschijnlijk tot stand kwam in de Arteveldestad. Niccolo Albergati, die in het Rooigemklooster verbleef, was gestuurd door de paus als gezant om de algemene vrede tussen de koningen van Frankrijk en Engeland en de hertog van Bourgondië te bewerkstelligen. Deze onderhandelingen zullen uiteindelijk leiden tot de vrede van Atrecht en het einde van de 100 jarige oorlog. In die dagen (1431) verbleven tal van Franse, Engelse en Bourgondische diplomaten, alsook bisschoppen uit Duitsland en Wales, in het prinsenhof en in verschillende abdijen en kloosters te Gent (85). Kort vóór 1431 zien we dat er tal van veranderingen en versieringen plaatsgrepen in het Prinsenhof (86). Heeft Jan een aandeel gehad in de algemene leiding van de decoratie in het paleis ? Dit zou niet verwonderlijk zijn, daar hij in opdracht van Jan van Beieren eveneens wandversieringen gemaakt heeft. Van Eyck heeft hoogstwaarschijnlijk muurschilderingen uitgevoerd in de hertogelijke residenties. In het "Tweede boek van het Gulden Vlies" (87) zien we op het opdrachtsminiatuur achter Karel de Stoute muurschilderingen met als voorstelling bomen met ranken en vogels in eyckiaanse stijl. De sierletters op de muren tonen duidelijke overeenkomsten met het opschrift op Jan van Eycks huwelijksportret van Arnolfini. De reden van een langdurig verblijf te Gent van Jan van Eyck ligt waarschijnlijk niet in de mogelijkheid van decoratieve uitvoeringen in het paleis. Wij moeten hier eerder teruggrijpen naar het gegeven dat we reeds vermeld hebben : de portrettering van de diplomaten. De diplomatieke taak van Jan van Eyck bestond er meer dan hoogstwaarschijnlijk in om tijdens het portretteren een betere relatie tot stand te brengen, maar ook om het inwinnen van bepaalde gegevens en informatie (houdingen, opvattingen, enz.). Spijtig genoeg zijn zoals de hertogelijke residenties ook de portretten verdwenen. Wij hebben wel nog in de vorige artikels de portretten van Filips de Goede en Isabella van Portugal die van Eyck zeker geschilderd heeft, maar verloren zijn geraakt, in verband kunnen brengen met bepaalde werken. Wij zullen dan ook trachten andere werken of archetypen naar de van Eyck's te achterhalen.

Hubert van Eyck en de hofhouding

Het lijkt uiteraard evident dat wij hier ook de portretten in verband met de eerste generatie van Eyck's belichten.

Wij beginnen dan ook met een werk dat enigszins beschouwd wordt als een zelfportret van Hubert (88) of een voorstelling van een ridder van de orde van St. Antonius door Jan (89), welke bewaard wordt in de

niet terug in de Levensbron. De portretten lijken mij niet van dezelfde hand te zijn als deze van "De bron des levens", doch indien men deze meester gaat beschouwen als een groepering (atelier), plaats ik zeer graag deze twee laatste portretten op het actief van de "Meester van de Levensbron".

De meester van de Levensbron

Een problematisch schilderij, dat de meesten in hun studie over van Eyck niet behandelen, is "De Bron des Levens", dat rond 1460 geschonken werd door koning Enrique IV van Castilië (nota 2 b) aan het Gerosolimiten klooster van O. L. Vrouw van Parral te Segovia voor het H. Sacramentsaltaar en dat zich thans bevindt in het Prado te Madrid. Het Allen Memorial Art Museum te Oberlin (Ohio) bezit een waardevolle kopie naar dit werk. Sommige geleerden hebben als hun mening gegeven dat dit schilderij een voorstudie was van het Lam Gods en dusdanig geschilderd werd door Hubert (94). Anderen zijn van mening dat het schilderij een jeugdwerk is van Jan of een kopie naar een verlorengedaan origineel van de hofschilder (95), dat hij mogelijks geschilderd zou hebben tijdens zijn verblijf in Spanje (96). Nog anderen denken dat het werk een kopie is naar een pré-eyckiaans schilderij, dat kort vóór 1420 tot stand kwam (nota 68).

Onderaan in het midden ziet men de Levensfontein met in het water de hosties, die verwijzen naar het hostiewonder van ± 1410 te Segovia, een mirakel dat geproclameerd werd door de biechtvader van de koning, nl. de jodenhater Alphonsus de Spina. Daarnaast ziet men de "Overwinning van de Kerk op de Synagoge". Onder de kerkelijke vertegenwoordigers herkennen we rechtopstaand : de paus, de kardinaal, de bisschop (die gekopieerd is naar de H. Donatius van Jan's Van der Paele-Madonna), de priester (?), de abt; en al knielend : de keizer (afbeelding van Keizer Sigmund, door de schuin oplopende wenkbrauwen waarschijnlijk gekopieerd naar een munt), de koning, de graaf (die teruggaat op de 1ste ruiter van het gestolen paneel), de ridder en de burger (die ons herinnert aan St. Maarten van de Strijders Christi). De man in het zwart totaal links – gekleed naar de Bourgondische mode van ca 1450 – is vermoedelijk een zelfportret. De kledij van de burgers met uitgehakkelde mouwen, omboord aan de insnijdingen met bont, herinnert aan de mode van omstreeks 1410, de datering van het hostiewonder. De vormeloze structuur en de gebrekkige tekening wijzen op kopiëerwerk. De man in het zwart en de groep joden rechts zijn van een hogere kwaliteit. Deze bewegende groep verwijst in het geheel niet naar van Eyck, maar vinden we wel terug in een tekening in het museum te Leipzig van omstreeks 1415-1420 (nota 39b), welke als Bourgondisch (97) of als Gent-Brugse school

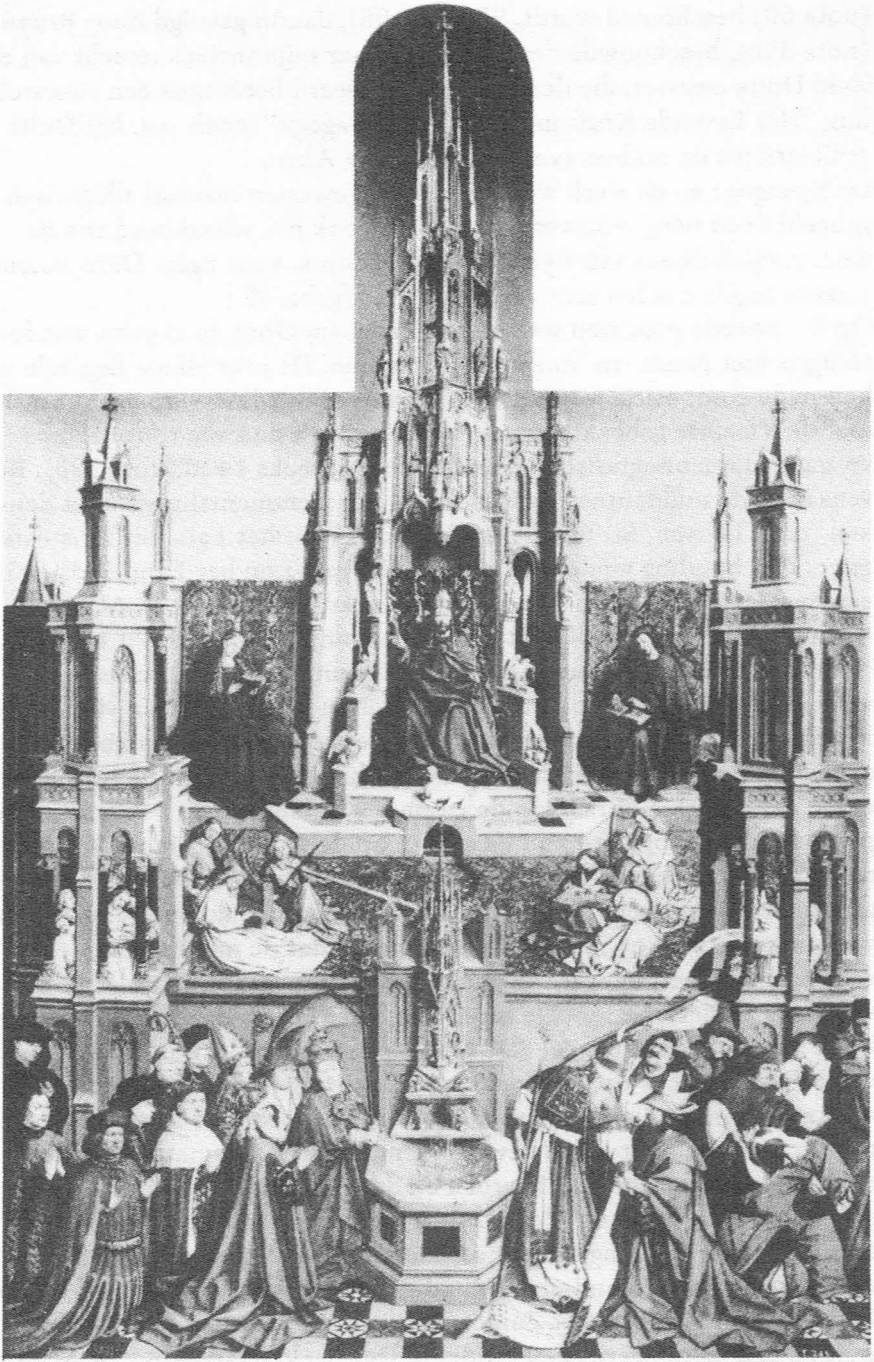


Fig. 2. De Levensbron, leerling van Van Eyck (\pm 1460).

(nota 68) beschouwd wordt. Winkler (98), daarin gevolgd door Bruyn (nota 39b), beschouwde deze tekening naar mijn inziens terecht van een Zuid-Duits meester, die deze groep gekopieerd heeft naar een voorstelling "Het Levende Kruis met Kerk en Synagoge", zoals o.a. het Duits schilderij uit de oud-verzameling Lersch te Aken.

De Synagoge en de Kerk werden in onze gewesten meestal allegorisch afgebeeld door twee vrouwen. De tegels alsook het schaakbord van de vloer roepen direkt van Eyck's Rolin-Madonna voor ogen. Deze Valencianse tegels werden zeer veel door Jan afgebeeld.

Op het tweede plan zien we zoals op het Lam Gods de engelen zonder vleugels met passie- en muziekinstrumenten. De over elkaar liggende vlakken in de compositie werden door Weale (nota 2d) in verband gebracht met de Vlaamse gebeeldhouwde retabels, doch de twee toneeltorens vooraan zijn iconografisch ondenkbaar omstreeks 1420 (nota 39b). Bovenaan in de middentoren, die ons aan een sacramentshuisje doet denken (o.m. Leuven, St. Pieterskerk), troont vóór het Lam de Christusfiguur. Zijn houding vinden we gedeeltelijk terug op het Lam Gods en in een eyckiaanse tekening "De zegening en kroning van de H. Maagd" (Wenen, Albertina), welke duidelijke verwantschappen toont met de zgn. Norfolktriptiek (Vierhouten, verz. Van Beuningen), een Luiks retabel van omstreeks 1415. Ook de architectuur en de versieringen vinden we in zekere mate terug in deze tekening, die mogelijks een kopie is naar een verlorengedaan werk van Hubert (archaïsche iconografie, vernieuwde behandeling). Vooraan op de troon herkennen we de pelikaan en de phoenix, die gekopieerd zijn naar deze op de troon van Jan's Dresdener reisaltaartje. Links en rechts herkennen we Maria en Johannes de Evangelist, die geïnspireerd zijn op het Lam Gods. Door de ontleningen aan verschillende werken mogen we aanvaarden dat de meester van de Levensbron een leerling was van Jan van Eyck, die gretig gebruik maakte van Jan's atelierschetsen. De tegels van de troon vinden we terug op van Eyck's onafgewerkt paneel "De Madonna met Jan de Vos" (New-York, verz. Frick), wat er op wijst dat de schilder nog na de dood van Jan werkzaam was in diens atelier. De ui-vormige accolades in de troon, de grijze tonen, de licht-grijze bevreedende indruk, de matheid in het coloristisch effect, het doffe groen en de ruwe afwerking in de licht-effecten wijzen er op dat deze Duitse leerling (synagoge) van Jan van Eyck reeds een tijdlang Brugge verlaten had en zich vestigde in Spanje, waar hij een invloed onderging van de regionale kunst. Deze tweede rangs kunstenaars werden in het Zuiden hoog gewaardeerd en hun werken werden zelf gekopieerd. Een duidelijk voorbeeld daarvan is "De Madonna en het kind in een interieur" in het College te Covarrubias (Burgos), dat een replek is van een regionaal kunstenaar (99) — een werk waartoe tal van eyckiaanse panelen als voorbeeld dienden (100) — naar een ver-

loren geraakt werk van de meester van de Levensbron (zelfs het Duitse opschrift kopieerde de schilder).

Opvallend is dat het brokaat achter Johannes de Evangelist op de Levensbron herhaald wordt in een eyckiaanse "Staande Madonna in de nis" (New-York, Metropolitan Museum), waarvan de Maagd gekopieerd is naar Jan's "Madonna bij de fontein". Door de archaïsche vormgeving schreef men eerst het werk toe aan Hubert (nota 92, kopie; 94c; 38a kopie; 83b Jan en Hubert, 88b ?) of als kopie van Petrus Christus (101) mogelijks naar Hubert van Eyck. De kille harde plasticiteit, de spitse ge-laatvorm, de overladen schijnarchitectuur met langs beide zijden vrouwe-beeldjes voorstellend de kerk en de synagoge, de toegepaste compilato-rische werkwijze (= ontleningen aan verschillende eyckiaanse werken), de voorliefde voor architecturale omlijstingen, de gladde porceleinachtige afwerking, het tapijtpatroon, de lichte grijze tonen verwijzen in het geheel niet naar Petrus Christus, maar eerder naar de Levensbron. De architectuur lijkt op een doorsnee van een middenschip van een gotische kerk, wat bevestigd wordt door het opschrift. De door schalken geleide en met pinakels versierde pijlers en de met vier passen doorlopende luchtboog met hoogsels langs de bovenzijde en een hangende kruisbloem onderaan, zoals we ook zien op een getekende "Verkondiging" (nota 71), kennen we niet in het bouwkundig erfgoed van onze gewesten, maar treffen we wel in Duitsland aan. Aan de hand van de architectuur dateerde Weale (nota 38a), daarin gevolgd door Panofsky (nota 68), deze "Staande Madonna" omstreeks 1460, wat wij aan de hand van de tekening weerleggen. Indien de technische verfijndheid van deze "Staan-de Madonna" afwijkt van de ruige Levensfontein, dan wijzen er tal van elementen naar dezelfde stijl. In de groepering mogen wij dit werk onder-brengen in het oeuvre van de meester van de Levensbron. Een gelijkaar-dige stijl vinden we ook in de afwerking van Jan's onvoltooide "Madon-na en kind met St. Elisabeth van Hongarije, St. Barbara en Jan de Vos", die vanaf 1441 tot 1450 prior was van het Karthuizer klooster van Ge-nadedal nabij Brugge. Van Eyck heeft dus vanaf 30 maart (de dag waar-op de Vos prior werd) tot 9 juli 1441 (de overlijdingsdatum van Jan) de mogelijkheid gehad om te werken aan dit paneel.

De afwerking werd toegeschreven aan Petrus Christus (nota 68). De vol-tooiing gebeurde vóór 3 september 1443, de dag waarop het schilderij onthuld werd door de Ierse bisschop Martin of Mayo. De plooiën met de perkamentachtige kreukels van het gewaad, dat gedeeltelijk in lange punten hangt, de porseleinachtige gladde en blanke gezichten, de handen zonder uitdrukking, de toneeltoren in het landschap, de laat-romaanse kapitelen 2 aan 2 gelijk, het landschap dat gekopieerd is naar Jan's Rolin-Madonna, wijken totaal af van Petrus Christus' gelijkaardige vereen-voudigde voorstelling "Jan de Vos met de H. Barbara voor de Maagd en

het Kind” te Berlijn, waarin de draperieën veel soepeler en sierlijk zijn en zijn typische lichtbehandeling meer genuanceerd. De afwerking van het werk te New-York mogen we toeschrijven aan de groepering van de meester van de Levensbron, die een gelijkaardige stijl vertoont. De groepering van de meester van de Levensbron neemt de materie-behandeling van Van Eyck over, doch deze begrijpt de verlichte kunst van zijn leraar niet en grijpt daarom terug naar oudere voorstellingen.

Jan van Eyck als hofschilder

Heins (nota 45) meende dat Jan van Eyck in 1431 een portret maakte van de Gentse poorter Jan van Roubaix, die samen met de schilder de reis ondernomen had naar Portugal (cfr. nota 55), en dat deze voorstelling zich thans bevindt in de Staatliche Museen te Berlijn. De identificering van het model met deze Gentenaar kan gemakkelijk weerlegd worden, daar dezelfde persoon in de “Codex van Atrecht” (1573) van Jacques Leboucq vereenzelvigd wordt met Baudouin de Lannoy (nota 46), heer van Molenbeek, die bekend stond als stotteraar. De vereenzelvigingen in deze codex mag men niet al te zwaar laten doorwegen (zie verder). Het portret lijkt ook bekend geweest te zijn uit atelierschetsen. We herkennen deze persoon op de 16de eeuwse Keulse panelen met als voorstelling “Het leven van de H. Bernardus” en “De aanbidding der wijzen” van de meester van de H. Familie, alsook in het kostuumboek in het British Museum te Londen. Enkele facetten van dit werk wijken af van de andere portretten van Van Eyck : het rechteroog dat gedeeltelijk schuil gaat achter de neus, de naar boven gerichte pupillen zoals op het portret van Marco Barbarigo, de hoed die gekopieerd is naar het voorbeeld op “Het Arnolfini-huwelijk”, de rechterhand (met de staf) die overgenomen is uit “Het Tymotheos-portret”, doch welke niet zo plastisch behandeld is en niet dezelfde subtiele speelse belichting heeft. In vergelijking met de kopie in de “Codex van Atrecht”, waarop ook de hand te groot is afgebeeld — een heel typisch voorbeeld voor Jan van Eyck, is deze op het schilderij in een juiste verhouding afgebeeld. Hierdoor is het gezicht veel kleiner dan op de andere werken van Van Eyck. Jan plaatst zijn figuren tegen een donkere wand, Baudouin de Lannoy is hier voor een donkere ruimte geplaatst. Om die reden denk ik dat wij hier niet te maken hebben met het originele werk van Jan van Eyck, maar met een kopie uit de 2de helft (goede proporties) van de 15de eeuw.

Een ander werk dat algemeen aanvaard wordt als een authentiek werk van Jan van Eyck en dat wij hier met zekerheid afschrijven is het wel bekende “Arnolfini-portret” in de Staatliche Museen te Berlijn. Als voorbeeld nam de schilder “Het Arnolfini-huwelijkspportret”, doch we



Fig. 3. Portret van Baudouin de Lannoy 2de helft van de 15de eeuw.

zien enige duidelijke verschillen met dit portret (het verdwenen lidteken in de kin, de minder geaccentueerde mond; de verdwenen rand rond de ogen, de gemoduleerde hersenpan zoals bij Van der Goes, de geringe ruimte in de kompositie, het vlak aanvoelende gezicht). Het hoofddeksel is gekopiëerd naar de man op de muur van de Rolin-Madonna, doch de stijfaanvoelende plooienvall (vgl. de man met de rode tulband) en het overvloedige licht op de hoed wijken af van Jan's kunst. De summiere suggestie van enkele letters op de brief is in tegenstrijd met Jan's zichtbare letters en zinnen op de brieven (Tymotheos) en op diens getijdenboeken (Van der Paele-Madonna). De schematische handen die ook hier



Fig. 4. Portret van Arnolfini, alias Filips de Goede (ca. 1500)

in een goede verhouding zijn weergegeven, kan men nog moeilijk vergelijken met Jan's sterk gemodelleerde ledematen.

Arnolfini heeft op zijn huwelijksportret kastanje-bruine ogen, terwijl deze figuur grijze pupillen heeft. Zou Jan die de kleuren op het getekende portret van Albergati van de ogen zo duidelijk beschrijft, zich deze flater veroorloven? Het gehele werk ademt in een zekere vlakheid en zwakheid, die we in zijn ander werk niet aantreffen. Het lichte koloriet verraadt dat het schilderij tot stand kwam kort na 1500.

Waarom zou men in die periode nog een schilderij – in Vlaanderen – laten maken van een reeds overleden Italiaans koopman? In de eerste

helft van de 16de eeuw werd de vrouw op het huwelijks-portret van Arnolfini geïdentificeerd met "Bonne van Artois", de tweede vrouw van Filips de Goede. Onder de getekende kopie in de Codex van Atrecht (Arras) en op een gelijkaardig schilderij in de Staatliche Museen te Berlijn vinden we haar naam vermeld (nota 46).

Men heeft de man op het huwelijks-portret waarschijnlijk geïdentificeerd met de hertog. We mogen dan ook veronderstellen dat "Het portret van Arnolfini" (alias Filips de Goede) gemaakt werd om te prijken in een portrettengalerij. Het teruggrijpen naar oudere voorbeelden voor overleden personages is kenmerkend voor de 16de eeuw. Reeds in deze artikelen over "De van Eyck's te Gent" hebben we "De Madonna van Maelbeke, alias van Yperen", de Washingtonse "Annunciatie" (toegekend aan een practicien naar ontwerp van Jan), "De man met de anjer", "Het portret van Baudouin de Lannoy" en "Het portret van Giovanni Arnolfini" afgeschreven van Jan van Eyck. Wij hebben dit gedaan aan de hand van de disproporties; een dergelijk onderzoek zou ook nog voor andere schilders moeten gebeuren.

In het volgend artikel over "De van Eyck's te Gent" zullen wij de leerlingen aan de hand van documenten trachten te achterhalen.

Rudy VAN ELSLANDE

NOTA'S

Voor de nota's van 1 tot 49 verwijs ik naar mijn 1ste artikel : De van Eyck's te Gent; voor de nota's van 50 tot 60 raadpleegt men het 2de artikel : De Van Eyck's te Gent : De verblijfplaatsen; terwijl men voor de overige nota's tot 77 het vorig artikel : De van Eyck's te Gent : Hun oeuvre naslaat. Deze artikelen zijn allen verschenen in "Ghendtsche Tydinghen".

78. Kenlic zij ect. dat Olivier de Grave commen es ect. kende ende lijde dat hij heeft vercocht wel ende redelic Lievine Soetmans doude, deen hechtscheede van eenen huus ende stede... jnde Langhe Cruusstrate, tusschen eene plaetse met eenere poorte, toebehorende den hoire van Joos Viit ende van joncfr. Lysbetten Borluuts, ziere wettelike gheselnde was, an desen zijde ende Godevaert Luibs huus om dander, gheheeten den Inghel (Gent stadsarchief, jaarregister 1460-61, f^o 9). Een jaar na de dood van Joos Vijt (1439) verkocht zijn weduwe een gedeelte van het huus aan Jan Vilain, die het in 1457 verkocht aan de familie Utenhove. In 1462 verkochten de erfgenamen van Vijt het huus aan de familie Sersimoens, die het drie jaar later verkocht aan Willem, bisschop van Doornik.

79. Ridder Christoffel Vijt liet op 7 aug. 1404 een gebouw slopen aan het Pas, de Roode Turre genaamd, dat hij gekocht had van Hendrik Bogaerd en naast dat van Jacobs Hubbelins. Zijn dochter Catharina Vijt, die gehuwd was met Laurens Willemsone verkocht dit huus aan Pieter van Aken (Gent, stadsar., jaarreg. 1416-7, f^o 33) in 1416. Dit nieuwe huus noemde in de 15de eeuw het huus van Nevele. De derde vrouw van de schilder Raphaël van Coxie noemde Margaretha Vijd; zij stierf in 1582 (Mechelen, Stadsarchief, Goedenis-boek 1593-94, f^o 18). In

- 1865 publiceerde de Gentse uitgever Vijt het valse schilderboek van Lucas de Heere geschreven door J.-B. Belbecq. in "Oud en nieuw" (blz. 13).
80. *M. Devigne*, Van Eyck, in : Collections Grand Maître, Brussel, 1926, blz. 33; b) *F. Duvelberg*, Niederländische Malerei der Statgotik und Renaissance, Potsdam 1927, blz. 7; c) *W. Martin*, De Vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge, Amsterdam (geen jaartal van uitgave), blz. 6; cfr. *J. Duverger*, Jan van Eyck as Court painter, in : The connoisseur, 1977, blz. 172-179.
 81. *M. Conway*, nota 2, blz. 84, 89
 82. Veroorlovingen geschonken door de hertog aan Jan van Eyck, Rijsel, Archief van het département du Nord, B. 19022, nr. 39807; cfr. *Clerbout*, La bourgeoisie et les Bourgeois dans l'ancien Bruxelles au point de vue historique et juridique, in : Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, dl. XI (1897), blz. 398-419, dl. XII (1898), blz. 192-214 en 281-309; *A. Pinchart*, Archives des Arts, Sciences et Lettres, Gent, 1881, dl. II, blz. 236.
 83. *J. Duverger*, Het statuut van de 16de eeuwse hofkunstenaar in de Nederlanden, in : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, jb. 1982, blz. 78; *A. Michiels*, Histoire de la peinture flamande, 2de uitgave 1/2, blz. 213
 84. *R. van Elslande*, III De van Eyck's te Gent : Hun oeuvre, in : "Ghendtsche Tydinghen" dl. I, 1984
 85. *G. Du Freme de Beaucourt*, Histoire de Charles VII, dl. II, Paris, 1885-1892, blz. 438-441; *M. R. Thielemans*, Bourgogne et Angleterre, Brussel, 1966, blz. 53; Rijsel, Archief de département du Nord, B. 1954, f. 74v^o, 82-83; *E. de Monstrelet*, Chronique, in : Société de l'histoire de France par L. Douet Darcq, dl. IV, Parijs, 1857-1862, blz. 18-19, 209-214.
 86. Gent, Rijksuniversiteit, Hs. G. 6049.
 87. Brussel; Koninklijke Bibliotheek, Hs. 9028; Cfr. *A. Bayot*, Observations sur les manuscrits de l'Histoire de la Toison d'Or de Guillaume Fillastre, in : Revue des Bibliothèques et Archives de Belgique, vol. V (1907), blz. 425-438.
 88. *E. Schenk*, Selbstbildnisse von Hubert und Jan van Eyck, in : Zeitschrift für Kunst, dl. III, Leipzig 1949, blz. 4 e.v.; b) *O. Seeck*, Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck, Berlijn 1899; *E. Durant-Greville*, Hubert et Jean van Eyck, Brussel 1910
 89. *L. van Puyvelde*, nota 23, blz. 36, 138; *M. J. Friedländer*, nota 9, blz. 58-59.
 90. *F. Winkler*, Das werk des Hugo van der Goes, Berlijn 1964, blz. 119.
 91. Basel, verz. Bachofen
 92. *Durant-Greville E.* zie nota 88
 93. *W. H. J. Weale en M. W. Brockwell*, The Van Eycks and Their Art, Londen, 1912.
 94. *A.-J. Wauters*, De Vlaamsche schilders der 15de eeuw, Gent, 1886, blz. 23; *Passavent*, Die Christliche Kunst in Spanien, Leipzig 1853, blz. 127; *W. H. J. Weale*, nota 38 (kopie), *O. Seeck*, nota 88 (kopie ?); *E. Durant-Greville*, nota 88, (kopie door een leerling van Hubert) *O. Kurz*, Hubert and Jan van Eyck, in : Encyclopedia of World Art, dl. V, 1961.
 95. *P. Post*, Der Stifter des Lebensbrunnens der van Eyck, in : Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, dl. XXXI (1922), blz. 120 e.v.; *D. Vansina*, De Vlaamse Primitieven, Leuven 1949, blz. 35-36; *A. Stubbe*, van Eyck en de Goethiek, Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven 1947, blz. 32.
 96. *O. Pücht*, in : The Burlington Magazine, 1956
 97. *F. Becker*, Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen, Leipzig, 1921, blz. 1.

98. *F. Winkler*, Die Stifter des Lebensbrunnens und andere Van Eyck-Fragen, in : Pantheon, dl. VII (1931), blz. 125 e.v., 188 e.v.
99. De grove behandeling, de vereenvoudiging van sommige motieven, de aarzelen-de tekening en vooral de onrustige draperiën van Maria's mantel doen denken aan de school van Fernando Gallego.
100. Compositorische overname van de Ince Hallmadonna en de Madonna in een vertrek uit de nalatenschap van baron de Gemmis, de nis in de rechterwand van de Lucca-Madonna, de rozekrans en de opschriften op de wand van het Arnolfini bruidspaar, het stadszicht door het raam op het Lam Gods.
101. *E. Larsen*, Les primitifs flamands au Musée Metropolitan de New York, Utrecht-Antwerpen 1965, blz. 109-110; L. Kaemmerer, nota 1.

DOODPRENTJES

Heelwat leden lijken nauwelijks te weten dat ons documentatiecentrum over een vrij interessante collectie doodprentjes beschikt. Anderen weten het wel, maar oordelen weleens dat die enkel belangrijk zijn voor de genealogen onder ons; niets is minder waar, want zowel de vóór- als de tekstzijde bieden ons inderdaad veel meer dan alleen maar een paar namen en data.

Onze doodprentjes hebben in de loop der tijden een evolutie meege-maakt die op diverse punten merkwaardig en een studie waard is. Denken we maar aan druk en opmaak, al dan niet verdwenen generaties van drukkers en begrafenisondernemers, de leer van het vagevuur (aflaten !), citaten uit de bijbel, gedichtjes, echt originele en soms verrassende teksten, diepe religiositeit naast profane en nuchtere taal, foto's van zowel de kleine man als van illustere voorzaten of oorlogsslachtoffers, waardigheid van de overledene (wie was wie in deze of gene gemeente ?), af-beeldingen van eenvoudige of naïeve maar ook van unieke kunstwerkjes, de overgang van enkel- naar tweevleugelige prentjes, de evolutie van onze taal en het taalgebruik, Frans in Vlaanderen... en ik vergeet nog veel aspecten.

Ook al zal het bij niemand opkomen om er humor in op te zoeken, toch kon ik er wel eens een paar "opmerkelijke" uitdrukkingen in terugvinden : zo was er één man die slechts "kortstondig" was overleden en enkele Westvlamingen zouden zelfs "haastig" zijn overleden ! Zouden die even voordien soms hebben staan trappelen van ongeduld ?

De waarde van al dit bronnenmateriaal wordt wel eens onderschat, maar in privé-bezit is die waarde nul, met uitzondering wellicht van een paar "santjes" waarvan u en ik om sentimentele redenen geen afstand willen of kunnen doen : alle begrip daarvoor.

Maar u hebt het al begrepen : dit is inderdaad een oproep tot alle leden, want, alhoewel onze collectie niet onaanzienlijk is, kunnen wij ze bezwaarlijk als "groot" bestempelen, zeker in vergelijking met een aantal andere documentatiecentra.

Als ieder lid nu eens zijn eigen steentje bijdraagt, kan dat veranderen en als ieder van ons daarenboven zijn familie en relaties aanspreekt, kunnen wij er echt iets van maken.

Uit ervaring kan ik u ook nog dit vertellen : de kinderen van fervente verzamelaars werpen veelal de doodprentjes-erfenis weg, de derde generatie (bijna) altijd, terwijl ze hier zorgvuldig, systematisch, voor eeuwig en voor het hele nageslacht – en dus niet voor een paar gegadigden – worden bijgehouden. Ons (= uw) documentatiecentrum heeft derhalve meer kans om zelfs uw eigen nageslacht over het voorgeslacht te informeren dan uzelf. Dagelijks worden een massa doodprentjes naar de prulmand verwezen. Doen wij daar iets aan ? Ik geloof dat iedere heemkundige hier een stukje verantwoordelijkheid dient op te nemen.

Bezit u drie of meer prentjes van één en dezelfde persoon ? Geen nood : bezorg ze ons gerust alle drie of alle tien. We hebben immers een ruildienst die weldra in werking treedt.

En vergeten we ook niet dat nog een verzameling rouwbrieven, dankbetuigingen, huwelijksaankondigingen, geboorte-, communie-, devotie-, bruilofts- en veel andere gelegenheidsprentjes werd en wordt aangelegd en uitgebreid.

Mag ik tenslotte een concrete (vrome ?) wens uiten ? Indien ieder lid ons volgende zondag tien prentjes aanbrengt, hebben wij er ineens 15.000 meer... tenzij u dit aantal te klein vindt.

U is trouwens iedere zondag welkom.

Walter SORGELOOSE