

DE STUDIE VAN ARCHEOLOGICA OP SCHILDERIJEN

door

M. JACOBS - P. PEREMANS

Het gebruik van ikonografische bronnen voor de studie van de materiële cultuur in het verleden is niet nieuw. Voor de prehistorie en de oudheid wordt sedert lang deze methode aangewend. Zo vormen de schilderijen op de Griekse vazen een rijke bron aan informatie over het dagelijks leven in Griekenland¹.

Voor de Middeleeuwse en Post-middeleeuwse periode staan deze bronnen nog talrijker ter beschikking. Toch kregen ze nog slechts sporadisch de aandacht en werden er weinig systematische studies aan gewijd.

De studie van deze bronnen kan nochtans uitermate lonend zijn. Daar de afgebeelde voorwerpen kopieën kunnen zijn van werkelijke voorwerpen die de kunstenaar kende, kunnen zij ons informatie brengen over de materiële cultuur van de tijd waarin de bron ontstond.

Aldus opgevat behoort de studie van de ikonografische bronnen tot het archeologisch onderzoek. De kunsthistorische aspecten als de techniek die de schilder aanwendt om de archeologica te schilderen, de esthetische redenen waarom een schilder een bepaald type uitkoos, de symbolische betekenis van archeologica op schilderijen, kunnen de archeoloog slechts dan aanbelangen wanneer ze enige informatie kunnen bieden over de bruikbaarheid van het schilderij als archeologische bron.

Om dit onderzoek uit te voeren moet een eigen methode gevolgd worden. Immers, archeologisch belangrijke gegevens over materiaal en techniek ontbreken geheel of gedeeltelijk, terwijl gegevens over functie en milieu duidelijker aanwezig zijn. Bovendien hangt de datering van archeologica op schilderijen af van totaal andere factoren dan de datering van archeologica uit opgravingen, en blijft de datering steeds beperkt tot het vaststellen van een terminus ante quem.

De methode die wij hier voorstellen, verloopt in vier fasen. In de eerste plaats wordt nagegaan welke biografische gegevens over de schilders van belang kunnen zijn voor de archeoloog. Vervolgens worden de schilderijen waarop archeologica afgebeeld zijn, bestudeerd. Ook over de schilderijen worden enkel de gegevens weerhouden die voor een archeologische studie van belang zijn. In een derde fase worden de afgebeelde archeologica zelf bestudeerd. Hierbij dient onderzocht te worden welke gegevens over de archeologica aan de schilderijen kunnen ontleend worden, waarbij we geconfronteerd worden met de problemen die opduiken bij de identificatie, beschrijving, typologische indeling en het nagaan van de

(1) Zie bv. Juliusz ZIOMECKI, *Les Représentations d'Artisans sur les Vases attiques*, Warschau, 1975.

bruikbaarheid. Tenslotte dient het ikonografisch materiaal vergeleken te worden met de bestaande stukken.

Hoewel dit artikel handelt over de studie van archeologica op schilderijen, dienen wij er vooraf op te wijzen, dat deze methode ontwikkeld werd bij de studie van majolika, steengoed en gewoon aardewerk op Noord- en Zuid-Nederlandse schilderijen uit de vijftiende en zestiende eeuw². Het zal de lezer dan ook niet ontgaan dat de specifieke problemen die hierna zullen worden aangeraakt steeds betrekking hebben op deze vaatwerksoorten. Hoewel de algemene methodologische benadering kan gelden voor alle archeologica, stellen zich voor de verschillende materialen eigen specifieke problemen, die bij andere voorwerpen niet of op een andere wijze voorkomen.

I. DE SCHILDERS

De gegevens over de schilders kunnen teruggevonden worden in een aantal biografische woordenboeken³. Voor bepaalde schilders zijn na het verschijnen van deze werken nieuwe historische gegevens aan het licht gekomen. Hiervoor is men aangewezen op de vakliteratuur.

Bij het verzamelen van gegevens over schilders, dient men enkel te weerhouden wat van enig belang kan zijn voor de afgebeelde archeologica. Wij menen dat men in het algemeen volgende elementen dient te noteren :

1.1. *Chronologische gegevens*

Hieronder verstaan wij in de eerste plaats de geboorte- en overlijdensdatum van de schilder. In bepaalde gevallen zijn deze gegevens niet aanwezig. Meestal zal men echter wel over één of meer chronologische gegevens beschikken, bv. het jaar waarin de schilder als leerling in een atelier werd opgenomen, waarin hij als meester in een schildersgilde werd ingeschreven, of eender welke andere dateerbare vermelding uit bronnen.

Het belang van deze chronologische situering is duidelijk : Het schilderij is in de eerste plaats bruikbaar als bron voor de datering van de archeologica. De chronologische situering van de kunstenaar is dan vooral belangrijk voor niet gedateerde schilderijen.

(2) M. JACOBS, *Majolika vaatwerk op Noord- en Zuidnederlandse schilderijen van de vijftiende en zestiende eeuw*. Onuitgegeven dissertatie, Rijksuniversiteit te Gent, 1975.

P. PEREMANS, *Steengoed en gewoon aardewerk op Noord- en Zuidnederlandse schilderijen uit de vijftiende en zestiende eeuw*, Onuitgegeven dissertatie, Rijksuniversiteit te Gent, 1975.

(3) o.m. U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907-1950, XXXVII delen.

A. VON WUERZBACH, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Amsterdam, 1963, 2^o uitg., 3 dln.

A. BREDIUS, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17., und 18. Jahrhunderts*, Den Haag, 1915-1922, 6 dln.

In sommige gevallen beschikken we echter niet over chronologische aanduidingen. Dit is het geval voor anonieme schilders. Hier zal de chronologische afbakening van het schilderij steunen op stylistische gronden en bijgevolg slechts benaderend zijn.

I.2. *Geografische gegevens*

Deze gegevens betreffen de geboorteplaats, plaats van overlijden, verblijfplaats(en) en reizen.

De geboorteplaats is voor de archeoloog over het algemeen niet zeer belangrijk. Het kan dit wel worden indien er geen gegevens zijn over de plaats waar de schilder zijn opleiding kreeg. Wanneer men bijvoorbeeld weet dat een schilder geboren werd te Antwerpen in 1530 en dat hij er in 1549 meester werd, dan bestaat er een grote kans dat hij te Antwerpen zijn opleiding kreeg.

Op dezelfde wijze is ook de plaats van overlijden slechts van onrechtstreeks belang. Wanneer men weet dat een schilder in 1550 te Antwerpen woonde en er in 1565 overleed, dan is het best mogelijk dat hij tot aan zijn dood te Antwerpen werkzaam was.

Veel belangrijker zijn de gegevens over de verblijfplaats(en). Het is mogelijk dat bepaalde archeologica regionaal gebonden zijn. Indien een kunstenaar zijn ganse leven in dezelfde streek heeft doorgebracht, bestaat er een grote kans dat de voorwerpen die hij afgebeeld heeft ook tot deze streek behoren. Men moet echter vermijden hierin een deterministisch standpunt in te nemen. Zo is het best mogelijk dat bepaalde archeologica over een zeer uitgebreid gebied verspreid zijn en in verscheidene centra werden vervaardigd. Men mag dan ook de plaats van herkomst van de afgebeelde archeologica niet zonder meer gelijkstellen met de verblijfplaats van een schilder. Omgekeerd mag men niet zonder meer het afgebeelde stuk toeschrijven aan een bepaald produktiecentrum, zolang niet met zekerheid is vastgesteld dat dergelijke stukken nergens anders werden vervaardigd. We nemen als voorbeeld het schilderij „Keukenmeid met meisje en jongen” van Pieter Aertsen ⁴. Op dit schilderij is een grape in rood aardewerk afgebeeld. Een soortgelijke grape werd gevonden te Bergen op Zoom en werd daar ter plaatste vervaardigd. C.J.F. SLOOTMANS in zijn werk over Bergs aardewerk besluit hieruit: „Bergse potten blijken daar (Antwerpen) dus niet onbekend” ⁵. Dezelfde keramiek werd gevonden te Tienen ⁶. J. MERTENS vermijdt echter de fout, de grape bij Aertsen Tiens te noemen. Het is duidelijk dat dergelijke grappen gevonden worden over een groot gebied en zeer talrijk gevonden worden in opgravingen.

Niet alleen kunnen de archeologica die afgebeeld zijn, over een uitgestrekt gebied verspreid zijn, het is ook mogelijk dat de kunstenaar een

(4) Brussel, Museum voor Schone Kunsten

(5) C.J.F. SLOOTMANS, Tussen hete vuren (Bijdragen tot de geschiedenis van het zuiden van Nederland, dl. XVIII), Tilburg, 1970, deel 1, afb. 5 (tgo. p. 48). Onderschrift bij de afbeelding.

(6) J. MERTENS, Middel-euws Aardewerk uit Tienen in: Ons Heem, XIX (1965), p. 229-238 (= *Archaeologia Belgica*, 90, Brussel, 1966).

ateliervoorbeeld heeft geschilderd, of het kan gaan om een voorwerp dat in een ander gebied thuishoort, of tenslotte kan de kunstenaar ook een fiktief voorwerp geschilderd hebben.

Dit alles betekent niet dat men elke relatie tussen de plaats waar de kunstenaar leefde en het verspreidingsgebied van de archeologica moet ontkennen. Deze relatie zal in de meeste gevallen echter enkel kunnen vastgesteld worden door onderlinge vergelijking van verschillende archeologica, eventueel met inbegrip van de studie van de afgebeelde gebouwen. In sommige gevallen kan ook de studie van één type van archeologica aanwijzingen verschaffen. Bijvoorbeeld als meerdere kunstenaars die in Antwerpen verbleven in eenzelfde periode, eenzelfde soort majolika schilderden die niet teruggevonden wordt bij de bekende Italiaanse of Spaanse types, dan mag men suggereren dat dit misschien majolika van eigen bodem, of zelfs Antwerpse majolika is.

De reizen die een kunstenaar ondernomen heeft kunnen invloed hebben gehad op de voorwerpen die hij schilderde. Zoals wij er hoger reeds op gewezen hebben, moet men zich hoeden voor een deterministisch standpunt. Indien op een schilderij een voorwerp voorkomt dat in oorsprong afkomstig is van een vreemd land, dan blijven er verschillende mogelijkheden:

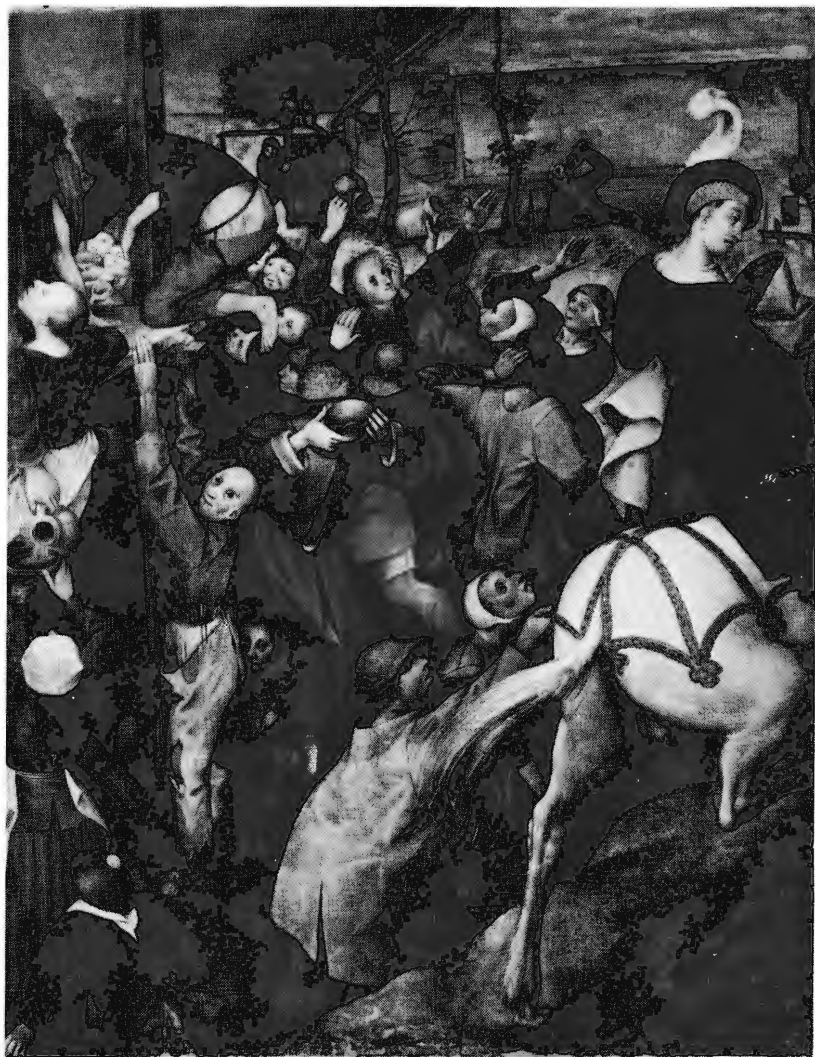
1. Het afgebeelde voorwerp werd geïmporteerd.
2. Na aanvankelijk import ontstond een plaatselijke industrie. Het voorwerp wordt dus „inheems”.
3. De auteur heeft het gezien tijdens een verblijf in het buitenland en heeft het ter plaatse gekopieerd.
4. De auteur heeft het gekopieerd van een bestaand schilderij.
5. Hij heeft het gevonden in een modelboek.

Het zal in vele gevallen onmogelijk uit te maken zijn welke van deze mogelijkheden op een bepaald schilderij gerealiseerd werd. Een antwoord op het probleem kan mogelijk gevonden worden door:

1. Studie van modelboeken.
2. Vergelijking met archeologica uit het buitenland, of afgebeeld op buitenlandse schilderijen. Indien bekend is dat een schilder in het buitenland gewerkt heeft, en de archeologica die hij schildert komen voor in dat land, dan is de kans reëel dat hij ze daar gekopieerd heeft.
3. Studie van eventuele notities door de schilder.
4. Vergelijking met archeologica uit opgravingen. De informatie die ter beschikking staat van de onderzoeker is echter beperkt vanwege het feit dat voor deze periode het archeologisch onderzoek in België nog nergens staat.

(7) Een voorbeeld van dergelijke ontleningen aan modelboeken zijn de schoorstenen afgebeeld op verscheidene schilderijen van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer.

Zie hierover: T. LUNSINGH-SCHEURLEER, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleningen aan Serlio's Architectuurprenten, in: *Oud-Holland*, LXII (1947), p. 123-134.



1. Pieter Breughel de Jongere (?), De Sint-Maartenswijn. Wenen, Kunsthistorisches Museum (Copyright A.C.L.). — Dit schilderij wordt door de meerderheid van de auteurs toegeschreven aan Breughel de Jongere. Enkele auteurs beschouwen het als een originele Bruegel de Oudere. De keramiek wijst in de richting van de eerste opvatting (cfr. voetnoot 14 van deze bijdrage).



2. Lambert Lombard (?), Het Laatste Avondmaal. Château d'Ahin, verz. Ahin (Copyright A.C.L.). — De kruik die in de handen gehouden wordt door de man op de voorgrond behoort tot een bekend type (cfr. afb. 3). Deze kruik wordt in de literatuur in de zeventiende eeuw geplaatst. Deze datering is in strijd met de toetsing van het schilderij aan Lambert Lombard (1505-1566).

Het kan belangrijk zijn te weten waar de kunstenaar zijn opleiding gekregen heeft. In het atelier van de meester waar hij als leerling was ingeschreven, kan de kunstenaar de opdracht hebben gekregen voorwerpen te schilderen op schilderijen van de meester. Hierbij ging hij dan uit van voorwerpen die in het atelier aanwezig waren, of van een bestaand schilderij of van modelboeken. In zijn latere schilderijen kan de kunstenaar dan ook eventueel dezelfde voorwerpen afbeelden. Een bekend voorbeeld hiervan is de dinanderie die zowel aangetroffen wordt op schilderijen van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden. Het gaat duidelijk om identieke stukken, doch het is niet vast te stellen of de ene schilder het van de andere gekopieerd heeft, dan wel dat het gaat om een stuk dat in het atelier aanwezig was. Het is vooral belangrijk te weten waar de kunstenaar zijn opleiding kreeg indien hij later naar een andere plaats is uitgeweken, omdat aldus eventueel kan vastgesteld worden waarom een bepaald voorwerp afgebeeld wordt, in een streek of op een ogenblik waarop men het daar niet verwacht. Hetzelfde geldt voor de latere beïnvloeding die de kunstenaar kan ondergaan hebben door een kunstenaar waarmee hij in contact kwam.

I.3. *De sociale status*

De gegevens die men kan afleiden uit de sociale status van de schilder zijn beperkt. Over het algemeen mag men aannemen dat het eerder de sociale status is van de afgebeelde figuren die de aard van de voorwerpen bepaalt. Belangrijker is wellicht ook de status van de opdrachtgever.⁸

II. SCHILDERIJEN

Het is niet gemakkelijk een overzicht te verkrijgen van de schilderijen die uit het verleden tot ons zijn gekomen. Het probleem dat zich voor de archeoloog in de eerste plaats stelt, is dat voor hem alle schilderijen even belangrijk zijn. De kunsthistoricus die bijvoorbeeld een studie maakt van de zestiende eeuwse schilderkunst zal niet veel missen indien hem enkele minder belangrijke schilders ontbreken. Bovendien zal hem over de belangrijkste stukken de meeste informatie en de beste illustraties ter beschikking staan. Voor ons echter is het werk van bijvoorbeeld Jan van der Cauter en even belangrijk als dat van Pieter Breugel de Oudere. Waar over

(8) Een typisch voorbeeld hiervan vindt men in de Vlaamse en Hollandse stillevens uit de zeventiende eeuw. Een belangrijk deel hiervan zijn de zgn. Bloemstillevens. Deze bloemstillevens bevatten de meest vreemdsoortige bloemen. De reden hiervoor is te zoeken in de „tulipomanie” die in de zeventiende eeuw onvoorstelbare vormen aanneemt. De prijs van één tulpenbol kan even hoog zijn als die van een ganse boerderij. Het is duidelijk dat de bloemstillevens in de eerste plaats een 'statussymbool' zijn voor de opdrachtgevers ervan.

Ook op andere stillevens komen steeds zeer rijke archeologica voor. Zo is het bijvoorbeeld opvallend dat de schaarse steengoedkruiken die afgebeeld zijn, steeds prachtig versierde exemplaren zijn, die men op genreschilderijen niet aantreft, en die ook in opgravingen uiterst zeldzaam zijn.

deze laatste talrijke monografieën gepubliceerd worden, bezitten wij over Jan van der Cauteren geen enkele aanwijzing.

Theoretisch zou het noodzakelijk zijn de volledige kunstliteratuur door te nemen, wat uiteraard onmogelijk is. Gelukkig beschikken we voor onze streken over een aantal fototheken en documentatiecentra waar in betrekkelijk korte tijd veel gegevens kunnen verzameld worden⁹. Verder dient men dan een selectie te maken uit de belangrijkste kunsthistorische publikaties.

II.1. *De auteur*

Hoewel het auteurschap van een schilderij buiten het domein van de archeoloog valt, is het voor hem toch belangrijk te weten wie het schilderij vervaardigd heeft. Immers in onze vorige paragraaf hebben wij erop gewezen dat bepaalde gegevens over de auteur van belang zijn voor de archeoloog. Indien de schilder gekend is, kan het ganse pakket van gegevens die over hem gekend zijn, op het schilderij worden toegepast.

Tevens is het van belang om de aard van de relatie tussen kunstenaar en kunstwerk na te gaan. Het komt er voor de archeoloog op aan uit te maken wie de 'inventor' is van de archeologica. Indien men staat voor een kopie of zelfs voor het werk van een navolger, is het immers mogelijk dat het de gekopieerde meester ofwel de kopiist of navolger zelf is, die de archeologica heeft gekoncipieerd.

II.1.1. *De identifikatie van de auteur*

a. Gesigioneerde of gemonogrammeerde werken

Een groot aantal schilderijen draagt het signatuur of het monogram van de schilder. Het aantal aldus gesigioneerde werken neemt toe naarmate men vordert in de tijd.

Het spreekt vanzelf dat een betrouwbaar signatuur de zaken voor de archeoloog enorm vergemakkelijkt, en de grootst mogelijke betrouwbaarheid biedt voor de identifikatie van de kunstenaar.

Het zou echter gevaarlijk zijn de signatuur kritiekloos te aanvaarden. Er zijn heel wat gevallen bekend waarin de kunsthistorici de signatuur van een schilderij verwerpen. De redenen waarom een signatuur vervalst werd kunnen verscheiden zijn: Soms werd een schilderij gekopieerd met inbegrip van het signatuur. In een ander geval vervaardigt een schilder een origineel dat hij signeert met de naam van een befaamd kunstenaar¹⁰. Tenslotte gebeurt het ook dat een signatuur veel later wordt aangebracht

(9) Het Rijksbureau voor kunsthistorische dokumentatie te Den Haag, de fototheek van het Koninklijk instituut voor het kunstpatrimonium te Brussel, het Nationaal centrum voor navorsingen over de Vlaamse Primitieven te Brussel, de fototheek van het Rubenianum te Antwerpen.

(10) Bijv. Pieter Huys die soms het signatuur van H. Bosch gebruikt Zie: L. VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, Brussel, 1964, p. 37.

of een bestaand signatuur door een ander wordt vervangen om de verkoopwaarde van een schilderij te verhogen¹¹. In dit geval is de onbetrouwbaarheid zeer groot. Men weet immers in vele gevallen niet of de archeologica origineel of nagebootst zijn. Het grootste belang van de valse signatuur ligt dan ook voor de archeoloog in het feit dat ze hem tot de grootste omzichtigheid maant. Voor de vaststelling ervan is hij overigens aangewezen op de (vaak subjektieve en controversiële) opinies van de kunsthistorici.

b. Toegeschreven werken

Vele schilderijen stellen ons voor het probleem dat de auteur zijn naam niet vermeld heeft op het schilderij. Eén van de hoofdtaken van de kunsthistoricus is dan ook te trachten de auteur van het schilderij te identificeren. Men onderscheidt twee soorten toeschrijvingen.

1. De toeschrijving op grond van historische bronnen

We zullen hier niet in detail ingaan op de verschillende bronnen die de kunsthistoricus kan aanwenden, daar dit voor ons niet relevant is. We beperken er ons toe één geval te noemen: Soms is het mogelijk de ganse levensloop van een schilderij te retraceren tot zijn ontstaan of tot aan de vermelding van de auteur in een betrouwbare bron¹². De toeschrijving op grond van historische bronnen is over het algemeen zeer betrouwbaar. Soms is er toch ook verwarring mogelijk¹³.

2. De toeschrijving op stylistische gronden

Beschikt de kunsthistoricus niet over historische bronnen dan zal hij pogen de auteur te identificeren op grond van een nauwkeurige stijlanalyse. Dit onderzoek is voor de grote schilders reeds ver gevorderd. Voor mineuren moet in dit verband echter nog zeer veel werk verricht worden.

In vele gevallen leidt de stylistische analyse niet tot eensgezindheid. Waar weinig twijfel over bestaat is de omgeving waartoe een werk behoort, doch vaak is men het oneens over de juiste toeschrijving of over het feit of een schilderij het werk is van een bepaald meester of van één van zijn navolgers, of over het feit of het om een origineel of om een kopie gaat.

(11) Bijv. het schilderij 'De verstelster' van E. Boursse, dat het signatuur draagt van P. de Hooch. Zie: C. BRIERE-MISME; Un „Intimiste" hollandais Esaias Boursse 1631-1672, in: Oud-Holland LXIX (1954), p. 83-84.

(12) Bijv. 'Het groot boereninterieur' van Maarten van Cleve (Wenen, Kunsthistorisches Museum). Zie: G.T. FAGGIN, De Genre-schilder Marten Van Cleef, in: Oud-Holland LXXX (1965), p. 35.

(13) Zo wordt 'De hooiwagen' van Hiëronymus Bosch reeds vermeld in 1574. Er zijn echter twee versies (Madrid, Prado en Escorial). Er bestaat geen eensgezindheid over de vraag welke versie het origineel is. Zie: C. DE TOLNAY, Hieronymus Bosch, Baden-Baden, 1973, 2^o uitg., p. 355.

De archeoloog moet uiteraard vermijden hierin een standpunt in te nemen. Op bepaalde ogenblikken kan echter zijn inbreng ook actief zijn. Door een omvattende studie van de archeologica op schilderijen, waarvan de toeschrijving boven alle twijfel verheven is, is het in bepaalde gevallen mogelijk om de toeschrijving van bepaalde werken aan een schilder minstens in twijfel te trekken¹⁴.

3. Toeschrijving aan anoniemen

In een aantal gevallen slagen de kunsthistorici er niet in een werk aan een gekend schilder toe te schrijven. In een aantal gevallen worden wel op stylistische gronden werken gegroepeerd en toegeschreven aan een meester die niet met naam gekend is, aan deze meester wordt dan een noodnaam toegekend, zoals bv. De Meester van de Magdalenalegende. Voor de archeoloog betekent dit een ernstige beperking. De meeste biografische gegevens die in andere gevallen ter beschikking staan, ontbreken hier. In de meeste gevallen is het enkel mogelijk de meester te situeren binnen een ruim tijds kader, en zijn werkmilieu stylistisch te bepalen.

De meesters met noodnamen leveren zware problemen op, omdat er een gebrek aan consensus bestaat tussen de kunsthistorici voor wat betreft de naam die aan de meester wordt gegeven, en vooral ook voor wat betreft de werken die aan hem worden toegeschreven.

Het minst bruikbaar zijn de volledig anonieme werken. In dit geval beschikt men immers niet over biografische gegevens, en bovendien dient het onderzoek van de archeologica beperkt te blijven tot één schilderij.

II.1.2. Relatie tussen schilder en kunstwerk

Indien met zekerheid kan gesteld worden dat een schilderij het originele werk is van een gekend schilder stelt er zich geen probleem. Wij kunnen dan het ganse pakket van gegevens dat over de schilder bekend is toepassen op het schilderij en de afgebeelde archeologica.

Vele schilders hebben hetzelfde schilderij op meerdere exemplaren vervaardigd. Meestal zijn de verschillende versies volkomen identiek¹⁵. Het is echter mogelijk dat er in bepaalde gevallen afwijkingen zijn in de

(14) Het schilderij 'De Sint-Maartenskermis' (Wenen, Kunsthistorisches Museum) wordt door enkele auteurs toegeschreven aan Bruegel de Oude. Toen wij de keramiek op dit werk bestudeerden, stelden we vast dat hij in vorm sterk afweek van deze die steeds opnieuw voorkomt op de schilderijen van Bruegel. Tevens misten we volledig de zo akkurate tekening van de keramiek die kenmerkend is voor Bruegels schildersstijl. Op 'De Sint-Maartenskermis' daarentegen is de keramiek uiterst onnauwkeurig en slordig weergegeven. Deze schilderwijze alsmede de vorm van de keramiek vertoont grote gelijkenis met het werk van Breughel de Jonge. Deze bevindingen laten ons toe de toeschrijving aan Bruegel de Oude in twijfel te trekken. (Over de toeschrijvingen, zie „Bruegel, de Schilder en zijn Wereld". Tentoonstellingscatalogus, Brussel, 1969).

(15) Bijv. het schilderij 'Maria met het Kind' van Gerard David, dat op een groot aantal exemplaren bewaard is.

minder essentiële onderdelen, waarbij uiteraard aan de archeologica moet gedacht worden.¹⁶

Schilderijen van schilders die op een bepaald ogenblik hoog gewaardeerd werden, werden vaak gekopieerd. Voor het archeologisch onderzoek zijn kopieën enkel belangrijk indien de archeologica op de kopieën verschillen van deze op het origineel. In dit geval werden de archeologica aangebracht door de kopiist¹⁷. Indien de archeologica op de kopie niet verschillen van deze op het origineel dient de kopie niet in het onderzoek te worden betrokken want zij bevat geen enkel aanvullend gegeven. In het andere geval wordt de kopie bestudeerd als een origineel¹⁸. Zij stelt bijzondere problemen daar het vaak zeer moeilijk is auteur en datering op te sporen. Indien we te doen hebben met de kopie van een verloren origineel, worden de moeilijkheden nog groter: Daar het niet mogelijk is uit te maken wie de 'inventor' is van de archeologica, zal vooreerst de auteur van de archeologica onbekend blijven, en vervolgens zal de datering zeer breed zijn, en de ganse produktieperiode van de originele schilder zowel als van de kopiist omvatten. Tenzij de kunsthistorici er op goede gronden in slagen een preciesere datering te verschaffen.

II.2. Datering

Het is van zeer groot belang de datering van de schilderijen te kennen. Hiervoor zijn we aangewezen op het kunsthistorisch onderzoek. De datering schijnt niet steeds gemakkelijk. Er zijn verschillende dateringsmethoden met een verschillende graad van betrouwbaarheid.

II.2.1. Datering aangebracht op het schilderij

Dit is uiteraard de meest betrouwbare datering. Voorwaarde is echter dat de datering aangebracht werd door de auteur zelf. Er zijn immers gevallen bekend waarin dateringen veel later werden aangebracht, soms te goeder trouw, soms met de bedoeling het schilderij aan een belangrijk meester toe te schrijven.

II.2.2. Datering op grond van historische bronnen

In bepaalde gevallen waarin men te doen heeft met niet gedateerde

(16) Bijv. 'Het laatste Avondmaal' van Pieter Coecke, waarbij de kruik rechts op de voorgrond sterk verschilt op de diverse exemplaren.

(17) Bijv. 'De boerenbruiloft' door Pieter Breughel de Jonge (Gent, Museum voor Schone Kunsten) naar een origineel van Bruegel de Oude (Wenen, Kunsthistorisches Museum).

(18) Toch blijkt het in de praktijk zeer moeilijk uit te maken of archeologica op kopieën die afwijken van het origineel wel als zodanig bedoeld zijn. Het is namelijk ook mogelijk dat de kopiist, het afgebeelde stuk niet herkenkend, een beetje lukraak de vorm heeft nagebootst waardoor afwijkingen ontstonden. Een voorbeeld van een dergelijk probleemgeval is 'Christus bij Simon' van Dirk Bouts (Berlijn, Gemäldegalerie Dahlem) gekopieerd door Albert Bouts (Brussel, Museum voor Schone Kunsten).

schilderijen, kan men tot een nauwkeurige datering komen, dank zij verschillende historische bronnen¹⁹. Ook is het mogelijk dat een werk geschilderd werd in opdracht en dat de datum van inhuldiging gekend is²⁰. Tenslotte kan een schilderij ook geciteerd worden in een historische bron die vermeldt in welk jaar het werk ontstaan is.

II.2.3. Datering op stylistische gronden

Door stijlanalyse kan de kunsthistoricus in het werk van een kunstenaar vaak een stylistische evolutie onderscheiden. Individuele werken die in deze evolutie worden ingepast worden op deze wijze min of meer nauwkeurig gedateerd.

Vergelijking tussen stijlanalyses uitgevoerd door verschillende kunsthistorici heeft ons geleerd dat men in vele gevallen niet tot overeenstemming komt. Sommige werken worden door de ene kunsthistoricus in de beginperiode, door de andere precies in de eindfase geplaatst²¹.

Deze vergelijking is uiteraard slechts te maken voor de gevallen waarin verscheidene kunsthistorici het werk van dezelfde kunstenaar geanalyseerd hebben. Hieruit volgt logisch dat wij een zekere reserve moeten bewaren in geval slechts één auteur het oeuvre van een bepaald schilder bestudeert en bepaalde benaderende dateringen voorstelt.

Een vrij betrouwbare methode die door sommige auteurs werd gevolgd is een combinatie van de stijlanalyse met de studie van de kleding²².

III. ARCHEOLOGICA

Bij het bestuderen van de archeologica op schilderijen kan men werken op de schilderijen zelf of op afbeeldingen ervan. Is de studie op de originele werken uiteraard de meest lonende, dan is zij ook het moeilijkst te realiseren. Meestal zal dan ook gewerkt worden met afbeeldingen waardoor de verkregen informatie heel wat beperkter is. Hierbij dient er vooral op gewezen dat men voorwerpen bestudeert die op het schilderij meestal tot de bijkomstigheden behoren en slechts beperkt zijn in afmetingen.

III.1. Problemen bij de studie van archeologica op schilderijen

De studie van archeologica op schilderijen bestaat uit een aantal fazen die alle bepaalde problemen stellen. We zullen trachten deze problemen systematisch te overlopen.

(19) Zie voetnoot 1 op p. 10.

(20) Bijv. 'Triptiek van het Laatste Oordeel' van Barend van Orley (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten). Zie: Catalogus Oude Meesters, 1959, p. 190.

(21) Bijv. 'De keisnijding' van H. Bosch (Madrid, Prado). Zie: C. DE TOLLNAY, Hieronymus Bosch, Baden-Baden, 1973, 2^o uitg., p. 335.

(22) Een dergelijke studie die op deze wijze een hoge graad van objectiviteit bereikt is S.J. GUDLAUGSSON, De datering van de schilderijen van Gerard Ter Borch, in: Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek, 1948/49, p. 235-267. Interessant is de kritische bespreking van de „costuumgeschiedenis” als hulpmiddel voor de kunstgeschiedenis (p. 236-237).

III.1.1. *De identifikatie*

De identifikatie van de archeologica op schilderijen stelt een aantal eigen problemen die niet of in mindere mate optreden bij de studie van echte stukken. De oorzaak hiervan ligt in het ontbreken van gegevens over het materiaal. Immers, in vele gevallen is het onmogelijk uit te maken uit welke stof een bepaald voorwerp vervaardigd is. Vooral op zwart-wit reproducties is dit onderscheid vaak zeer moeilijk te zien.

Het probleem is vooral groot wanneer het gaat om voorwerpen waarvan men weet dat ze uit verschillende materialen kunnen vervaardigd zijn. Voor het vaatwerk bijvoorbeeld zijn er een aantal vormen die zowel voorkomen in keramiek als in metaal: grappen, vetvangsers, veldflessen, enz. Vooral wanneer het schilderij weinig details van het vaatwerk biedt is het vaak niet mogelijk het materiaal met zekerheid te determineren. Ook het onderscheid tussen hout en aardewerk, bijv. bij schaaltes en borden, of het onderscheid tussen verschillende soorten keramiek, bijv. bij kruiken in steengoed of rood aardewerk, is soms moeilijk te maken.

Het probleem van de identifikatie stelt zich ook bij sieraardewerk, als majolika. Men kan steunen op typische vormen en versieringsmotieven, maar hier dient men er rekening mee te houden dat de schilder niet steeds de meest courante stukken schilderde en hij er vrij in was om de voorwerpen al dan niet exakt weer te geven. Onzekerheid bieden bijv. stukken met een bleke kleur en een summere versiering. In dergelijke gevallen kan het gaan om majolika, marmer, albast, ivoor of bleek hout. Voorwerpen met een lineaire versiering laten ons vaak in twijfel of het gaat om majolika, dan wel om metalen voorwerpen met reliëfversiering of sgraffito-aardewerk. Soms kan men wel op grond van enige gelijkenis met bestaande vormen of versiering of op grond van gegevens over functie besluiten dat het majolika is.

Het komt zelfs voor dat het bepalen van de aard van het voorwerp moeilijkheden biedt²³.

(23) Op het schilderij 'De boerendans' van Bruegel de Oude (Wenen, Kunsthistorisches Museum) komt een vorm voor die door W. VON MOLTHEIM (Rheinisches Steinzeug auf Gemälden der vlämischen Schule, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, II (1902), Heft 7, p. 237-246) en J. WEYNS (Volkshuisraad in Vlaanderen, Beerzel, 1974, dl. III, noot 470) geïdentificeerd wordt als een tuimelbeker, d.i. een beker met spits toelopende buik en konisch uitstaande hals. Daar ze geen standvlak hebben moeten ze 'ad fundum' geleedigd worden en dan omgekeerd op het tafelvlak geplaatst worden.

Het voorwerp bij Bruegel lijkt inderdaad wel enigszins op dergelijke bekere, hoewel de buik niet spits toeloopt, doch afgerond is, zodat het zonnodig wel rechttop zou kunnen geplaatst worden.

We hebben dezelfde vorm opgespoord op andere schilderijen en kwamen in totaal aan vijf afbeeldingen. Uit deze schilderijen blijkt dat het niet om vaatwerk, doch om voedsel gaat. Het opvallendst is dit op het schilderij 'Portret van een gezin' van Maarten van Heemskerck, waar van het 'voorwerp' een stuk is weggesneden en bovenop de klomp werd gelegd.

Opvallend is dat de vorm herinnert aan een omgekeerde pot (zgn. grape), zodat het mogelijk gaat om voedsel dat in een pot werd bereid en dat na gestold te zijn uit de pot geschud werd. Eventueel vet of kaas?

III.1.2. *Bruikbaarheid*

Wanneer een stuk geïdentificeerd is, rijst de vraag in hoeverre de schilder een getrouwe weergave heeft geschilderd van een bestaand stuk. Een sluitend antwoord op deze vraag verkrijgt men enkel indien men een identiek vergelijkingsstuk vindt. In vele gevallen zal dit echter niet mogelijk zijn. We hebben dan ook gepoogd een aantal criteria te vinden in het schilderij zelf, die aanwijzingen geven over de bruikbaarheid van de afgebeelde vorm. Deze criteria zijn: duidelijkheid, nauwkeurigheid, afmetingen en vergelijking met andere ikonografische gegevens.

De duidelijkheid wordt bepaald door verschillende factoren, zoals de plaats die het voorwerp op het schilderij krijgt (een opvallende plaats op de voorgrond tegenover een onopvallende plaats op de achtergrond. In het eerste geval heeft het voorwerp uiteraard meer aandacht gekregen vanwege de schilder), de belichting, de wijze van schilderen (duidelijke aflijning tegenover sfumato).

De nauwkeurigheid wordt bepaald door de technische vaardigheid, de kennis van het voorwerp en de aandacht die de schilder aan het voorwerp schenkt. De beoordeling van de nauwkeurigheid blijft natuurlijk steeds subjectief en is gebaseerd op een algemene indruk eerder dan op strikt objectieve criteria.

Ook de afmetingen zijn uiteraard belangrijk. Het is duidelijk dat een voorwerp dat zeer groot is afgebeeld meer kans biedt juist weergegeven te zijn dan een stuk dat zeer klein werd weergegeven.

De vergelijking met andere ikonografische gegevens is wellicht het belangrijkste criterium om de bruikbaarheid te beoordelen. Deze vergelijking impliceert echter ofwel dat men verschillende archeologica tegelijk bestudeert, ofwel dat men kan steunen op gegevens uit vroegere studies. Wanneer bijvoorbeeld zou blijken dat voor een bepaald schilderij verscheidene voorwerpen geïdentificeerd werden door vergelijking met bestaande stukken dan mag men voor een voorwerp waarvoor geen vergelijkingsmateriaal gevonden werd, met een zekere graad van waarschijnlijkheid veronderstellen dat ook dit voorwerp wellicht naar een bestaand voorwerp werd geschilderd..

III.1.3. *Beschrijving*

De archeologica afgebeeld op schilderijen stellen ons voor het probleem dat driedimensionale voorwerpen worden afgebeeld op een tweedimensionaal vlak. In tegenstelling tot de archeoloog die een archeologische tekening maakt dient de schilder een beroep te doen op zijn technische vaardigheid om de indruk van driedimensionaliteit weer te geven. Onvermijdelijk wordt hierdoor de beschrijving ernstig bemoeilijkt en beperkt. Zelfs indien een stuk volledig wordt afgebeeld is het resultaat nooit een tekening die de gegevens biedt welke terug te vinden zijn op een archeologische tekening.

Voor wat de vorm betreft zijn er heel wat gegevens die ontbreken. Men mag niet uit het oog verliezen dat steeds slechts één zijde van het

voorwerp wordt afgebeeld. Meestal is de binnen- en de onderzijde niet zichtbaar. Overigens kan de stand van het voorwerp de beschrijving dermate bemoeilijken dat geen relevante kenmerken af te lezen zijn. Tenslotte worden vele voorwerpen slechts fragmentair afgebeeld.

Zoals reeds vroeger gezegd, is het in de meeste gevallen niet mogelijk aanduidingen te vinden over het materiaal en de techniek.

De afmetingen van de afgebeelde archeologica zijn uiteraard aangepast aan de vereisten van het schilderij. Door vergelijking met andere ikonografische gegevens is het mogelijk zich een beeld te vormen van de relatieve afmetingen van de archeologica. Uiteraard is dit beeld slechts benaderend. Men kan bijvoorbeeld een schatting maken door vergelijking met menselijke figuren die afgebeeld worden.

III.2. *Gegevens ontleend aan het schilderij*

De ikonografische bronnen bieden een aantal gegevens welke tegelijk zeer belangrijk zijn en geheel of gedeeltelijk ontbreken voor materiaal uit opgravingen. Hetgeen op een schilderij afgebeeld wordt vormt steeds een tafereel waarin alle personages en voorwerpen afgebeeld worden in functie van een realiteit of eventueel een meta-realiteit. Aldus biedt het schilderij gegevens over functie, datering en milieu van de afgebeelde archeologica.

III.2.1. *Functie.*

Schilderijen kunnen gegevens verschaffen over de functie in de mate waarin de archeologica in het afgebeeld tafereel worden „gebruikt”. We onderscheiden verschillende categorieën: schilderijen die archeologica afbeelden in hun gebruikelijke functie, in een afwijkende functie, in een visionaire functie, en tenslotte schilderijen die geen gegevens verschaffen over de functie van de archeologica.

a. *Gebruikelijke functie*, d.w.z. de archeologica worden gebruikt voor het doel waarvoor ze vervaardigd werden. Deze schilderijen bieden uiteraard de beste kansen om de archeologica in hun functie te leren kennen. Nochtans moeten we toch oppassen dat ons niet hier of daar een nuance ontgaat die er door de kunstenaar met opzet werd ingelegd en die door de tijdgenoten die de archeologica kenden wellicht onmiddellijk werd begrepen. Bijvoorbeeld in het schilderij „De zeven hoofdzonden” laat Bosch in het tafereel dat de gulzigheid²⁴ weergeeft, een man drinken uit een kruik die naar de afmetingen te oordelen een voorraadkruik is. Dit past bij het onderwerp. Het zou een enorme fout zijn deze kruik bijgevolg als een drinkbeker te beschouwen. Dit is een zeer eenvoudig voorbeeld dat uiteraard onmiddellijk opvalt, doch het is mogelijk dat dergelijke „beeldspraak” ons in andere gevallen ontgaat.

De interpretatie van de functie blijft ook bij dergelijke schilderijen zeer moeilijk. In vele gevallen vinden we in een tafereel bv. op een tafel een stuk vaatwerk. De informatie die we hierdoor over de functie krijgen

(24) Madrid, Prado.

is dan echter nog steeds zeer klein. In andere gevallen wordt een stuk uitgebeeld in relatie tot een figuur, doch het is niet helemaal duidelijk wat de functie eigenlijk is.

b. *Afwijkende functie*, d.w.z. de archeologica worden niet gebruikt voor het doel waarvoor ze vervaardigd werden, doch voor een doel waarvoor ze wegens hun vorm wel kunnen gebruikt worden. Zo kan bijvoorbeeld in een bepaald schilderij een drinkbeker afgebeeld worden die voor de gelegenheid als bloemenvaas wordt gebruikt.

c. *Visionaire functie*, d.w.z. de archeologica worden gebruikt voor een doel waarvoor ze qua vorm en qua afmetingen niet kunnen gebruikt worden. Voorbeelden hiervan vinden we in overvloed in het werk van Hiëronimus Bosch en zijn navolgers²⁵.

d. *Geen functie*, d.w.z. het doel waarvoor de archeologica gebruikt worden kan op basis van het schilderij niet achterhaald worden. Dit komt vaak voor op stillevens waar de archeologica dan enkel een decoratieve functie krijgen.

Een aantal schilderijen verschaffen inlichtingen die stricto sensu niet tot de functie van de archeologica behoren, doch informatie verschaffen over de achtergrond ervan. Zo vernemen we uit een markttoneel van Pieter Aertsen²⁶, dat potjes in rood aardewerk op de markt te koop worden gesteld.

III.2.2. *Datering*

We hebben reeds uitvoerig gesproken over de wijze waarop schilderijen gedateerd worden en de betrouwbaarheid van deze dateringen. Thans zullen we dieper ingaan op de vraag in hoeverre de datering van het schilderij een datering biedt voor de archeologica. Indien een bepaalde vorm op een schilderij uit 1550 voorkomt, weten we dat die vorm toen reeds bestond. De mogelijkheid bestaat echter dat de schilder een oud stuk vaatwerk geschilderd heeft. Bijgevolg biedt het schilderij voor de archeologica een terminus ante quem.

Wanneer het niet mogelijk is een schilderij nauwkeurig te dateren, komt het erop aan de periode te bepalen binnen dewelke het schilderij ontstaan is. Is de schilder bekend dan kan deze periode, indien de kunsthistorie geen chronologische aanduidingen verschaft, bepaald worden als de periode tussen het jaar waarin de schilder het meesterschap verwierf, en zijn sterftejaar. Deze ganse periode wordt dan de terminus ante quem voor de archeologica. Het hanteren van deze datering vergt enige voorkennis zodra men staat voor schilderijen behorend tot de zgn. „historiserende romantiek”²⁷. Op deze schilderijen die voornamelijk uit de 19e eeuw dateren worden archeologica uit vroegere periodes afgebeeld.

Wanneer we de verschillende jongste dateringen van de individuele

(25) Bijv. „De verzoeking van de H. Antonius” van H. Bosch (Lissabon Museu Nazion), waar een kruik het lijf van een dier vormt.

(26) „Christus en de overspelige vrouw” (Frankfurt, Städel-Institut).

(27) Bijv. „Vlaams bruiloftsfeest” van Henri Leys, (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten).

stukken binnen eenzelfde type op mekaar leggen krijgen we aldus een periode binnen dewelke het type zeker bekend was. Deze dateringsperiode is dan ook weer geenszins beperkend voor het type dat zowel ervoor als erna kan bestaan hebben. De bovenvermelde historiserende schilderijen worden in deze dateringsperiode uiteraard niet opgenomen.

Het is wellicht onmogelijk een kleine foutenmarge, die voortkomt uit mogelijke verkeerde dateringen op stylistische basis, te vermijden. Gezien per type wordt deze marge wellicht echter vrij klein.

III.2.3. *Milieu*

Het is interessant te bepalen of en in hoeverre bepaalde archeologica vooral of uitsluitend in bepaalde milieus werden gebruikt. De schilderijen kunnen ons hierover informeren.

Daartoe dienen de schilderijen ingedeeld te worden per milieu dat ze uitbeelden. Om te bepalen tot welk soort milieu een schilderij behoort kunnen best het thema en de kleding als doorslaggevende criteria aangevend worden. Ook het voorkomen van edele metalen verschaft hieromtrent inlichtingen.

Over het algemeen vallen de schilderijen in drie groepen uiteen: schilderijen gesitueerd in een rijk, arm of ideëel milieu.

Het rijke milieu omvat zowel het aristokratische als het milieu van de rijke burgerij. Het onderscheid hiertussen is vaak moeilijk te maken en is voor ons ook wellicht niet relevant.

Het arme milieu is een term die wat vaag is en zowel het boerenmilieu omvat, als bijvoorbeeld het milieu waarin in Bijbelse taferelen eremieten en kluzenaars worden gesitueerd. Met de realistische stroming in de negentiende eeuw, verschijnt ook het milieu van het stedelijk proletariaat.

Het ideëel milieu is een term die slaat op een imaginaire omgeving zoals die voorkomt o.m. in de schilderijen van H. Bosch en zijn navolgers. Deze schilderijen zijn uiteraard niet bruikbaar bij de analyse van de overeenstemming tussen archeologica en bepaalde milieus.

III.3.3. *Typologie*

Bij het opstellen van een typologie van archeologica kan men uitgaan van de vorm, de techniek, het materiaal of de versiering.

Bij archeologica op schilderijen is men voor het opstellen van een typologie sterk beperkt in zijn mogelijkheden.

Vooreerst ontbreken gegevens over materiaal en techniek. Wat de vorm betreft heeft men soms grote moeilijkheden. In de meeste gevallen is de algemene vorm wel duidelijk, doch zijn details moeilijk of niet te onderscheiden. Vaak is het voorwerp slechts fragmentair afgebeeld. Zo ontstaat er een groot gevaar: het komt voor dat produkten van verschillende centra grote gelijkenis vertonen, of dat voorwerpen in de tijd slechts langzaam evolueren. Aldus is het mogelijk dat voorwerpen die voortkomen uit verschillende centra, in een verschillende periode thuishoren en eventueel zelfs

een verschillend verspreidingsgebied hebben, ondergebracht worden in hetzelfde type. Wanneer dan aan de verschillende types een dateringsperiode van afbeelden op schilderijen wordt gegeven, dient men deze met de allergrootste omzichtigheid te benaderen. Het gevaar bestaat dat men uit het materiaal besluiten gaat trekken die er niet inzitten :

1. Steeds geldt de regel dat de dateringen slechts een terminus ante quem verschaffen.

2. Wanneer een archeologicum uit opgravingen of kollekties wordt teruggevonden op een schilderij, mag men de dateringsperiode niet zonder meer op het echte stuk toepassen, doch moet men meer bepaald ingaan op de datering van het schilderij waarop het bepaalde stuk is afgebeeld.

3. Men mag uit de types die men in de afgebeelde stukken onderscheidt niet besluiten dat alle individuele stukken met elkaar in relatie kunnen gebracht worden. Sommige stukken zullen wellicht verband houden met andere, eventueel een schakel vormen in de evolutie van de ene vorm naar de andere. Doch een evolutie kan aan de hand van de geschilderde stukken *niet* vastgesteld worden en dit om twee belangrijke redenen : het materiaal is beperkt, en de datering biedt slechts een terminus, zodat een stuk op een later schilderij best een vroegere fase kan vertegenwoordigen dan een stuk op een vroeger schilderij.

Een tweede meer specifiek probleem duikt op wanneer het gaat om sierstukken. Deze worden gewaardeerd om hun individuele schoonheid en eigen kenmerken. Vandaar dat er een grotere diversiteit in de vormen en versiering zit dan bij bijvoorbeeld onversierd gewoon aardewerk. Het is bijgevolg moeilijker om dergelijke sierstukken te rangschikken. Daaruit vloeit dan ook voort dat de types die onderscheiden worden vrij heteroogeen samengesteld zijn.

Uit het bovenstaande zou kunnen besloten worden dat een typologie van de archeologica op schilderijen niet wenselijk is. Toch menen wij dat deze typologie nuttig is omdat ze de mogelijkheid biedt een overzicht te geven van alle afgebeelde stukken die een zekere gelijkenis in vorm vertonen. Eventueel kunnen de afgebeelde archeologica op een gegeven ogenblik een missing link in een evolutie aan het licht brengen. Hiervoor is het noodzakelijk, stukken met een gelijkende vorm bij elkaar te hebben.

Zoals hoger reeds aangehaald zal het uitgangspunt van de typologie de vorm zijn. Waar men te doen heeft men versierde stukken kan men ook de versieringsmotieven rangschikken. Daar we in dat geval te doen hebben met „kunstvoorwerpen” zal hiervoor een geëigende methode moeten gevolgd worden. In een dergelijk geval kan men een lijst aanleggen van patterns van de afzonderlijke versieringsmotieven, die in een ruim klassement van geometrische, ornamentale, figurale motieven kunnen samengebracht worden ²⁸.

(28) Voor versieringsmotieven op miniaturen werd een dergelijke methode gebruikt in : L.N. VALENTINE, Ornament in Medieval Manuscripts, Londen, 1965.

Aanpassing van de typologie aan het materiaal

Wegens de speciale aard van de ikonografische studie dient de typologie aangepast te worden aan de omstandigheden.

Vooreerst bevat het materiaal, zoals hoger gezegd, een groot aantal stukken die om diverse redenen onzeker zijn. Verder heeft de kwantitatieve beperktheid van het materiaal voor gevolg dat vele vormen slechts door één voorbeeld vertegenwoordigd zullen zijn. Tenslotte wordt de diversiteit van het materiaal nog vergroot doordat de schilder bewust of onbewust bepaalde vormen of vormonderdelen heeft kunnen doen afwijken van het voorbeeld dat hij naschilderde.

Rekening houdend met deze vaststellingen kunnen de archeologica binnen elk type als volgt gegroepeerd worden :

1. De typische stukken

Hiertoe behoren alle stukken waarvan de morfologische kenmerken beantwoorden aan de kenmerken van het type en die grote gelijkenis vertonen met stukken die voorkomen bij andere schilders. Wanneer een stuk slechts bij één schilder voorkomt (ook al komt het op meerdere schilderijen voor) wordt het als uitzonderlijke vorm genoteerd (cfr. infra).

2. Varianten

Als varianten worden beschouwd de stukken waarvan de morfologische kenmerken beantwoorden aan de kenmerken van het type, doch in één of meer vormonderdelen verschillen van de stukken die sub 1 zijn gesignaleerd.

3. Uitzonderlijke vormen

Hier worden stukken ondergebracht die slechts bij één schilder voorkomen en waarvan de morfologische kenmerken in het algemeen beantwoorden aan de kenmerken van het type, doch die in belangrijke mate afwijken van de stukken die bij de typische stukken zijn opgenomen, zodat ze met deze laatste niet tot één groep kunnen verenigd worden.

4. Onzekere vormen

Als onzeker worden stukken opgenomen waarvan de morfologische kenmerken enigszins overeenkomen met de kenmerken van het type, doch door hun onvolledigheid of onnauwkeurige weergave weinig bruikbaar zijn. Tevens kunnen hier stukken opgenomen worden waarvan niet met zekerheid uit te maken is uit welk materiaal ze vervaardigd zijn.

Verspreiding van de types

Het is mogelijk dat bepaalde types gebonden zijn aan een bepaalde

streek. Daarom kan het nuttig zijn na te gaan waar de schilderijen vervaardigd werden, of anders gezegd waar de schilder waarschijnlijk verbleef op het ogenblik dat hij het schilderij vervaardigde. Het is echter moeilijk om op deze wijze betrouwbare informatie te verkrijgen over de verspreiding van de archeologica, en dit vooral om twee redenen: ten eerste is het materiaal zeer beperkt, en ten tweede domineren bepaalde centra in de produktie van schilderijen. In de zestiende eeuw bv. wordt het toneel beheerst door Antwerpen, zodat het onmogelijk is om te verifiëren of materiaal dat op dat ogenblik in Antwerpse schilderijen voorkomt, al dan niet afwezig is in andere streken.

IV. VERGELIJKINGSMATERIAAL

In een laatste fase dienen de archeologica op schilderijen gekonfronteerd te worden met echte stukken.

Het is in de eerste plaats van belang te weten in hoeverre het ikonografisch materiaal bruikbaar is bij de studie van het echte materiaal. Indien mocht blijken dat het materiaal niet terug te vinden is dan blijven er twee mogelijkheden over: ofwel bekommerden de schilders zich niet over de juiste weergave van archeologica en lieten zij zich leiden door hun verbeelding of door vage voorstellingen, ofwel staan we voor archeologica waarvan geen getuigen tot ons zijn gekomen.

Indien bepaalde vormen wel teruggevonden worden, dan rijst de volgende vraag: Is de datering dezelfde? Indien mocht blijken dat de datering verschilt, zijn er vier mogelijkheden: ofwel zijn de echte stukken verkeerd gedateerd, ofwel zijn de schilderijen waarop deze vormen voorkomen verkeerd gedateerd, ofwel hebben de schilders oude vormen afgebeeld ofwel staan we voor een zeer lang doorlevend type.

Bij de confrontatie van het ikonografisch materiaal en de echte stukken zal dan ook meer belang moeten gehecht worden aan gedateerde dan aan ongedateerde schilderijen, en aan echte stukken die ofwel gedateerd zijn, ofwel gevonden werden in dateerbare lagen bij systematische opgravingen.

IV.1. *Bepaling van de graad van overeenkomst*

Bij de vergelijking van afgebeelde archeologica met echte stukken stelt men vast dat sommige stukken bijna identiek zijn, en dat bij andere stukken de gelijkenis zeer klein is. Deze op zich normale vaststelling heeft zeer belangrijke implicaties. Doordat bv. waar het gaat om keramiek, de verschillen tussen stukken vaak klein zijn, zelfs over verschillende eeuwen gespreid (men mag niet uit het oog verliezen dat men weinig of geen aanduidingen heeft over techniek en materiaal), kan een oppervlakkige gelijkenis tussen afgebeelde en echte stukken leiden tot zeer grote fouten, waarbij stukken die eeuwen uit elkaar liggen met elkaar vergeleken worden. Uit het onderstaande zal blijken dat deze fout niet alleen hypothetisch aanwezig is.

IV.1.1. *Graad van overeenkomst in vroegere studies en in musea*

In een aantal musea en in publikaties werd door de konservator, resp. de auteur, het materiaal in verband gebracht met ikonografische bronnen. Het resultaat hiervan is soms eerder teleurstellend: door gebrek aan een kritische vergelijking worden vaak zaken samengebracht die niet overeenstemmen.

Wij zullen ter illustratie één voorbeeld verder iets nader bespreken. In het Töpfermuseum te Langerwehe, één der belangrijkste productiecentra voor steengoed, werd enkele jaren geleden het initiatief genomen om bij sommige stukken steengoed die ter plaatse werden gevonden, reproducties van schilderijen te plaatsen waarop deze stukken staan afgebeeld. De vergelijkingen die hier gemaakt worden zijn echter vaak onaanvaardbaar:

Op het schilderij „De strijd tussen carnaval en de vasten” door P. Bruegel de oude²⁹, staat een rommelpot afgebeeld. Het is niet duidelijk of de kruik die als rommelpot wordt gebruikt in steengoed, dan wel in rood aardewerk is. (Door haar gebruik als rommelpot is ze slechts gedeeltelijk zichtbaar). In het museum wordt dit geschilderd stuk als vergelijkingsmateriaal geplaatst bij een kruik in „Faststeinzeug”³⁰, die dateert uit de 13-14de eeuw. De enige gelijkenis tussen beide kruiken is dat ze allebei een bolle buik hebben, een kenmerk dat teruggevonden wordt bij kruiken van de prehistorie tot nu!

Een ander voorbeeld is een kruik die voorkomt op een schilderij van H. Bosch, nl. „De verzoeking van de H. Antonius”³¹. Deze kruik, die zeer nauwkeurig geschilderd is, behoort tot een type dat gekend is en waarvan de datering³² overeenkomt met deze van het schilderij. In het museum te Langerwehe wordt ook hiervoor een kruik in „Faststeinzeug” aangevoerd daterend uit de 13-14de eeuw. De kruik vertoont trouwens een rolstempelpersiering zoals die voorkomt vanaf de 13de eeuw.

Deze voorbeelden mogen volstaan om aan te tonen hoezeer men dient op te passen wanneer men ikonografische bronnen vergelijkt met echte stukken omdat men met de ikonografische bronnen alle kanten, en bijgevolg geen enkele kant uitkan, indien men niet zeer kritisch toekijkt.

IV.1.2. *Kategorieën van overeenkomst*

Uitgaande van de vaststellingen die hoger vermeld werden, hebben wij naar oplossingen voor dit grote probleem gezocht. Aldus zijn we ertoe overgegaan een aantal „graden” van overeenkomst vast te stellen, waardoor aan de konfrontatie tussen afgebeelde en echte stukken een meer

(29) Wenen, Kunsthistorisch Museum. Gesigneerd en gedateerd 1559.

(30) „Faststeinzeug” is aardewerk met gesinterd oppervlak. Wanneer door opdrijven van de temperatuur de scherf volledig gesinterd heeft verkrijgt men steengoed. Zie G. REINEKING-VON BOCK, *Steinzeug*, Keulen, 1971, p. 16 (= Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Band, IV).

(31) Madrid, Prado.

(32) Zie G. REINEKING-VON BOCK, *Steinzeug*, Keulen, 1971, cat. n° 117, (= Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Band IV).

objektieve basis kan gegeven worden : In totaal werden drie graden van overeenkomst onderscheiden :

1. Identiteit

Hieronder verstaan we dat het geschilderde voorwerp en het echte voorwerp in die mate overeenstemmen dat zowel de algemene vorm als de details dezelfde kenmerken vertonen. Met „dezelfde kenmerken” bedoelen we echter niet, dat elk detail precies identiek is. Een dergelijke mate van overeenstemming is immers enkel mogelijk bij machinaal vervaardigde produkten. Ook bij de echte stukken zijn twee voorwerpen nooit elkaars „dubbelganger”. Deze gelijkenis wordt aangeduid met graad I.

2. Gelijke typekenmerken, met verschillen in details

Hieronder verstaan we dat het geschilderde en het echte stuk in die mate overeenstemmen dat de algemene vormkarakteristieken dezelfde zijn, doch dat in details de voorwerpen verschillen. Bv. twee kruiken met dezelfde vorm doch de ene met gedraaide, de andere met gegolfde standing. Deze gelijkenis wordt aangeduid als graad II.

3. Verschillende typekenmerken, met overeenkomst in de details

Hieronder verstaan we dat het geschilderde en het echte stuk in die mate overeenstemmen dat de algemene vormkarakteristieken verschillen, doch dat bepaalde details gemeenschappelijk zijn. Bv. Twee verschillende kruiken doch met dezelfde karakteristieke versieringspatronen. Deze gelijkenis wordt aangeduid als graad III.

Het is duidelijk dat deze indeling in drie klassen een kunstmatige lijn trekt tussen een onbeperkt aantal mogelijkheden, zodat de scheidingslijn tussen de klassen onduidelijk is.

BESLUIT

Hoewel de studie van archeologica op schilderijen tal van problemen op haar weg vindt, kan zij op diverse terreinen een bijdrage leveren.

Voor de archeologie ligt deze bijdrage vooral in de informatie die zij verschaft over aardewerk, de belangrijkste dateringsbron bij opgravingen. De drie belangrijkste vragen, die de archeoloog aan het aardewerk stelt, zijn : datering, herkomst en verspreiding. Voor de eerste vraag kunnen de schilderijen een terminus ante quem bieden. Op de tweede vraag blijven ze het antwoord schuldig, op de derde vraag bieden ze vage aanduidingen.

Voor de geschiedenis van de metalen voorwerpen zijn de schilderijen van onschatbare waarde. Waar het bekend is dat gebruiksvoorwerpen in koper, tin, brons, enz. in grote aantallen hersmolten werden in de voorbije eeuwen, wordt dit verlies goedge maakt door wat overgebleven is op schil-



3. Steengoedkruik uit Raeren (Brussel, Koninklijke Musea voor geschiedenis en oudheidkunde (Copyright A.C.L.). — De kruik heeft een gedraaide standing. Deze schijnt in Raeren niet voor te komen vóór de tweede helft van de zestiende eeuw. Dergelijke kruiken, vaak voorzien van een maskerkop op de hals, komen vaak voor op zeventiende-eeuwse stillevens. De kruik op het schilderij (afb. 2) kan bijgevolg bezwaarlijk door Lambert Lombard geschilderd zijn.



4. Maarten Van Cleve, *Het Groot Boereninterieur*. Wenen, Kunsthistorisches Museum). — Het mosterdpotje op de tafel wordt in de archeologische literatuur steeds als een beker of een tas aangeduid. Nochtans komt het op schilderijen steeds voor als een mosterdpotje. De ondersneden rand maakt het trouwens als drinkgerei weinig geschikt. Dit voorbeeld toont aan hoe schilderijen informatie kunnen bieden over de functie van de vaatwerkvormen.

derijen. „At the beginning of the fifteenth century, painters do occasionally offer a glimpse into the homes of the middle-class burghers and their love of realistic detail has enabled them to capture customs and fashions of the everyday life of their period of which no other evidence has survived”³³.

Ook voor de geschiedenis van de kunstnijverheid is het schilderij een onmisbare bron: In de zeventiende eeuw bijvoorbeeld worden prachtig versierde voorwerpen in edelmetaal of kristal afgebeeld op de zgn. „pronkstilleven”. Wanneer men dan weet dat een stillevenschilder als Willem Kalf tevens kunsthandelaar was, dan is het duidelijk dat men hier informatie uit de eerste hand krijgt.

De studie van archeologica op schilderijen kan ook van belang zijn voor de kunstwetenschap zelf.

Een omvattende studie van *alle archeologica* op een schilderij zou in bepaalde gevallen door het samenleggen van de dateringsgegevens over de verschillende archeologica, de datering van het schilderij nauwkeuriger kunnen bepalen.

Tenslotte biedt het schilderij een globaalbeeld van de levensomstandigheden van mensen in het verleden, door mensen af te beelden in hun leefmilieu, een globaalbeeld dat door geen enkele andere bron op zo inzichtelijke wijze kan weergegeven worden.

(33) H.U. HAEDEKE, *Metalwork*, Londen, 1970, p. 35 (= *The Social History of the Decorative Arts*, edited by H. Honour).