

# OOSTVLAAMSE ZANTEN

DRIEMAANDELIJKS ALGEMEEN TIJDSCHRIFT VOOR VOLKSKUNDE

ORGAAN VAN DE KONINKLIJKE BOND DER OOSTVLAAMSE VOLKSKUNDIGEN  
van de dienst voor volkskundige enquêtes in Vlaanderen  
en van het internationaal studiekomitee voor ommegangsreuzen

Redactie : Renaat van der Linden, Godveerdegemstraat 15, B-9620 Zottegem  
Maurits Broeckhove, Marcel Daem, Erik Demoen, Arnold Eloy, René Haeserij,  
Marc Jacobs, Roeland Van de Walle

Ruil en Recensiedienst : Arnold Eloy, Bibliotheek, Kraanlei 65, B-9000 Gent.



Alle stortingen op postrek. nr. 000-0096946-43, Bond Oostvlaamse Volkskundigen, Gent

Prijs : 150 F

## INHOUD

J. DAVID. Beeldmateriaal en technieken.	135
R. VAN DER LINDEN. Peperkoek.	193
M. VAN DEN BOSSCHE. Chokoladevorm-makers of "moulisten".	201
L. HOSTE. De poppenspelwereld van Gustje-Pierke-De Puydt.	215
Boekbespreking	
W.L. BRAEKMAN (Inl.), Den Sack der Consten. <i>C. De Backer</i> .	134

ZONDAG 22 APRIL 1990

## VIJFDE GESCHIED-, VOLKS- EN HEEMKUNDIGE BOEKENBEURS VOOR VLAANDEREN

Centrum voor Kunst en Cultuur  
St.-Pietersabdij - St.-Pietersplein  
9000 GENT

INFO: BOEKENBEURS, Kraanlei 65, 9000 GENT

Oostvlaamse Zanten wordt uitgegeven met de steun van het Stadsbestuur van Gent, het Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen, het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Kredietbank, Generale Bank, Algemeen Beroepskrediet en IPPA.

*Den Sack der Consten. Een Vlaams volksboek, gereproduceerd naar de Antwerpse druk van Jacob van Liesvelt uit 1528 ingeleid door Prof. Dr. W.L. Braekman.* Brugge, Uitgeverij Marc Van de Wiele, 1989. 80 bladzijden, bibliofiele genummerde oplage van 330 exemplaren. Prijs : 890 BF.

In middeleeuwse handschriften worden al vroeg verzamelingen van "secreten" aangetroffen die hetzij anoniem zijn, hetzij toegeschreven werden aan bekende personen of auteurs zoals Alexander, Albertus Magnus en de Salernitaanse geneesheer Copho. Uiteraard eerst opgesteld in het Latijn, zullen ze met de tijd in de volkstaal opduiken. Na 1500 treedt er door het toenemend gebruik van de boekdrukkunst een grote versnelling op qua aanbod van goedkope boekjes die voor gewone leken bestemd waren en allerlei kunstgrepen en geheimen van vakmensen boden. Drukkers aanzagen het als een winstgevende zaak allerlei wonderbaarlijke experimenten, medische en technische recepten uit allerlei vroegere bronnen samen te brengen en ze veelal als nieuw voor te stellen. In de zestiende eeuw werden ze "secreten" of "heimelicheden" genoemd. Een magische connotatie rond deze "secreten" kwam voort uit het feit dat de vaklui doorgaans hun technisch kunnen en ervaring voor buitenstaanders geheim hielden. Het succes van dergelijke boekjes lag dan ook voor de hand.

Middel nederlandse verzamelingen van "secreten" zijn niet talrijk. Braekman geeft in zijn inleiding een overzicht van wat door hemzelf en anderen uit handschriften is gepubliceerd. Hierna volgt een overzicht van gedrukte boeken met "secreten" uit de zestiende eeuw in het Nederlands, het Italiaans en het Frans.

Voor wat de bronnen van *Den Sack der Consten* aangaat, stelt Braekman vast dat een deel van de teksten uit het *Liber de arte distillandi* van Hieronymus Brunschwig (Straatsburg, 1500) komt. Een andere reeks secreten komt uit *TBouc van Wondre* (Brussel, 1513) en een laatste groep uit verschillende Middel nederlandse handschriften. Het laatste recept is een symbolisch of geestelijk recept van de fictieve Meester Arnout vander Haghen, provoost van Commerkercken. Vervolgens komt een overzicht van alle Nederlandse uitgaven van *Den Sack der Consten* tot circa 1735, vermoedelijk jaartal van de jongste druk, met ruime aandacht aan tekst en illustraties van deze latere drukken.

Vóór de reproductie in facsimile van *Den Sack der Consten*, die een twintigtal fraaie houtsneden als illustraties telt, geeft Braekman de korte inhoud van de 72 "secreten" van het werk. Als appendix worden dan in de oorspronkelijke spelling alle toevoegingen afgedrukt die in de verschillende latere zestiende eeuwse uitgaven (1537, 1589, ca. 1590) aangetroffen worden, wat het geheel op 184 "secreten" brengt.

Het onderwerp der "secreten" is zeer gevarieerd. Technische en medische recepten worden afgewisseld met wonderlijke truukjes en voor pikante problemenstellingen worden merkwaardige oplossingen gegeven.

Aldus zal men de kunst leren om gezouten water te ontzouten, om vast te stellen of "een meysken maecht is", om mollen en ratten te vangen, een kaars te maken die men niet kan uitblazen, om een vrouw haar geheimen te doen prijsgeven, en haar rok op te heffen, om water te verwarmen zonder vuur, enzovoort.

De uitgave besluit met een handig trefwoordenregister, een lijst van de geciteerde eigennamen en een up-to-date bibliografie.

Met deze uitgave is Braekman, na zijn talrijke publikaties in verschillende tijdschriften en de reeks *Scripta* (UFSAL) over middeleeuwse en zestiende eeuwse vakliteratuur, er weer in geslaagd een belangrijke bijdrage te leveren tot het vullen van een opvallende lacune op het gebied van de studie van de experimenta- of secreta-verzamelingen in het Nederlands. Het boek is een hoogst welkome en belangwekkende aanwinst voor de artesliteratuur en de volkskunde. Voor de eerste keer vindt u tevens een volledig overzicht van de secreet-literatuur in het Nederlands en de inzichten daaromtrent.

Christian De Backer

Johan David

**Beeldmateriaal  
en  
technieken**

Richtlijnen bij het gebruik van  
de afbeeldingen als bron voor de  
geschiedenis van de technieken

GENT / GRIMBERGEN

Kon. Bond der Oostvlaamse Volkskundigen  
Museum voor de Oudere Technieken

1989

# Inhoud

0. Inleiding .....	p. 3
1. Verzamelen en ontleden van de dokumentatie .....	p. 5
1.1. Opzoeken .....	p. 5
1.1.1. Repertoria en catalogi .....	p. 5
1.1.2. Bronnenuitgaven .....	p. 7
1.1.3. Fototeken .....	p. 7
1.1.3.1. Algemene .....	p. 8
1.1.3.2. Gespecialiseerde .....	p. 8
1.2. Rangschikken van de fotografische dokumentatie .....	p. 9
1.3. Ontleding .....	p. 11
1.3.1. Praktische wenken .....	p. 11
1.3.2. Trefwoorden .....	p. 11
2. Kritiek .....	p. 13
2.1. Identifikatie van het afgebeelde .....	p. 13
2.1.2. Datum en herkomst .....	p. 17
2.1.2.1. Het dokument .....	p. 17
2.1.2.2. De voorstelling .....	p. 19
2.3. Toetsen op betrouwbaarheid .....	p. 21
2.3.1. Het dokument .....	p. 23
2.3.1.1. De bedoeling van de kunstenaar .....	p. 23
2.3.1.2. De mode .....	p. 26
2.3.1.3. De kunstenaar .....	p. 26
2.3.1.4. De grondstof en de techniek .....	p. 29
2.3.2. De voorstelling .....	p. 29
2.3.2.1. Mogelijk .....	p. 31
2.3.2.2. Natuurgetrouwheid .....	p. 33
2.3.2.2.1. Model .....	p. 33
2.3.2.2.2. Andere afbeeldingen .....	p. 35
2.3.2.2.3. Teksten .....	p. 36
2.4. Besluit .....	p. 37
3. Welke inlichtingen kan het beeldmateriaal verschaffen? .....	p. 39
3.1. Waarover? .....	p. 39
3.2. Wat? .....	p. 39
3.2.1. Herkomst en ouderdom .....	p. 39
3.2.2. Grondstof .....	p. 41
3.2.3. Vorm .....	p. 43
3.2.4. Afmetingen .....	p. 45
3.2.5. Vorm .....	p. 45
3.2.6. Werk- en hanteerwijze .....	p. 47
3.2.7. Eigenaar en gebruiker .....	p. 47
4. Besluit .....	p. 50
5. Afbeeldingen .....	p. 50
6. Aangehaalde boeken en artikelen .....	p. 52

## 0. INLEIDING

De historicus van de technieken bestudeert de oplossingen die de mens uitdacht voor de problemen waar de natuur hem voor stelt. Daar vele van die oplossingen voorwerpen zijn (handwerktuig, machine, gebouw, recipiënt enz.), vormen die *realia* de eerste bron voor onderzoek. In de tweede plaats komen de afbeeldingen ervan. Zij kunnen, vaak veel beter dan woorden, de werkelijkheid weergeven.

Tegenover dat beeldmateriaal bestaan er twee uiterste standpunten. De ene is de mening toegedaan dat het volledig natuurgetrouw is. Dat het dus de werkelijkheid precies weergeeft zoals ze is. De andere gaat er van uit dat een afbeelding slechts de schepping is van de verbeelding van de kunstenaar, en dat ze dus niets te maken heeft, tenzij toevallig, met de werkelijkheid. Ze kan als historische bron bij gevolg niet dienen. Vele historici publiceren dan wel afbeeldingen als verluchting van hun betoog, maar maken er geen gebruik van als bron.

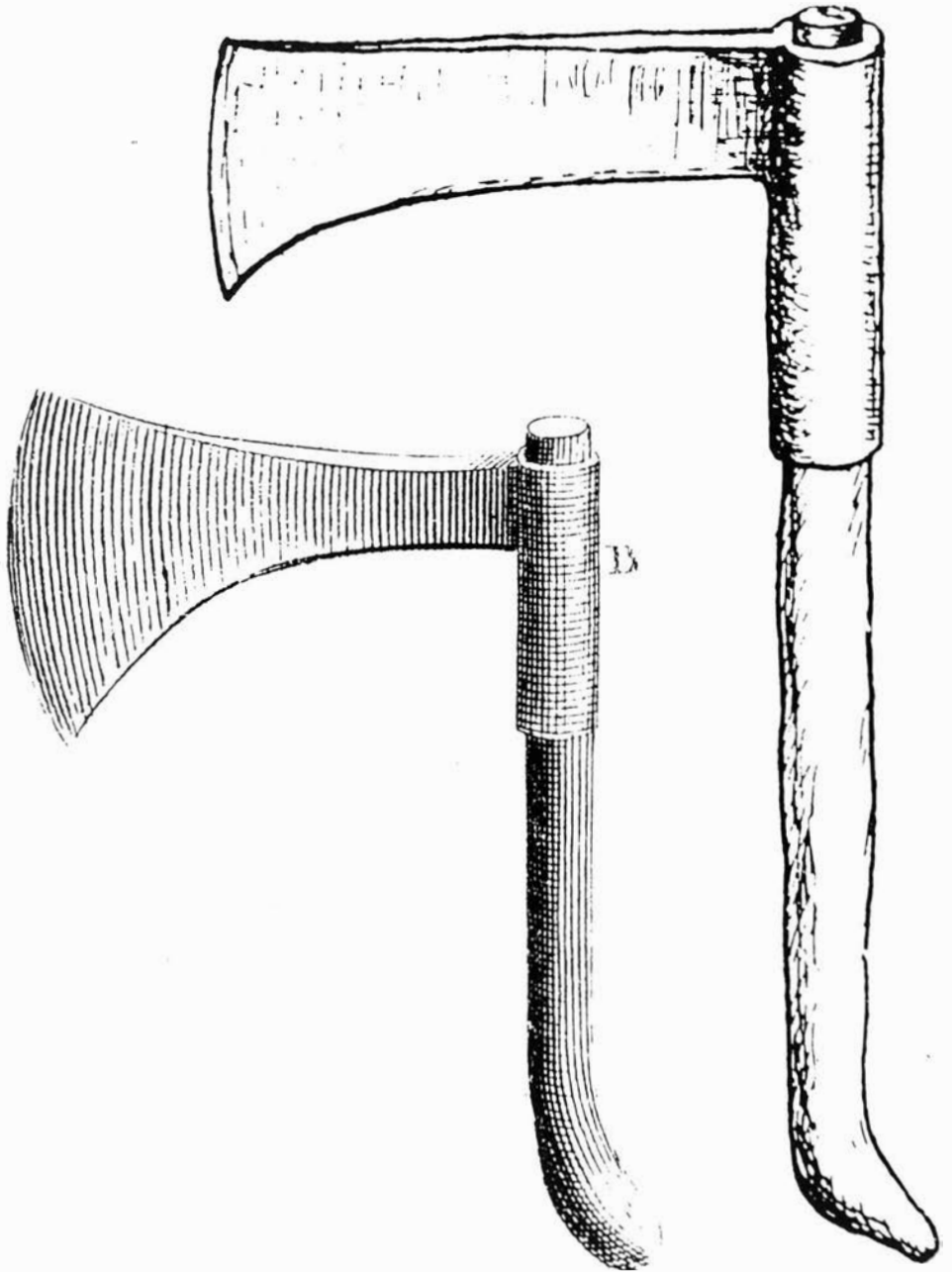
Beide standpunten zijn verkeerd. Geen enkele historische bron, met andere woorden, geen enkele getuige, verschaft volledige, nauwkeurige en juiste inlichtingen. Elk dokument, van welke aard ook, dat als bron moet dienen, moet dan ook aan een nauwlettende kritiek onderworpen worden om te bepalen in hoever het bruikbaar is. Dat geldt ook, noch meer, noch minder, voor het beeldmateriaal.

In 1985 lanceerde het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek een Derde Cyclus voor de Geschiedenis van de Technieken en van de Wetenschappen. De bedoeling van dat postgraduaat is vorsers te vormen. Daar de Cyclus openstaat voor wie licentiaat is, hebben sommige studenten, zoals ingenieurs, weinig ervaring met de historische kritiek. Andere, uit de Letteren en Wijsbegeerte dan, hebben die ervaring wel, maar doorgaans niet met de kritiek van het beeldmateriaal. Daarom leek het aangewezen deze bescheiden leidraad uit te geven.

Het is hier de bedoeling na enkele beschouwingen over het opzoeken van de dokumentatie, de algemene regels van de kritiek van het beeldmateriaal uiteen te zetten en aan de hand van voorbeelden duidelijk te maken. Tevens wordt nagegaan wat die bron ons over de z.g. stoffelijke beschaving en meer bepaald over de technieken van het verleden kan leren.

In de tijd noch in de ruimte werd het begrip beeldmateriaal begrensd. Inhoudelijk betreft het alle soorten van afbeeldingen, met uitzondering van kaarten en plattegronden, foto's en films, die afzonderlijke gebieden vormen in het beeldmateriaal.

Kritisch zijn is het juiste van het onjuiste kunnen onderkennen en, vooral, de relatieve waarde van dat oordeel kunnen bepalen. Dat is uiteraard van fundamenteel belang, maar ook erg moeilijk. Dat kun je niet zomaar leren. Het moet een geestesgesteldheid worden, en pas na lange praktijk begin je er naar te handelen. Onderhavige bladzijden zijn dan ook vooral een inleiding.



*Afb. 1/2: Afbeelding 2 zou een kopie van afbeelding 1 moeten zijn ...*

# 1. VERZAMELEN EN ONTLEDEN VAN DE DOKUMENTATIE

## 1.1. OPZOEKEN

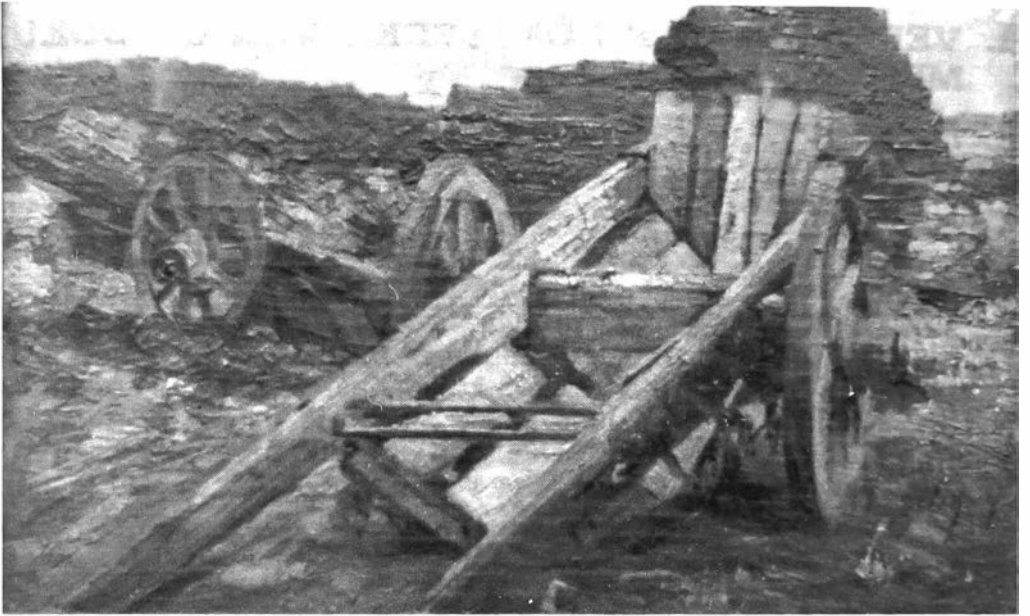
Om op een volledige en representatieve dokumentatie te werken, maar ook om de tekortkomingen van de ene bron door de andere te verhelpen, mag een onderzoek naar de stoffelijke beschaving of naar één aspekt ervan, zich niet tot één kunstenaar of één kunsttechniek beperken. Afbeeldingen mogen niet a priori uitgesloten worden. De onderzoeker moet ze alle opzoeken. De dokumenten zijn echter van zeer verschillende aard en worden - voor zover ze niet in situ te zien zijn - op allerlei plaatsen bewaard, namelijk in musea, bibliotheken, kerken, privé-verzamelingen enz. Ze zijn bovendien over de ganse wereld verspreid. Het verzamelen van het materiaal kan bij gevolg een moeilijk werk zijn. Daarvoor worden repertoria en catalogi, bron-nenuitgaven en fototeken gebruikt.

Terloops weze eraan herinnerd dat telkens als dat mogelijk is de oorspronkelijke stukken moeten worden bestudeerd. In de andere gevallen zal men zich met foto's tevreden stellen. Kleurenopnamen, hoewel duurder en niet altijd verkrijgbaar, zijn te verkiezen. De kleur maakt het immers mogelijk de grondstof van een voorwerp te bepalen en onderdelen te onderscheiden. Aangezien de afdrukken vaak kleiner zijn dan de kunstwerken, zijn detailopname, makrofotografie of diapositief in vele gevallen onmisbaar.

Behalve wanneer het oorspronkelijk stuk verloren is en niets anders voorhanden is, mag men nooit op een natekening werken. Goede kopieën zijn immers betrekkelijk zeldzaam. Meer dan eens wordt een voorwerp volkomen vervormd. Dat valt b.v. op bij vergelijking van de nochtans duidelijke tekening uit de *Encyclopédie* van Diderot (afb. 1) met de weergave ervan door W.L. Goodman (afb. 2). De beslagbijl is een aks geworden.

### 1.1.1. REPERTORIA EN CATALOGI

De onderzoeker zou over een catalogus moeten beschikken van alle afbeeldingen uit de bestudeerde periode. Dat is tot dusver meestal een utopie. Dank zij repertoria en corpussen, waarin wordt gepoogd de werken op te sommen die toebehoren tot één of meer kunstenaar(s) (b.v. *Corpus Rubenianum*; *De Vlaamse Primitieven*; Lebeer 1969), tot een techniek (b.v. *Corpus vitraeorum*; *Corpus vasorum*; Hollstein; Bauer & Rupprecht), tot een onderwerp (b.v. Le Senecal; Pitsch; Recueil, Redde 1979), dank zij ook catalogi van musea, bibliotheken, tentoonstellingen en veilingen en dank zij bibliografieën, is het mogelijk een eerste lijst op te stellen. Ze moet evenwel voortdurend aangevuld worden, des te meer, daar er voor sommige gebieden of kunst-



*Afb. 3:  
Zo'n afbeelding kan een uitstekend uitgangspunt zijn voor een onderzoekje.*



*Afb. 4: Wat is dat plankje op de tuin?*



naars die niet in de smaak vallen, nog weinig of niets voorhanden is. Bibliografieën van technische handboeken of van handscatalogi (David 1976a en 1978b) b.v. zijn zeldzaam; in verband met het landbouw-gereedschap vindt men een lijst van alle in Nederlandstalige boeken en tijdschriften verschenen afbeeldingen van 1850 tot 1914, per werktuig of machine voorgesteld, in het werk van A. Eloy.

### 1.1.2. BRONNENUITGAVEN

Naast de repertoria en de catalogi zal de onderzoeker gebruik maken van de bronnenuitgaven. Daar vindt hij niet alleen een lijst maar ook de afbeeldingen. Ze kunnen in drie categorieën ingedeeld worden. Vooreerst zijn er de uitgaven met een groot aantal afbeeldingen met betrekking tot één onderwerp. Dergelijke boeken bestaan o.m. over het werk in het algemeen (b.v. Brandt; Hartley & Elliot; Husa; Hansen 1984), over de bouwkunst (b.v. Heuter; Van Tyghem; Binding), over de boer (b.v. Bartels; Muls; Bosmant; De Coö; Möller, *Das Bild*), over de ijzerbewerking (b.v. Evrard), over het muziekinstrument (b.v. Denis), het chirurgisch instrument (b.v. Künzl & Hassel) enz. Ze zijn onmisbaar. Men vergeet evenwel niet dat hier altijd een keuze gedaan werd uit de afbeeldingen, en dat de daarbij gehanteerde criteria niet automatisch dezelfde zijn als degene die men zelf toepast. Vervolgens zijn er de uitgaven van alle afbeeldingen met betrekking tot één onderwerp (b.v. David 1975a). De onderzoeker beschikt hier voor één soort van bron over een volledige dokumentatie. Tenslotte is er de uitgave van al de kunstwerken die tot een wel bepaalde groep behoren. Hiertoe behoren de corpussen waarvan zojuist sprake, de fascimile's van alle miniaturen van een handschrift, e.d.m.

De bronnenuitgaven beperken zich niet zelden tot beroemde kunstenaars of meesterwerken. Vermits wij de afbeeldingen hier enkel als bron voor de geschiedenis van de technieken beschouwen, mogen wij ons met die dokumentatie niet tevreden stellen. De waarde van een (kunst)werk als historische bron heeft weinig te maken met zijn esthetische kwaliteiten of met een mode. Het onderscheid "kleine" en "grote" meesters heeft hier weinig of geen zin, des te meer daar het gevaar voor restauratie groter is bij de z.g. grote meesters (Winternitz 41). Niet zelden zal een minder bekend kunstenaar een nuttig, zelfs enig getuigenis geven. Het Museum voor de Oudere Technieken bezit b.v. een bijzondere kar met hangbodem. Teksten, foto's of afbeeldingen ervan zijn bijzonder schaars. Een schilderij van E. Betigny (1873-1960) verschafte het uitgangspunt voor een onderzoekje. Het voertuig bleek een zeldzaam exemplaar van een kar voor bakstenenvervoer te zijn (David 1984b) (*afb.* 3).

### 1.1.3. FOTOTEKEN

In de fototeken zijn foto's van kunstwerken bijeengebracht. Met het oog op de studie van de technieken kunnen wij de algemene van de gespecialiseerde kollekties onderscheiden.

### 1.1.3.1. ALGEMENE FOTOTEKEN

Er bestaan tal van verzamelingen waar foto's van kunstwerken samengebracht worden. Al naargelang van de bedoeling van de instelling of van de persoon die ze aanlegt, en van de middelen waarover wordt beschikt, zal de fototeek minder of meer omvang hebben en georiënteerd zijn. Meestal is ze voor kunsthistorisch onderzoek bestemd en verwijst een index naar de hoofdonderwerpen en eventueel naar de attributen van de heiligen e.d.

Zulke indices kunnen grote diensten bewijzen. Ze maken het mogelijk werken te vinden die hetzelfde thema voorstellen en waarop bijgevolg vaak dezelfde voorwerpen afgebeeld worden. Men heeft op dat principe, d.i. het klassificeren per thema, een heel stelsel gebouwd, namelijk het Iconclass-systeem (**Iconclass**; **Decimal Index**) waarvan "de tot dusver het meest in het oog lopende toepassing... de z.g. D.I.A.L. is, ... een periodiek aangroeiend afbeeldingenapparaat met reproducties naar schilderijen, grafiek en tekeningen uit het groot-Nederlands cultuurgebied tussen  $\pm 1400$  en  $\pm 1700$ " (Couperie 338). Hoewel "het zich bij nummering tot het hoofdonderwerp beperkt" (Id. 337), maakt Iconclass het mogelijk een eerste dokumentatie aan te leggen.

Andere bekende verzamelingen zijn in België die van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (Van De Walle), in Nederland die van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, in de Verenigde Staten die van het Index of Christian Art aan de Princeton University (Woodruff).

### 1.1.3.2. GESPECIALISEERDE FOTOTEKEN

Verscheidene instellingen hebben met betrekking tot de stoffelijke beschaving een gespecialiseerde fototeek aangelegd. Meestal worden de foto's daar stelselmatig ontleed. Met andere woorden, een lijst wordt er opgesteld van al wat op de afbeeldingen voorkomt dat voor het onderzoek van belang is. Zulke verzamelingen zijn o.m. te vinden in het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem, het Lippischen Landesmuseum te Detmold, het Instituut voor Volkskunde te Bratislava (Kovacevicova), het Institut für Realienkunde te Krems am Donau (Hansen 1969b : 53), het Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis te Louvain-la-Neuve (Genicot & Sosson).

## 1.2. RANGSCHIKKEN VAN DE FOTOGRAFISCHE DOKUMENTATIE

De onderzoeker zal doorgaans zelf foto's verzamelen van de werken die hem interesseren, en zijn eigen fototeek aanleggen. Die documenten moeten zo gerangschikt zijn dat ze gemakkelijk te hanteren zijn, d.w.z. dat ze vlug weergevonden kunnen worden en dat de verwijzing ernaar duidelijk maar zo kort mogelijk is.

Wanneer de vorser één enkel voorwerp bestudeert, kan hij een typologie ervan opstellen en zijn documenten op grond daarvan klassificeren. Het probleem is evenwel dat de typologie een voorafgaande studie veronderstelt. Men zou dus moeten wachten tot als men klaar is met het onderzoek, om het beeldmateriaal te klassificeren. Ook wanneer verscheidene voorwerpen bij het onderzoek betrokken worden, kan zo te werk gegaan worden, maar de rangschikking is dan vanzelfsprekend enkel voor één onderwerp geldig.

Past men het Iconclass-systeem toe (zie 1.1.3.1.), dan komen de afbeeldingen per thema samen. Voor een onderzoek naar de stoffelijke beschaving biedt dat stelsel weinig voordelen. Het is daarvoor trouwens niet bestemd.

De ontleding scheiden van het opbergen van de dokumentatie schijnt voor een eenvoudige en ondubbelzinnige verwijzing dan ook de meest doeltreffende methode te zijn.

Men kan op twee wijzen te werk gaan. Men plakt foto's, fotokopieën, prentbriefkaarten e.d.m. op vellen van gelijk formaat en men nummert de afbeeldingen van één tot het oneindige. Zo'n nummering heeft een bezwaar. Het is niet mogelijk de werken die bij elkaar horen, samen te houden. Daarom schijnt deze tweede werkwijze handzamer te zijn, vooral wanneer afbeeldingen uit zeer uiteenlopende perioden bestudeerd worden. Aan elke afbeelding wordt een nummer gegeven bestaande uit twee, drie, maximum vier getallen. Het eerste duidt de eeuw aan. Indien ook documenten van voor onze jaartelling opgenomen worden, staat er een 0 voor dat getal; "02" b.v. duidt de tweede eeuw voor Christus aan. Het tweede betreft de kunstenaar, het handschrift, het meubel, enz. In dat laatste geval, d.i. wanneer er maar één afbeelding bestaat, volstaat dat nummer. Het derde getal duidt een schilderij van de kunstenaar aan, een miniatuur uit het handschrift, een ets uit een boek. Met die drie getallen kan naar de meeste werken verwezen worden. Wanneer illustraties uit verschillende boeken van dezelfde auteur opgenomen worden, duidt het derde het boek aan, en het vierde de afbeelding in dat boek. Detailopnamen worden door een drukletter aangeduid. Zo zou 16.10 het beeld zijn van de heilige Fiacrius, dat te Leuven bewaard wordt (*afb. 12*), 16.2.4. de Volkstelling van P. Breugel de Oude, 16. 21. 1.1. de afbeelding van bladzijde 128 uit de *De re metallica*, in 1556 te Basel door G. Agricola gepubliceerd. Zo komen al de werken automatisch samen en wordt een kronologische orde min of meer gevolgd; de verwijzing naar één foto is ondubbelzinnig en eenvoudig. Twee steekkaartenstelsels, per kunstenaar en per bewaarplaats, maken het mogelijk een foto vlug weer te vinden.



*Afb. 5: of dat blok?*



*Afb. 6: en die insnijding?*

## 1.3. ONTLEDING

Een afbeelding ontleden is een moeilijk werk omdat het aantal op te tekenen gegevens soms zeer groot is, en vooral omdat de vorser slechts een klein deel van de werkelijkheid kent.

### 1.3.1. PRAKTISCHE WENKEN

Het eerste probleem is van praktische aard. Je moet zorgvuldig en stelselmatig aan het werk gaan om niets te vergeten. Daarvoor is het gebruik van een op doorschijnend plastic getekende rooster soms aan te bevelen. Hij wordt op de foto gelegd en maakt het mogelijk vakje per vakje te ontleden. Wanneer zeer kleine of halfverborgen voorwerpen op de afbeelding aangetroffen worden, is het niet overbodig in de inventaris te verwijzen naar het vakje waar ze te vinden zijn; dat vermijdt tijdverlies wanneer ze later weergevonden moeten worden. Daarom wordt b.v. aan elke horizontale kolom een letter en aan elke verticale kolom een cijfer toegekend.

Om verificatie mogelijk te maken is het aan te raden - naast de inventaris die meestal op steekkaarten wordt opgesteld - per afbeelding de lijst van al de opgetekende items te bewaren; ze kan getikt worden op de keerzijde van de kaart waar de foto op staat. Zo kan je onmiddellijk weten wat al of niet opgenomen werd en de inventaris aanvullen en/of verbeteren.

### 1.3.2. TREFWOORDEN

Een andere moeilijkheid bij het ontleden, is dat de onderzoeker niet alles kent, of met andere woorden, dat bij bepaalde voorwerpen en handelingen niet kan identificeren, én dat hij vaak niet weet hoe hij iets moet noemen. Naarmate zijn kennis groeit, zal het eerste probleem minder groot worden, maar opgelost zal het vermoedelijk nooit zijn. Tenzij de vorser zich in de voertuigen b.v. specialiseert, zal hij wel karren en wagens met twee, drie en vier wielen herkennen, maar veel verder zal hij het onderscheid niet brengen. Hij moet dus algemene trefwoorden gebruiken, die later een fijnere analyse toelaten.

Aan de woordenschat wordt doorgaans te weinig aandacht besteed. Het is hier de plaats niet om het probleem van de terminologie te bespreken (zie David 1985 a). Het moge volstaan eraan te herinneren dat nauwkeurigheid en ondubbelzinnigheid noodzakelijk zijn. Dat veronderstelt voorafgaand werk, zoals een typologie. In verband met de geschiedenis van de technieken bestaan er weinig bruikbare terminologiën, zodat de vorser dat werk zelf zou moeten verrichten, wat voor een algemeen onderzoek uitgesloten is. Hij zal dus gedwongen worden zich trachten te redden met de bestaande middelen...

In dat verband toch enkele praktische wenken. Nauwkeurigheid is geboden, maar een overvloed aan trefwoorden kan ook gevaarlijk zijn. Wanneer de overlapping groot is, moeten de dubbelen verwijderd worden. Zo is, wanneer de woorden **rund**, **paard** enz. bestaan, een

trefwoord veestapel overbodig. Het zou enkel tijd doen verliezen. Bovendien is uit de praktijk gebleken dat één van beide woorden niet zelden vergeten wordt. Ook een te diepgaand onderscheid is te vermijden omdat het niet haalbaar is : waar ligt b.v. de grens tussen een beek en een rivier? Een trefwoord **onbekend** of **onzeker** zal tenslotte niet nutteloos zijn. Daar komen voorlopig de niet (met zekerheid) geïdentificeerde items onder.

Om de raadpleging van de samengebrachte dokumentatie mogelijk te maken zal je een tabel opstellen waar de trefwoorden op zulke wijze geordend zijn dat om het even welk onderwerp vlug weergevonden kan worden. Je moet van het algemene tot het bepaalde kunnen gaan en omgekeerd. Naast rangschikkingen door en voor kunsthistorici opgesteld, bestaan er andere, die betrekking hebben tot de stoffelijke beschaving (b.v. Hansen 1969a 123-153). De onderzoeker zal evenwel vaak de voorkeur geven aan een door hem uitgedacht systeem.



*Afb. 7: De verklaring vind je op deze en de volgende afbeeldingen.*

## 2. DE KRITIEK

### 2.1. IDENTIFIKATIE VAN HET AFGEBEELDE

Bij een voorstelling van een of ander voorwerp of tafereel, luidt de eerste vraag: "Wat is dat?" of "Wat wordt er daar gedaan?". De onderzoeker zal een aantal dingen onmiddellijk herkennen omdat hij ze reeds kent. Soms verklaart een tekst de afbeelding en rijst er bij de identifikatie geen moeilijkheid. Niet zelden is een onderzoek evenwel nodig om te bepalen waarover het gaat. Daarvoor zal je de beeldkontekst bestuderen. In sommige gevallen verschaft die voldoende inlichtingen om zekerheid te verwerven. Niet zelden zal hij enkel de richting aangeven waarin gezocht kan worden. Op *afbeelding 21 b.v.* staan verscheidene werktuigen voor de houtbewerking; dat kan als uitgangspunt dienen om de ambachten op te zoeken die het onbekend gebleven gereedschap eventueel hebben gebruikt. Een beroep wordt dan gedaan op de teksten en op de archeologische vondsten, maar ook op andere afbeeldingen. Door vergelijking met soortgelijke voorstellingen kan immers soms gegist worden wat ons dokument bedoelt. Uiteindelijk zal je om het verleden te begrijpen, de kennis van het hedendaagse benutten. Volgend voorbeeld zal dat duidelijk maken.

Op vele miniaturen en schilderijen treffen wij een tuin aan, d.i. een afrastering bestaande uit verticale staken waartussen takken gevlochten zijn. Enkele kunstenaars hebben tegen of naast de tuin een plank, een steen of een houten blok afgebeeld (*afb. 4-5*). Soms - dat is niet altijd het geval - is het vlechtwerk daar minder hoog (*afb. 6*); nu en dan treft men ook een uitsnijding aan zonder trede. Voor een leek zal deze biezonderheid wellicht een probleem zijn. Op bovenvermelde werken is de bestemming ervan niet duidelijk.

Twee andere reeksen van afbeeldingen helpen het vraagstuk oplossen. De eerste stelt mensen voor die over een afrastering stappen. Dat is o.m. het geval op het paneel *Christus in de Olijfhof*, uit de school van A. Bouts (*afb. 7*) en op de ets *Boerenkrakeel* naar P. Breugel de Oude (*afb. 8*). Dank zij de andere reeks geraken wij verder. Zo zie je in een Vlaams getijdenboek van ca. 1477 een tuin met een uitsnijding doch zonder plankje of steen. Een soldaat stapt door de uitsnijding (*afb. 9*). Op de februariminiatuur van het *Breviarum Grimani* stapt een vrouw eveneens over een tuin (*afb. 10*). Wij weten zo dat er over de tuin gestapt wordt en dat het vaak op een bepaalde plaats geschiedt die door een plank of een blok en/of een uitsnijding gekenmerkt is. Wij weten echter nog niet of deze plaats daarvoor bestemd is. Dat zal ons bevestigd worden door de studie van de afscheidingen in de negentiende en de twintigste eeuw. Zulke overstappen, d.i. plaatsen waar een voetganger over een afrastering kan stappen, zijn immers nog bekend naast een hek of in het midden van de afrastering.

Dat een beeldkontekst de onderzoeker ook op een dwaalspoor kan brengen toont een Duitse houtsnede van 1470 uit het boek *Wirkung*



*Afb. 8*



*Afb. 9*



Felias p̄. 7 m̄is :  
Petronille virgis.



Afb. 10



Afb. 11: Is de man links vooraan ook een landbouwer?

der Planeten (afb. 11). Afgebeeld zijn, naast mensen die niet werken, boeren die dorsen, ploegen, graven (of spitten) en varkens voederen. Je zou wellicht vermoeden dat de figuur links op de voorgrond eveneens een landbouwer is. Het gaat evenwel om een leerlooier die met een afstootmes op de afstootboom aan 't werk is.

## 2.2. DATUM EN HERKOMST

Een dokument kan slechts als historische bron dienen wanneer je weet wanneer en waar het gemaakt werd. De eerste taak is dus het dateren en het lokaliseren.

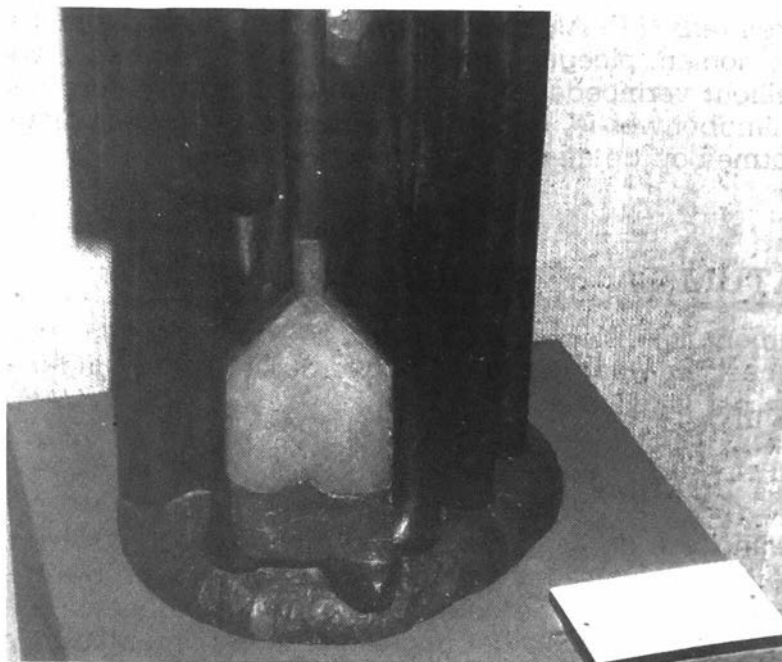
### 2.2.1. HET DOKUMENT

Al naargelang van de aard van het dokument geschiedt het dateren en lokaliseren ervan op zeer verschillende wijze. Dat probleem bespreken wij hier niet omdat de onderzoeker die een afbeelding als bron gebruikt, dat werk, evenals het bepalen of het al dan niet om een vals stuk gaat, vaak aan de kunsthistoricus overlaat; uitzonderingen daarop zijn vele technische tekeningen (b.v. David 1978a), handelscatalogi (b.v. David 1982c) e.d.m.

Het moge volstaan er hier even op te wijzen dat de nauwkeurigheid betreffende datum en plaats sterk kan verschillen. De dag en de stad waar een oktrooi ingeschreven werd, zijn bekend, maar voor een vijftiende- of zestiende-eeuws schilderij of voor een miniatuur bestaat er vaak een tijdsruimte van vijftwintig jaar en weet je soms enkel dat ze "Vlaams" zijn. Bij de datering van prehistorische stukken is de benadering nog minder precies.

Ook wanneer het stuk gedateerd is, blijft omzichtigheid geboden. Niet zelden vinden wij in verschillende uitgaven van een (hand)boek dezelfde afbeelding. Een handelscatalogus kan soms tien jaar of meer geldig zijn, of, omgekeerd, slechts enkele maanden (David 1982c 42). De onderzoeker moet er zich bovendien van vergewissen dat het behandeld dokument wel één geheel vormt of, met andere woorden, dat de voorgestelde datum en herkomst wel gelden voor dat gedeelte dat als bron zal dienen. Een paar voorbeelden maken dat duidelijk.

Een handschrift kan verlucht worden lang nadat het geschreven werd; een bekend voorbeeld is de tekst van Vitruvius, waarvan de afbeeldingen meer dan een millenium later gemaakt werden. Het kan ook miniaturen bevatten die door verschillende kunstenaars geschilderd werden. Dat is o.m. het geval met de beroemde vijftiende-eeuwse *Annales Hannoniae* van Jacques de Guise (Brussel: Koninklijke Bibliotheek, hs. 9242, 9243, 9244). De miniaturen van het eerste deel worden aan verscheidene kunstenaars toegeschreven. Willem Vrelant en Loyset Liédet werkten, na de dood van Filips de Goede, aan de andere twee (*Rijkdom* 56; Dogaer 1967 123). Op een beeld is het attribuut van een heilige dikwijls een los stuk dat bijgevolg later geplaatst kan geweest zijn, en vooral, gemakkelijk breekt en nadien



Afb. 12: Werd hier een houten of een metalen spade bedoeld?

vervangen wordt. Denk aan het harkje van de heilige Blasius in het Musée Diocésain te Namen. Het beeld werd in 1300 vervaardigd maar het werktuig dagtekent slechts van 1645 (Rhein und Maas 1.390). Koperen grafplaten worden weleens hergebruikt: alleen het schild en/of het opschrift worden veranderd. Meer dan eens werd naar aanleiding van een restauratie een gedeelte van een paneel of doek herschilderd. Een voorbeeld toont de *Geboorte van Christus* van de Meester van Flemaille (Dijon: Musée des Beaux-Arts): de boot bovenaan zou van een negentiende-eeuws model zijn (Nagelmackers). Bij het opknappen of het bijwerken van kunstwerken kunnen ook fouten begaan worden. Zo b.v. werd de spade van de *Heilige Fiacrius*, beeld gehouwen omstreeks 1500, in 1887 door Jan Blanquaert van Gent herschilderd (afb. 12) en dat op een onjuiste wijze. Het blad en een deel van de oorspronkelijk houten spade - dat is bewezen door het beslag - werd in het grijs gekleurd zodat er nu een dille schijnt te zijn, wat uiteraard onmogelijk is op een houten werktuig. Houtblokken of koperen platen werden door verschillende drukkers overgenomen om kosten te besparen (Blunt 37). De kunstenaar die de blokken snijdt, is niet noodzakelijk afkomstig van de stad of het land waar het boek gedrukt of herdrukt werd. Zo werd de *De Humani corporis fabrica* van A. Vesalius in 1543 te Basel uitgegeven; de auteur van de titelplaat, met name Jan Stephan van Calcar, zou niettemin een Vlaming zijn (Zigrosser 11, 70). De houtsneden van sommige herbaria waren oorspronkelijk niet gekleurd. Ze werden door de bezitter in kleur gezet (Blunt 37). Een handelscatalogus bestaat niet zelden uit een atlas met platen en een prijslijst. Dit laatst wordt elk jaar aangepast maar de platen blijven onveranderd.

## 2.2.2. DE VOORSTELLING

Na dateren en lokaliseren van het dokument moet nagegaan worden of de kunstenaar geen werk (gedeeltelijk) gekopieerd heeft, of hij geen modelboekje voor de ogen had, of hij de tekening niet uit een ander boek overgenomen heeft. Zich op andere werken inspireren hebben de kunstenaars in alle tijden gedaan. Dat is bewezen zowel voor de miniaturen (Smeyers 60sg.) en de schilderijen (Lunsingh Scheurleer; Sonkes) als voor borduurwerk (Madou 1970-509), voor de versiering van boerenmeubelen (Triebels 1960 en 1961), voor tegels (Triebels 1960 298; Id. 1961 236-239) enz. Afbeeldingen kunnen zelfs zonder meer overgenomen worden. Dat gebeurde vaak met de gravures (men vergelijk sommige platen uit de *Encyclopedie* van d'Alembert en uit de *Description des Arts et Métiers*), maar tot in de twintigste eeuw toe worden tekeningen van technische handboeken of dialectologische studies zonder verwijzing uit andere geput. Verdelers en fabrikanten nemen soms de catalogus van anderen (gedeeltelijk) over (David 1982c 41, 46). De eersten gebruiken ook afbeeldingen die de fabriek leverde. Zo vind je in de catalogus van G. & A. Thys (Sint-Amandsberg) van 1910-11 (David 1984a afb. 30) dezelfde afbeelding van een rugspuit als in de catalogus van Th. Pilter (Parijs) van 1910. Geen van beide vermeldt de herkomst van het toestel.

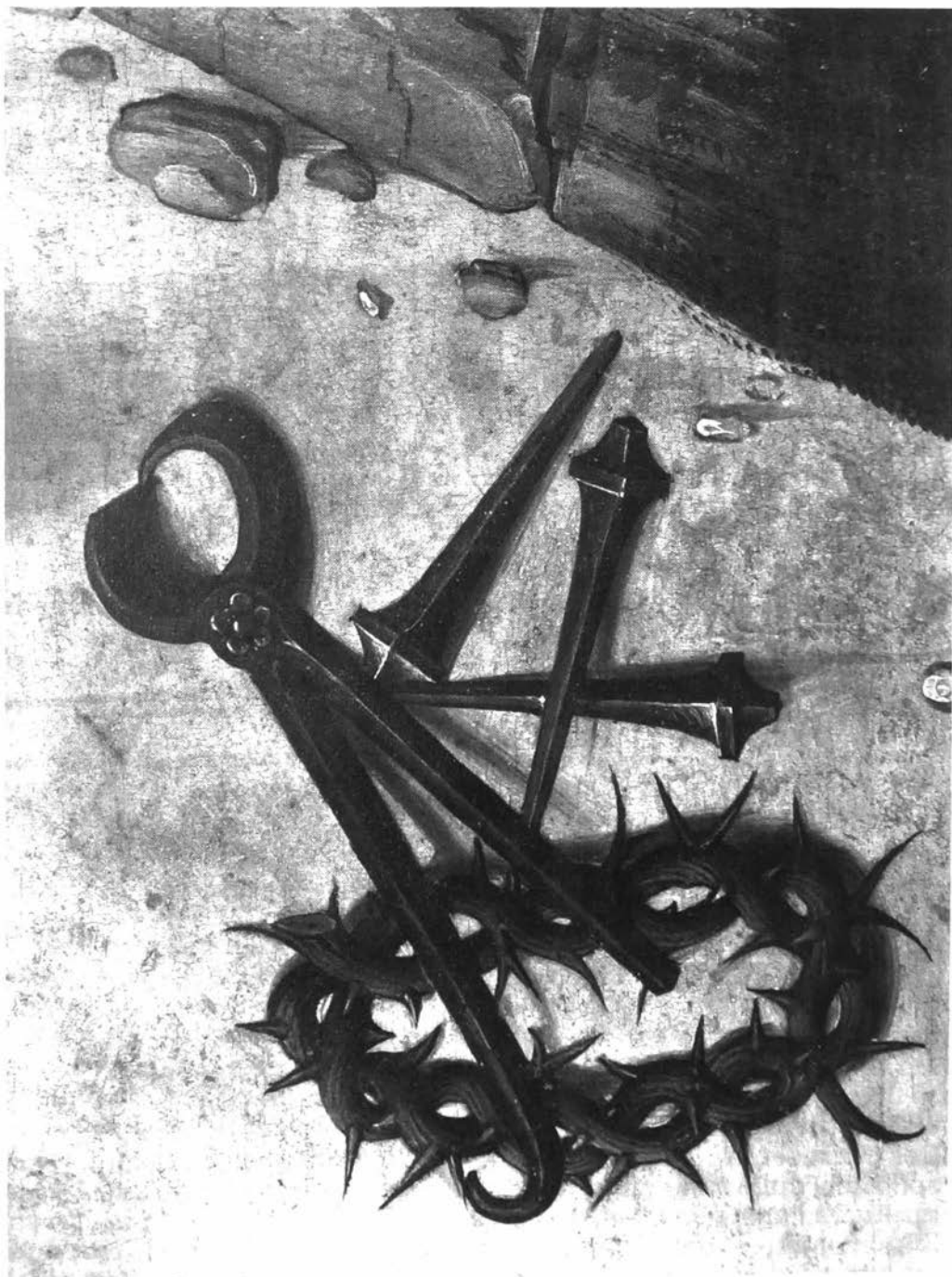
Een voorstelling (of een deel ervan) kan dus heel wat ouder zijn dan het dokument waarop zij voorkomt, en de geografische lokalizatie van beide kan ver uit elkaar liggen. De afbeelding is dan geen bewijs van het bestaan van het voorgestelde in die tijd of die streek, en speelt in een statistische reeks geen rol.

Inspiratie betekent evenwel niet altijd slaafse namaak. Het overnemen van een thema belet geenszins het behandelen ervan op eigen wijze. De kunstenaar van de *Kalender van 354* van Saint-Germain-en Gal schijnt zijn modellen in de streek gekozen te hebben, hoewel andere voorbeelden bekend waren (Pelletier 25). Voor verscheidene werken sluit Pieter Bruegel de Oude zich aan bij een reeks kunstenaars die hetzelfde onderwerp gekozen hadden (Mori; Grafhof 47). Nochtans zijn zijn schilderijen en etsen geen kopieën. Hoewel een tafereel duidelijk uit een ander werk overgenomen werd, kan het geheel of kunnen sommige bijzonderheden zoals kledij, werktuigen, vaatwerk of gebouwen verschillen, en bijgevolg jonger zijn dan het model.

Bij het aantreffen van blijkbaar kronologische of geografische onmogelijkheden in de voorstelling mag tenslotte niet te gauw naar de verklaring "kopie" gegrepen worden. Uit het feit dat er heden geen druiventelt is in de streek van Amiens zal je niet besluiten dat de kunstenaar die in de katedraal werkzaam was, daar een meer zuidelijk model volgde: de teksten leren ons immers dat de wijnbouw in de middeleeuwen ginds een belangrijke rol speelde.

Ook wanneer de herkomst van een dokument gekend is, en de oorspronkelijkheid van de voorstelling bewezen, kunnen er moeilijkheden rijzen. De kunstenaar kan immers een voorwerp elders gezien hebben. Zijn biografie kan ons vertellen of hij naar het buitenland gegaan is, en ons op die wijze helpen, maar een grondig onderzoek zal soms nodig zijn om te bepalen waar het model waargenomen werd.

Tenslotte is het inderdaad zo dat miniaturisten of schilders niet zelden een tafereel uit het verleden "aktualiseren", met andere woorden in een omgeving, een kledij enz. van hun tijd voorstellen, maar het gebeurt ook dat ze de scène willen verouderen. Daarvoor gebruiken ze dan voorwerpen e.d. die volgens hen uit vroegere tijden stammen, of ze fantaseren er zo.



*Afb. 13: Heeft zo'n tang met een bloemetje ooit bestaan?*

### 2.3. TOETSEN OP BETROUWBAARHEID

Wanneer een afbeelding gedateerd en gelokaliseerd is, wordt ze op haar betrouwbaarheid getoetst. Je tracht te bepalen in welke mate ze ons bruikbare inlichtingen kan verstrekken. Het komt er immers op aan er de gehele waarheid, en niets dan de waarheid uit te halen. Wij kunnen hier niet ingaan op het ingewikkeld probleem van de natuurgetrouwheid en verwijzen naar gespecialiseerde werken (o.m. Gombrich, Gregory & Gombrich). Het moge volstaan te onderstrepen dat het grafisch voorstellen en het realisme (o.m.) kultuurgebonden zijn. De werkelijkheid zag een mens tienduizend jaar geleden niet op dezelfde wijze als duizend jaar geleden, en wij zien ze nog anders. Dat betekent dat, alvorens zijn werk als niet natuurgetrouw te brandmerken, wij er naar moeten streven, te zien, te voelen en te denken zoals de kunstenaar zelf.

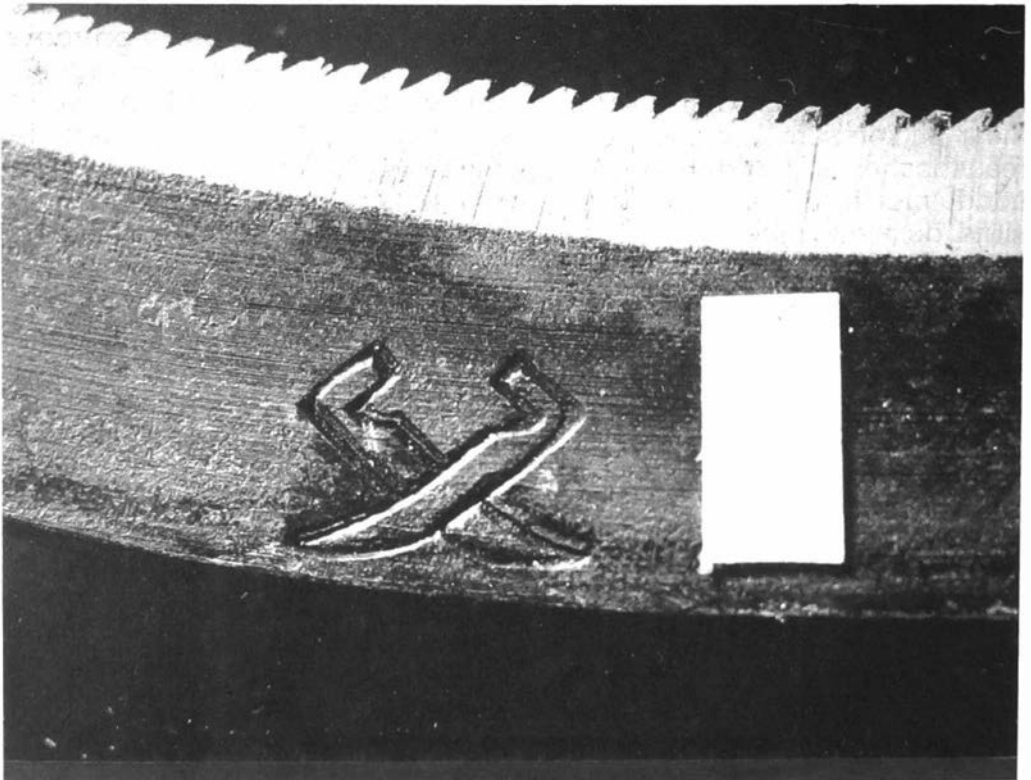
Wanneer wij een afbeelding bestuderen, trachten wij te weten of het voorgestelde wel zo was in de tijd en de streek die de kunstenaar wilde voorstellen, in welke mate laatstgenoemde nauwkeurig is geweest en vervolgens of het wel dat bepaald voorwerp was dat de kunstenaar wou voorstellen. Zo b.v. zijn de afbeeldingen van boerenwoningen in het werk van Pieter Bruegel de Oude wel geschilderd naar echte woningen, is elke biezonderheid weergegeven, waren het wel alle Brabantse woningen van plattelanders? Of, heeft de met een bloemetje versierde tang op het retabel van de meester van Affligem (*afb. 13*) in de vijftiende eeuw wel bestaan en werden inderdaad hoeftangen in plaats van trektangen gebruikt?

Die kritiek is voor alle afbeeldingen noodzakelijk. **Geen enkele soort van beeldmateriaal, in geen enkele periode, is immers onvoorwaardelijk en altijd realistisch of niet realistisch.** Technische tekeningen zijn weliswaar a priori betrouwbaarder dan een kunstwerk, maar blijken soms, na toetsing, onbruikbaar. Dat de gotische periode realistischer is dan de romaanse schijnt onbetwistbaar doch dat feit houdt niet in dat al de vijftiende eeuwse miniaturen en schilderijen altijd de werkelijkheid weergeven zoals ze is. Elk geval dient apart zorgvuldig onderzocht te worden.

Ook wanneer een bepaalde afbeelding bestudeerd wordt, moet je je hoeden voor een algemene indruk, voor veralgemening. Wanneer een aantal zaken er op een natuurgetrouwe wijze afgebeeld werden, mag je weliswaar vermoeden dat alles natuurgetrouw weergegeven werd, doch dat is niet zeker. Dikwijls worden op hetzelfde kunstwerk sommige voorwerpen of taferelen realistisch weergegeven en andere niet. *De Verloren zoon* van P.P. Rubens is daar een voorbeeld van (zie 232.1.). **Het toetsen op betrouwbaarheid moet dus steeds gericht zijn op het voorwerp of de handeling die voor het onderzoek in aanmerking komt.** Zelfs dan is omzichtigheid geboden. Je zal meer dan eens vaststellen dat één aspect van de voorstelling van een voorwerp natuurgetrouw is en een ander niet. Wanneer wij de tanden van de sikkel van *Spes* op de ets naar Pieter Bruegel de Oude bestuderen, dan besluiten wij dat ze veel te groot zijn; men vergelijke dat blad (*afb. 14*) met de tanden van een echte getande sikkel (*afb. 15*) (de witte rechthoek op het blad is één centimeter lang). Het feit dat de sikkel getand is, is niettemin juist; dat metalen werktuig is van de



*Afb. 14: Wat is er fout in de voorstelling van de sikkel?*



*Afb 15: Vergelijk met het blad van een echte sikkel.*



bronsperiode af tot heden bekend. Dat gedeeltelijk juist zijn werd ook meer dan eens vastgesteld wat betreft gebouwen (b.v. Ubergts 15-17) en landschappen (b.v. Joris 19). De kunstenaar streefde geen fotografische nauwkeurigheid na. Hoewel b.v. een bepaalde stad goed te herkennen is aan een of andere toren of typisch gebouw, toch zijn er meestal "fouten" aanwezig.

Vooraleer op een afbeelding te steunen moet je dus haar betrouwbaarheid nagaan. Het is een ingewikkeld werk dat soms onderschat wordt (b.v. Bloch 2): vooreerst moet het dokument en vervolgens de voorstelling worden bestudeerd.

### 2.3.1. HET DOKUMENT

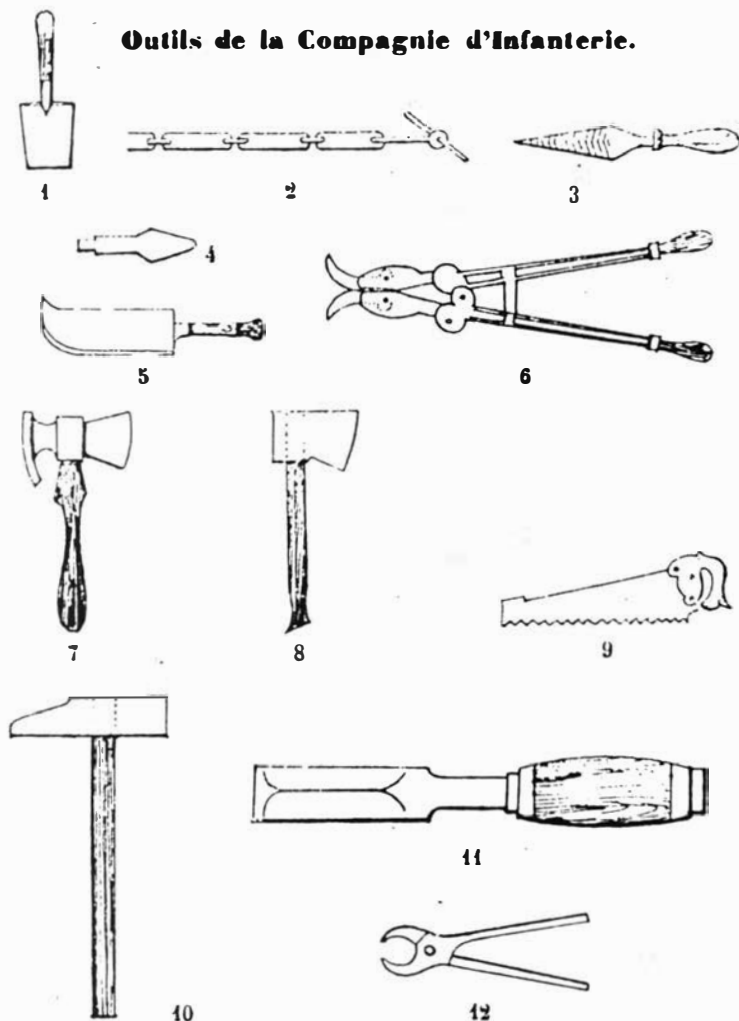
In iedere streek en periode werkt de kunstenaar volgens bepaalde regels; dat geldt ook voor het technisch tekenen. De eerste zorg van de historicus is dan ook een algemene kennis van de kunst van de tijd en van zijn achtergrond te verwerven. Aldus kan hij beter nagaan waarom er een artistieke produktie bestond, waarmee de kunstenaar rekening moet houden e.d.m.

#### 2.3.1.1. DE BEDOELING VAN DE KUNSTENAAR

Er bestaat in de theorie een duidelijk verschil tussen de afbeelding die louter decoratief bedoeld is, en de voorstelling die een verklaring wenst te zijn. De eerste moet fraai zijn en natuurgetrouwheid is niet bindend voor de kunstenaar. Hij mag de werkelijkheid als uitgangspunt nemen en ze herscheppen, d.i. ze vervormen zoals hij wil. De tweede moet duidelijk zijn. Hier moet de tekenaar er eerst voor zorgen dat de toeschouwer ze begrijpt. Zijn werk mag fraai zijn, doch dat is niet de eerste vereiste.

In de praktijk is het onderscheid evenwel niet zo scherp. Bij de verklaarnde afbeeldingen horen weliswaar onze z.g. technische tekeningen of schaalmodellen voor scheepsbouw (Van der Poel, 1971-72: 39) of voor machinebouw (Klein), waarmee het in het beste geval mogelijk is het voorgestelde te fabriceren. Niet zelden is het voor de tekenaar echter voldoende als de lezer het voorwerp of de handeling herkent. Zo b.v. in vele handboeken waar het gereedschap besproken wordt, en waar de auteur er slechts zeker wil van zijn dat men wel dat werktuig voor ogen heeft dat hij bedoelt (*afb. 16*) (Jacques & De Roo). Zo ook in sommige handelscatalogi. De tekening is daar vaak klein, de foto onduidelijk. Verscheidene fabrikanten waarschuwen trouwens voor het feit dat de afbeelding niet overeenstemt met het produkt (David 1982c 50). Zo'n afbeelding kan ook enkel een geheugensteuntje zijn. Denk maar aan het beroemde *Album* van Villard de Honnecourt (Lassus). In zulke gevallen is een schets met enkel de hoofdtrekken voldoende, vermits je het stuk slechts moet herkennen. De documentaire waarde van de afbeelding ligt voor ons dan vaak lager. Juist om duidelijker te zijn kan een kunstenaar ook een gedeelte van een voorwerp weglaten, dus in feite onrealistisch zijn. Zo liet D. Fontana niet elke balk van zijn torens afbeelden om bouwbiezonderheden beter te

## Outils de la Compagnie d'Infanterie.



1. Pelle : longueur totale : 0,50.  
id. du manche : 0,30.  
id. du fer : 0,20.  
largeur du fer : 0,15.
2. Scie articulée.
3. Lime tiers-point.
4. Pince-rosette.
5. Serpe.

6. Pince coupe-fil.
7. Hachette à marteau.
8. Hache.
9. Scie à main.
10. Marteau.
11. Ciseau de charpentier.
12. Tricoïde.

Afb. 16: Tel de fouden...

laten zien (Dibner 29). Kan je bepalen dat je een verklarende afbeelding bestudeert, dan moet je je dus afvragen wat de kunstenaar wilde verklaren, of met andere woorden welke de boodschap is.

Tegenover de verklarende afbeelding staat de z.g. decoratieve. Ook hier is er een boodschap, en is het voor ons van belang na te gaan dewelke het is, want in functie daarvan kan de kunstenaar de werkelijkheid anders weergeven. Om indruk te maken zal men de fabrieken op briefhoofden en andere reclame vaak veel groter voorstellen dan ze in werkelijkheid was, of zal men er een trein of een vrachtauto op afbeelden die er nooit waren. In de negentiende eeuw zullen vele schilders van het platteland de oudere technieken beklemtonen, en doelbewust de nieuwigheden niet afbeelden (b.v. Juneja). Wie de voorkeur gaf aan de fabrieken, de koolmijnen of de havens, legde vaak de nadruk op de arbeiders en de moeilijke werkomstandigheden. Meer dan eens heeft dat sociaal oogpunt hun werken beïnvloedt. Wanneer Léonard Defrance in een fabriek naast werklui ook leden van de burgerij voorstelt, dan moeten wij niet besluiten dat de mooie dames in de achttiende eeuw geregeld een uitstapje naar de werkplaatsen deden. Op dezelfde wijze hebben sommige kunstenaars de werkman willen verheffen. Ze stellen atleten voor. Uit deze kunstwerken afleiden dat de arbeider in de negentiende en de twintigste eeuw in konditie was om deel te nemen aan de olympische spelen, zou minstens voorbarig zijn.

In vele gevallen wenst de kunstenaar vooreerst iets moois tot stand te brengen. Hij zal dan ook de voorrang geven aan kompositie, beweging, kleur e.d.m., desnoods ten koste van de natuurgetrouwheid. Ook andere redenen kunnen laatstgenoemde beïnvloeden. Een uitgangbord of een gevelsteen moet fraai zijn, maar ook opvallen. De voorbijganger moet ze opmerken en dan herkennen. Meer wordt hier niet verwacht (vgl. met hedendaagse reclame). Het kan ook gebeuren dat een kunstenaar, bij het vervaardigen van een decoratief werk, de werkelijkheid met opzet vervormt om z.g. het fabrieksgeheim te beschermen (Bessac 178). Dat argument mag evenwel niet te gauw aangevoerd worden, vooral wanneer het gaat om b.v. steen- en beeldhouwers, die veel afgebeeld werden en vaak op de bouwwerf werkten.

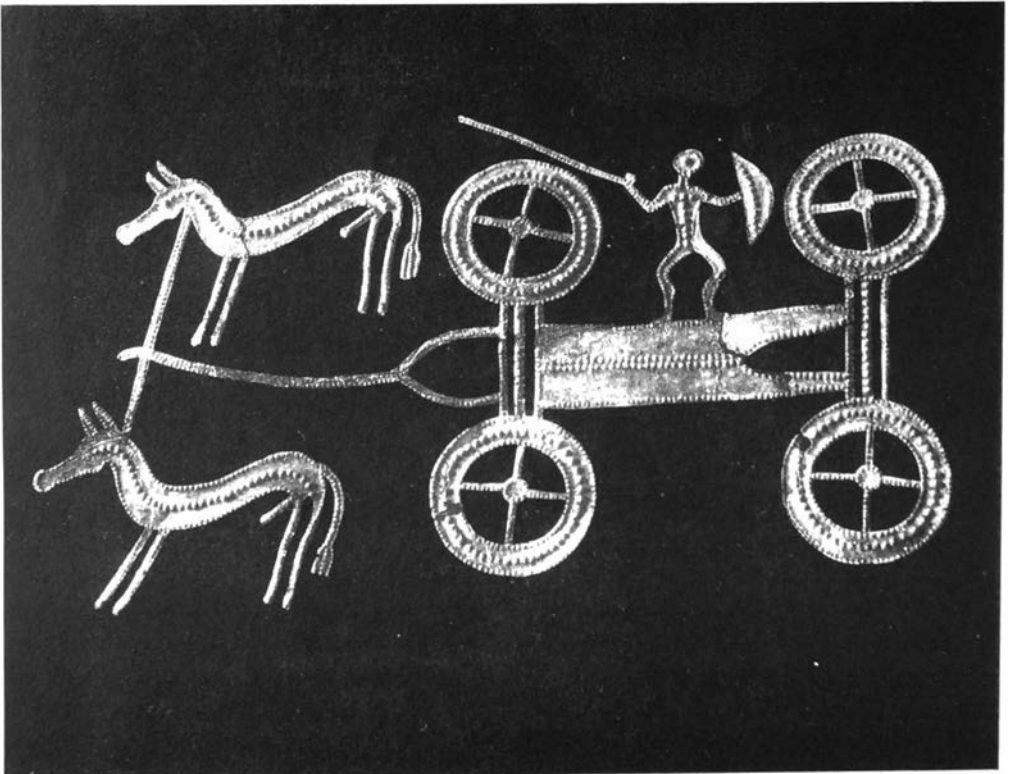
Op te merken valt tenslotte dat de bedoeling van de kunstenaar niet altijd dezelfde is in al zijn werken. Eenzelfde mens kan afbeeldingen nalaten die natuurgetrouw zijn naast andere die het veel minder zijn.

Het onderscheid verklarend/dekoratief is van belang. Het maakt het evenwel niet mogelijk de afbeeldingen in twee categorieën van natuurgetrouwheid te rangschikken. De wil om een ornamenteel werk te leveren sluit realisme niet uit en tal van kunstwerken zijn zeer nauwkeurig. Daarnaast bestaan allerlei technische tekeningen die nagenoeg onbruikbaar zijn. De bedoeling van de kunstenaar verklaart dat gedeeltelijk, maar andere elementen, zoals de mode, de vaardigheid van de kunstenaar of de grondstof beïnvloeden ook nog de documentaire waarde van een afbeelding.

### 2.3.1.2. DE MODE

Het is in sommige perioden normaal Brabantse hoeven in de bergen te plaats en of personages voor te stellen in een anachronische kledij (Madou 1986 : 42). Denk aan de boerderijen van P. Bruegel en aan de talrijke voorstellingen van het Oude of het Nieuwe Testament waar de mensen eigentijdse kleren dragen. De kunstenaar moet dikwijls algemeen aanvaarde regels volgen, en dat niet alleen wanneer hij een heilige of Maria voorstelt. Wat de middeleeuwen betreft, spreken sommigen zelfs van een echte beeldentaal, waar de afmetingen van de personages, hun plaats, hun houding en gebaren, en de relaties tussen al die elementen een vaste betekenis zouden hebben (zie b.v. Garnier). Ook de opdrachtgever tenslotte kan zijn eisen stellen, zowel inzake voorstelling als kleuren e.d. (b.v. Philippot).

Modes en konventies die de kunstenaars volgen, en die hun werken dus beïnvloeden, bestaan in alle tijden. De Europese prehistorische kunst toont elementen, die door de toeschouwer als het ware gemontereerd worden. Zo treft men voertuigen aan met "liggende" laadvlak, wielen en trekdieren, die van boven bekeken zouden worden (*afb. 17*) (Piggott 79).



*Afb 17: Verkeerd of ... konventie?*

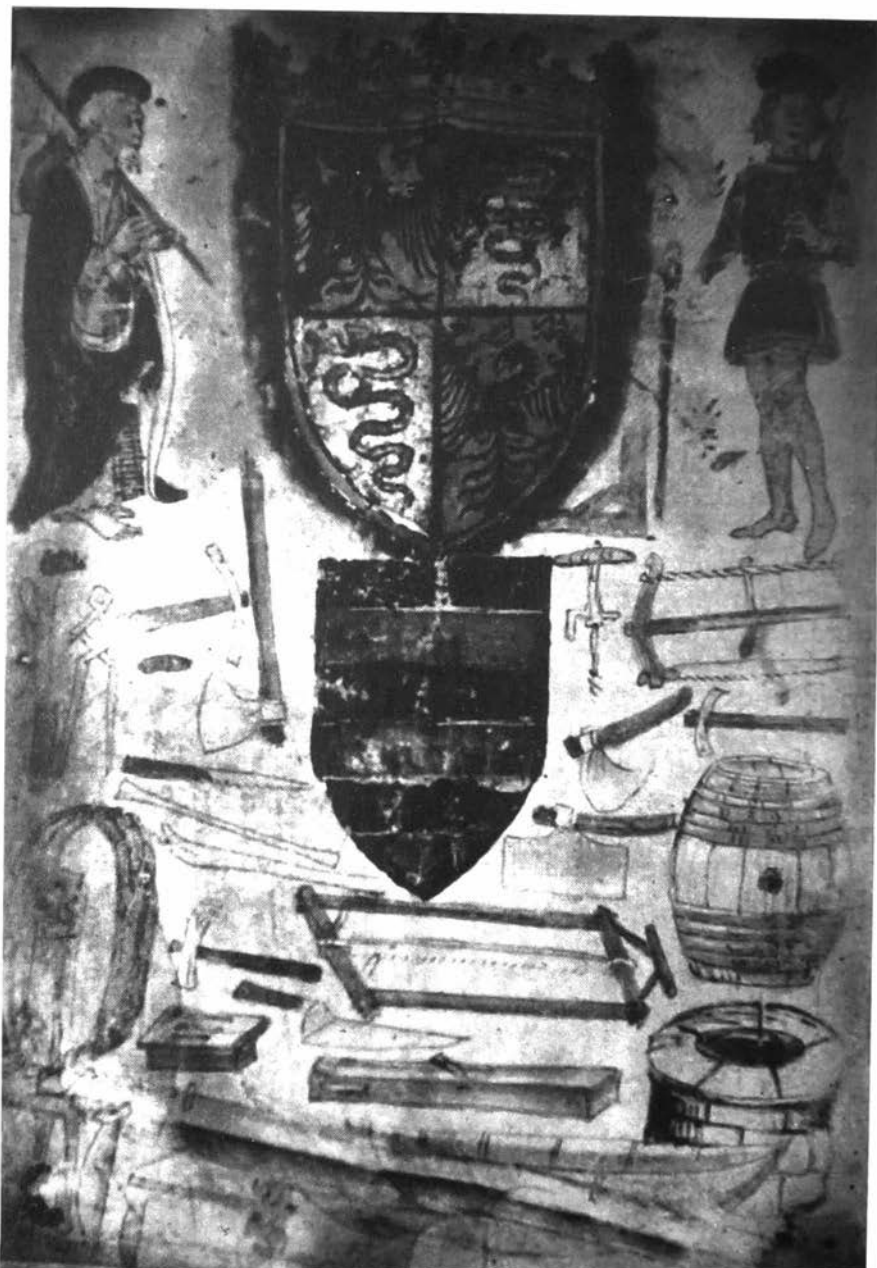
In latere tijden is de invloed van modes en konventies weliswaar minder groot op gebruiksvoorwerpen dan elders, maar hij mag toch niet verwaarloosd worden. In de middeleeuwen was het vaak - men "archaïseerde" ook wel eens - de gewoonte gebeurtenissen uit het verleden te "aktualiseren", d.i. voor te stellen met kledij, wapens, werktuigen, gebouwen en landschappen uit de tijd van de kunstenaar (zie 222). Miniaturen of schilderijen uit die periode zijn dan ook een uitstekende bron. De romantiekers daarentegen wilden de gebeurtenissen in een eigentijdse kledij en kader weergeven. Hun werken zijn voor de negentiende eeuw dan ook geen goede bron, en voor de oudere periode evenmin omdat de kennis van het verleden te gering was. Denk verder aan het gebrek aan perspectief (*afb. 17*), aan de "rijke" en de "arme" interieurs, aan fabrieken en werkplaatsen met "moderne" voer- en werktuigen, aan onze hedendaagse technische tekeningen.

Ook hier is het noodzakelijk, zoals reeds opgemerkt, de kritiek op het bestudeerd onderwerp te richten. Als voorbeeld daarvan, het *Draagbaar altaar van Stavelot* (Brussel: Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis). Omdat de romaanse kunst onder byzantijnse invloed de nadruk niet legt op het lijden zweeft als het ware het kruis boven de schouders van Christus; Isaak daarentegen draagt de takkenbos op een realistische wijze, met een stok op zijn rechterschouder (David 1975b 51).

Tal van voorwerpen - ook werktuigen (b.v. Thomas 81) of planten (b.v. Balis 14) - kunnen tenslotte een symbolische waarde hebben. Bepalen of dat al dan niet het geval is, is soms moeilijk (b.v. Behling 13), maar voor het onderzoek vaak van belang. Indien een voorwerp een zinnebeeld is, zal het niet zelden groter afgebeeld worden dan het in werkelijkheid is en bewijst zijn aanwezigheid op een afbeelding niet altijd dat het nog steeds of onder die vorm in gebruik was. Dank zij een grondige studie van de opgegraven beenderen, weet men nu b.v. dat "de paleolitische kunstenaar niet die soorten afbeeldde waarop het meest gejaagd werd, maar dat andere factoren de keuze bepaalden van de in een godsdienstige kontekst voorgestelde dieren" (Altuna 236; Clason 23). Om symbolische redenen vervormt of vereenvoudigt de kunstenaar tenslotte soms (gedeeltelijk) het voorwerp; een onjuist aantal snoeren op sommige afbeeldingen van muziekinstrumenten vindt daar zijn verklaring (Winternitz 40).

### 2.3.1.3. DE KUNSTENAAR

Het spreekt vanzelf dat niet alle kunstenaars, welke hun bedoeling ook is, dezelfde vaardigheid hebben. Ze kennen ook niet allen even goed de voorwerpen die ze afbeelden (soms hebben ze ze nooit gezien), of ze zijn in een of ander genre gespecialiseerd. Hun waarnemingsvermogen kan sterk verschillen. Sommigen zullen bijgevolg beter dan anderen de werkelijkheid of bepaalde aspecten ervan kunnen weergeven. Ook daarom dient een onderscheid gemaakt te worden tussen het realisme van een kunstwerk in zijn geheel en het realisme van een gedeelte ervan, en moet het toetsen op betrouwbaarheid op die biezonderheid gericht zijn die voor de onderzoeker van belang is.



Afb. 21 : Een onduidelijke maar toch zeer belangrijke afbeelding van een snijpasser.

Soms stel je vast dat alle kunstwerken van een periode of een streek dezelfde - voor ons storende - kenmerken vertonen. Zo ziet men in de zestiende eeuw "op de achtergrond van bijna ieder landschap een stad of enkele gebouwen, die in verhouding tot de voorgrond te klein, maar als afsluiting van de voorgrond weer te gedetailleerd zijn weergegeven" (De Jong 1). Het vlak, dus niet in perspectief, afbeelden van voorwerpen (zie de klauwhamer op *afbeelding 21*) is daar een ander voorbeeld van. Of het daar om een gebrek aan vaardigheid en kennis gaat, dan wel om mode en konventies, mogen wij hier in het midden laten. Van belang is dat wij met het feit rekening houden.

#### 2.3.1.4. DE GRONDSTOF EN DE TECHNIEK

De grondstof en de techniek beïnvloeden de documentaire waarde van een afbeelding doordat sommige materialen moeilijk te bewerken zijn en niet alle technieken dezelfde mogelijkheden bieden. Zo zijn werktuigen of schepen, afgebeeld op grafzerken, gevelstenen of stenen zegels niet altijd in alle bijzonderheden weergegeven, is het *Wandtapijt van Bayeux* (Bayeux: Musée de la Reine Mathilde) niet steeds precies, laat het potlood of de ets grotere nauwkeurigheid toe dan het penseel of de houtsnede. In bepaalde gevallen moet je ook nog rekening houden met de tussenkomst van twee personen om één werk te verwezenlijken. Zo b.v. wordt een ets of een gravure eerst getekend, en dan uitgesneden of gegraveerd, vaak door twee verschillende mensen. Vele afbeeldingen zijn bovendien tweedimensioneel. Dat betekent dat de vaardigheid van de kunstenaar om diepteëffekten te bekomen en het ziensvermogen van de toeschouwer (reliëfvisie) van groot belang zijn. Dat heeft ook als gevolg dat je maar één zijde van een voorwerp ziet. Het gebeurt dat wij daardoor geen antwoord vinden op een vraag. Bepalen of een bijl één of twee vouwen heeft b.v., is vaak moeilijk. Het beeldhouwwerk biedt meestal wel die mogelijkheid. Die techniek vervormt bovendien soms de voorwerpen minder dan andere (Winternitz 38).

Driedimensioneel betekent evenwel niet automatisch realistisch. Verre van daar. Men denke b.v. aan sommige scheepsmodellen, ex-voto's of speeltuigen. Zelfs schaalmodellen vertonen vaak fouten. Een mooi voorbeeld van de noodzakelijkheid van de kritiek vindt men in de prachtige verzameling landbouwwerktuigen en -machines van het Institut für Landtechnik van Hohenheim. Sommige modellen die met veel zorg voor pedagogische doeleinden vervaardigd werden - en er dus zeer betrouwbaar uitzien - werden niet naar een echte ploeg of naar een nauwkeurige tekening ervan gemaakt, maar wel naar middeleeuwse miniaturen (Van der Poel 1971-72: 34).

#### 2.3.2. DE VOORSTELLING

Dank zij de voorafgaande opzoeken weet je in welke mate het document betrouwbare gegevens kan verstrekken. Je moet nu bepalen of de voorstelling of liever dat gedeelte ervan dat voor het onderzoek van belang is, al dan niet natuurgetrouw is.

Misschien is het niet overbodig opnieuw te onderstrepen dat je doorgaans in het realisme van een afbeelding verschillende graden moet onderscheiden, dat sommige aspecten korrekt voorgesteld kunnen zijn en andere niet. De kruiwagen op zijn *Feest aan de Diesdalle in aanwezigheid der aartshertogen* (Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) heeft Denijs van Alsloot wellicht natuurgetrouw afgebeeld, maar dan is het nog niet zeker dat zijn model van ca. 1600 dateerde en uit de omstreken van het Zoniënwoud kwam. Hij kan dat model vroeger en/of elders gezien hebben. Kan je bewijzen dat de kunstenaar het voertuig wel daar en dan aantrof, dan zouden wij nog niet met zekerheid mogen stellen dat de kruiwagen rond het Zoniën-



*Afb. 18: Is de schaar te lang?*



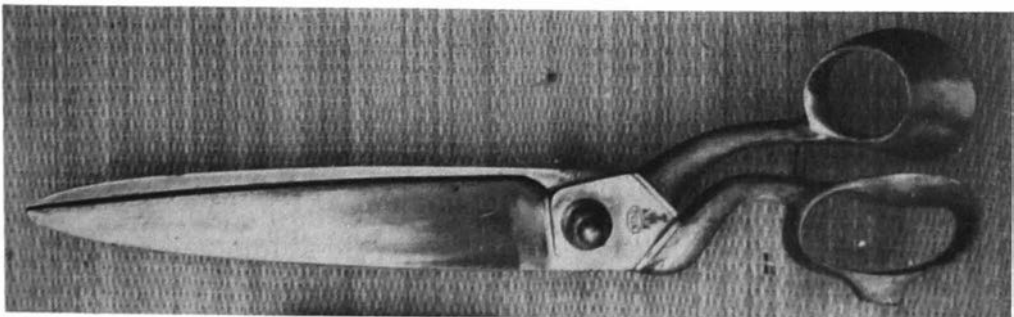
woud er zo uitzag in 1600, want de man met zijn kruiwagen, die daar op het schilderij staat, kwam misschien van ver.

Bepalen of de voorstelling natuurgetrouw is, gebeurt theoretisch in twee stadia. Men zal vooreerst nagaan of het afgebeelde wel mogelijk is. Vervolgens in welke mate het op een realistische wijze weergegeven werd.

### 2.3.2.1. MOGELIJK?

Indien het afgebeelde strijdig is met fysische wetten, indien het voorgestelde werktuig niet gebruikt kan worden, de machine niet kan werken enz., is het uiteraard verantwoord de afbeelding (of een gedeelte ervan) als niet realistisch (let wel: niet nutteloos) te beschouwen. Onmogelijke dingen bestaan niet. Het argument is onbetwistbaar, doch soms gevaarlijk. Om het te mogen aanvoeren moet je immers zeker zijn dat het afgebeelde werkelijk niet mogelijk is. Soms kan dat bewezen worden: de draken van Hieronymus Bosch werden niet naar de werkelijkheid geschilderd. Over het algemeen is er van een niet wraakbaar bewijs evenwel geen sprake. De stal op *De verloren zoon* van P.P. Rubens (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) is slecht gebouwd. Wij mogen ons dus afvragen of de kunstenaar hier zonder al te veel rekening te houden met de werkelijkheid te werk is gegaan. Hoewel de kans daarvoor zeer klein is, zullen wij evenwel nooit zeker kunnen zijn dat een onkundig timmerman nooit zo'n stal opgericht heeft en dat Rubens juist die als model koos (David 1978c 40).

Bij het bepalen of iets mogelijk is, speelt de kennis en de ervaring van de vorser uiteraard een grote rol, en dat geldt niet alleen voor de studie van ziekten (Dequeker) of dergelijke. Wij zouden allen geneigd zijn te denken dat de schaar, die wij dagelijks hanteren, een voorwerp is dat wij kennen. Als wij dergelijk werktuig aantreffen op het zestiende eeuws beeld van *Homo Bonus*, dat bewaard wordt in de Sint-Leonarduskerk te Zoutleeuw (*afb. 18*), zouden wij wellicht besluiten dat het te lang is. Attributen worden immers wel eens vergroot. Wij zouden het bijgevolg reduceren tot "normale" afmetingen. De kleermakers gebruikten evenwel zeer lange scharen; het exemplaar op *afb. 19* is 38 cm lang. Grote scharen zijn dus technisch mogelijk



*Afb. 19: Vergelijk maar.*



Afb. 20: De ploeg aan de staart binden. Mogelijk?

en het beeld is niet zo maar als niet natuurgetrouw te brandmerken. Het schijnt ons misschien eveneens moeilijk te geloven dat een ploeg rechtstreeks aan de staart van een paard gebonden kan worden, zoals dat voorkomt op een plaat uit het anoniem boekje *My Pocket Book; or Hints for a ryghte Merrie and Conceited Tour* in 1806 te Londen verschenen (afb. 20 (zie Gailey). Die werkwijze heeft in Ierland niettemin bestaan (Lucas 72-80; Evans 34-38). In sommige gevallen is het besluit zelfs voor discussie vatbaar. Roeiers die naar de boeg van de boot gericht zijn, kunnen b.v. juist het vaartuig naar achter doen gaan (Hymphreys : 79).

Om een degelijke kennis van het behandeld onderwerp te verwerven, zal de vorser vaak, ook wanneer zijn onderzoek zich b.v. tot de middeleeuwen beperkt, de negentiende- en twintigste-eeuwse toestand moeten bestuderen. Dank zij de technische handboeken, de oude vaklui, de bestaande werktuigen en produkten, is het mogelijk nu een minder of meer duidelijk beeld te verkrijgen van veel ambachtelijke of landelijke werkzaamheden. Op grond van eigentijdse bronnen is dat veel moeilijker, zoniet uitgesloten.

Het komt er natuurlijk niet op aan, zoals sommigen beweren (Gille 6), te stellen dat er tussen de middeleeuwen en de negentiende eeuw geen evolutie was, en het beeld dat je door de studie van de negentiende eeuw verkrijgt, zo maar enkele honderden jaren te verschuiven. Zelfs wanneer de identifikatie duidelijk is, is omzichtigheid nog geboden. Op miniaturen zal men b.v. meer dan eens de trekzaag aantreffen.

Thans dient ze, al of niet met de aks, om bomen te vellen en stammen in stukken te zagen. Men zou dus kunnen vermoeden dat de middeleeuwse houthakker eveneens de bomen met de trekzaag velde. Dat blijkt evenwel geenszins het geval geweest te zijn. Tot in de negentiende eeuw wordt daarvoor de aks gebruikt. De trekzaag diende om liggende stammen of balken door te zagen (David 1976d: 85).

Het is daarentegen wel verantwoord uit de moderne toestand gegevens te putten om de oudere te begrijpen. Wanneer, om een duidelijk voorbeeld te geven, iemand een hamer op een miniatuur of op een schilderij herkent, dan kan hij dat omdat hij het werktuig reeds kent. Lange opzoekingen zijn daar niet voor nodig. Dat houdt geenszins in dat de vorm, de afmetingen en de grondstof van die hamer onveranderd zijn gebleven. Dat is een ander probleem. Wat waar is voor de hamer, is het ook voor alle andere afgebeelde voorwerpen op voorwaarde dat er moderne gegevens beschikbaar zijn. Volgend geval zal dat duidelijk maken.

Op een Italiaanse miniatuur staan werktuigen voor houtbewerking afgebeeld (*afb. 21*). Het handschrift, namelijk de codex van de Società dei Falegnami, dagtekent van 1478. Er is een werktuig (rechts van het onderste schild) dat problemen van identifikatie schept. Wij kennen er geen andere middeleeuwse afbeelding van. Geen tekst uit die periode schijnt ervan te spreken. Het oudheidkundig bodemonderzoek heeft tot dusverre geen enkel eksemplaar te voorschijn gehaald. Uit de vijftiende eeuw zou er dus geen dokumentatie voorhanden zijn. Raadplegen wij recentere bronnen, dan treffen wij het werktuig hier en daar aan bij de kuipers. Het stuk, met name de snijpasser, is dus geïdentificeerd en dank zij die ene miniatuur kunnen wij bewijzen dat het verscheidene eeuwen ouder is dan velen dachten (David 1980).

### 2.3.2.2. NATUURGETROUWHEID

Je bepaalt in welke mate het dokument betrouwbare inlichtingen kan verschaffen. Je weet bovendien dat de afgebeelde voorwerpen of handelingen mogelijk zijn en in de tijd van de kunstenaar bekend waren (geweest). Dat zijn nog maar aanwijzingen. Nu dient de voorstelling zelf op natuurgetrouwheid getoetst te worden. Daarvoor zal de onderzoeker ze vergelijken met het model, met andere afbeeldingen, met de teksten.

#### 2.3.2.2.1. MODEL

Ideaal is, om over het realisme van een afbeelding te oordelen, ze te kunnen vergelijken met het gebouw of het voorwerp dat als model diende. Dan kan bewezen worden dat beide al dan niet overeenstemmen. Die werkwijze passen de historici toe die een kasteel of een kerk bestuderen. Ze gebruiken vooral achttiende- en negentiende-eeuwse afbeeldingen, doch ook wel miniaturen (Dogaer 1969: 338) en oudere schilderijen (De Jong: 20-87).

Wat voor gebouwen niet uitgesloten is, is het voor gebruiksvoorwerpen daarentegen wel. De hamer, de kan, of het hemd weervinden die



*Afb. 22: Vergelijk met afbeelding 4 en de volgende.*

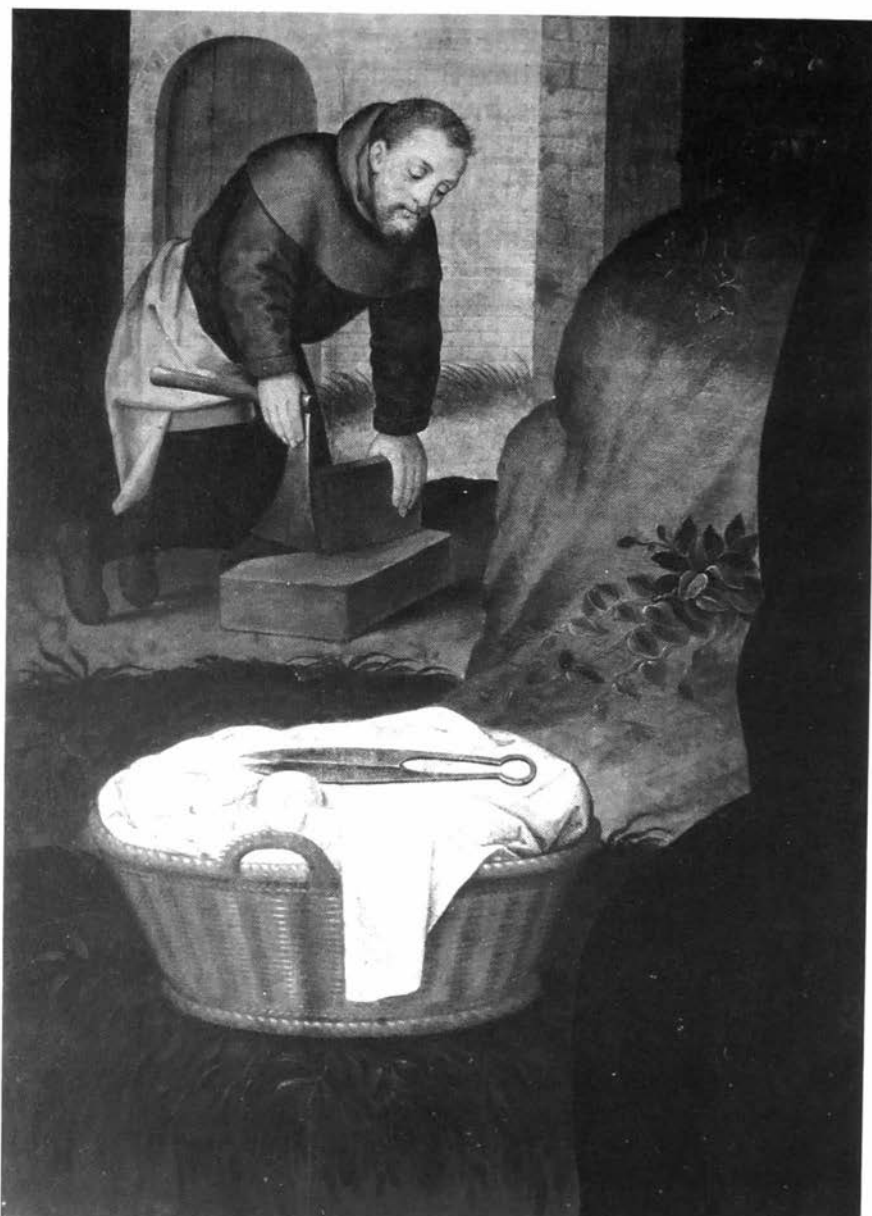
de zestiende eeuwse kunstenaar bij zijn werk eventueel voor de ogen had, is een ijdele poging. In onze musea liggen evenwel stukken uit het verleden bewaard. Het oudheidkundig bodemonderzoek haalt er bovendien geregeld te voorschijn. Wanneer die voorwerpen gedateerd zijn, kunnen wij ze vergelijken met de afbeelding die de kunstenaar er aan gaf. Zo werd o.m. te werk gegaan met het schoeisel (Groenman-Van Waateringen & Velt) of de betegeling (*Middeleeuwse vloeren*) in de middeleeuwen.

Die methode is ongetwijfeld de veiligste, maar ze kan betrekkelijk weinig toegepast worden. Al naar gelang de periode en de bedoelde voorwerpen, werd immers minder of meer bewaard. Meer dan eens zal de onderzoeker zijn toevlucht moeten nemen tot andere afbeeldingen en de teksten.

### 2.3.2.2.2. ANDERE AFBEELDINGEN

Om te bepalen in welke mate de kunstenaar de werkelijkheid nauwkeurig heeft weergegeven, kan je zijn werk vergelijken met andere die hetzelfde onderwerp voorstellen. Een ideaal geval zijn gebouwen waarvan plattegronden bestaan. Aldus kan men besluiten dat de afbeelding van een bedrijf op zijn briefhoofden de fabriek vaak groter en moderner (spoorweg) voorstelt dan ze in de werkelijkheid is. In het algemeen kan men stellen dat wanneer verscheidene documenten door verschillende kunstenaars die elkaar niet kopieerden ons hetzelfde tonen, het vaak verantwoord is te besluiten dat het voorwerp of de handeling op een betrekkelijk natuurgetrouwe wijze afgebeeld werd. Uit de afbeeldingen van mensen die met behulp van een polsstok over een sloot springen, mogen wij b.v. afleiden dat die stok in de middeleeuwen gebruikt werd en kunnen wij zijn vorm nagaan (Grasshoff). Dank zij vergelijking hebben wij de overstap kunnen identificeren (zie 21). Op dezelfde wijze kunnen wij nu andere voorstellingen op betrouwbaarheid toetsen. De anonieme kunstenaar die het paneel *Christus in de Olijfhof* geschilderd heeft (*afb. 22*) heeft zich blijkbaar op andere werken geïnspireerd. waar over een tuin gestapt wordt. Hij heeft echter in een hoge schutting een uitsnijding geschilderd waarover niet gestapt kan worden. Wij mogen dus stellen dat de schutting hier gedeeltelijk op een onnatuurgetrouwe wijze weergegeven werd.

Ook bij het toepassen van die methode is omzichtigheid geboden. Het besluit dat uit de vergelijking van documenten getrokken wordt, moet eveneens getoetst worden. Indien wij b.v. enkele afbeeldingen van beslagbijlen bekijken, stellen wij vast dat de hand(en) het werktuig bij het uiteinde van de steel vat(ten). Wij zouden dus stellen dat Jozef op het zestiende-eeuws paneel *De heilige Familie* naar Geraard David (*afb. 23*) zijn bijl op een onmogelijke wijze vasthoudt. Doch wie een bijl gehanteerd heeft, weet dat het werktuig vaak dicht bij het blad gevat wordt wanneer zeer nauwkeurig gehouden moet worden. En dat zou nu juist het geval zijn op bedoeld schilderij.



*Afb. 23: Is de hanteerwijze van de beslagbijl juist weergegeven?*

### 2.3.2.2.3. TEKSTEN

De gegevens uit de afbeelding kunnen tenslotte zowel voor de identificatie als voor het toetsen op betrouwbaarheid met de geschreven bronnen vergeleken worden. Zo b.v. de beschrijving van de vallus, d.i. de Gallische maaimachine, door Plinius de Oude (18.196) en Palladius (7.2.2-4), en de afbeeldingen te Reims, Arlon, Montauban-Buzenol en Trier. Zulke werkwijze kan echter vooral op de laatste eeuwen toegepast worden omdat veel voorwerpen en bewerkingen vroeger nooit op een duidelijke wijze beschreven werden.

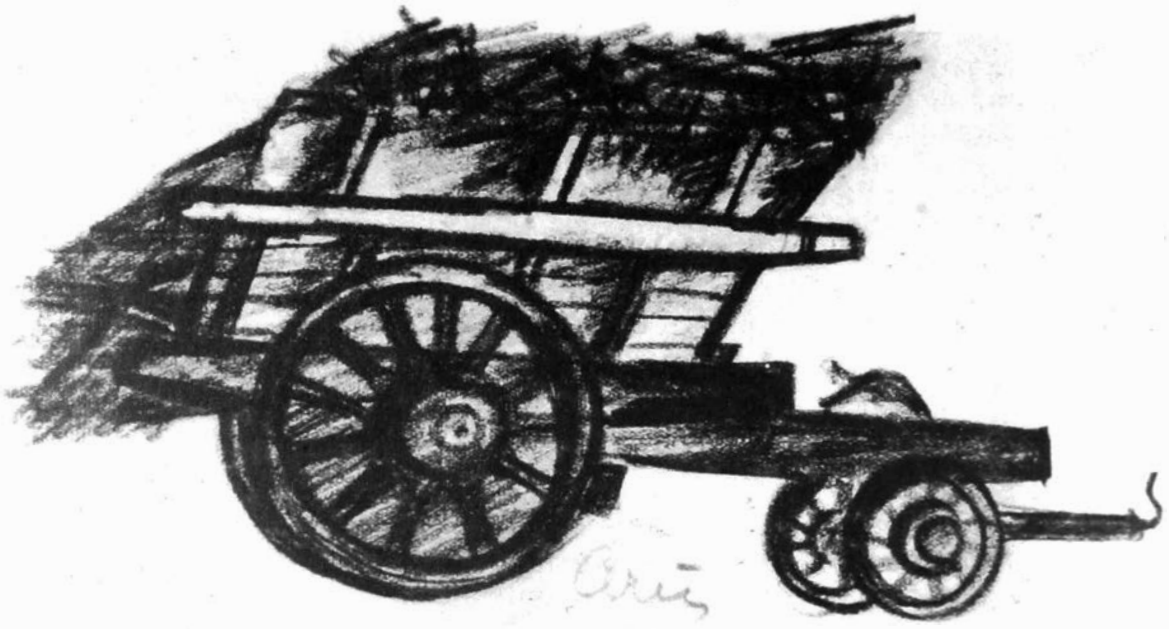
Een ideaal geval is uiteraard de verklarende tekst bij een technische tekening. Iedereen kent de schetsen van Villart de Honnecourt, waarvan sommige nauwelijks te interpreteren zouden zijn zonder de uitleg die hij er zelf over geeft. Vanzelfsprekend zijn niet alle verklarende teksten even bruikbaar. De auteur ervan kent niet altijd het onderwerp of beheerst zijn taal niet - vergeet niet dat het dikwijls over min of meer technische zaken gaat. Soms ook schrijft hij niet in zijn eigen taal. Zo heeft de auteur van het dertiende-eeuws cartularium van de cisterciënzer vrouwenabdij te Coton in Lincolnshire (Oxford: Bodleian Library, ms. Top. Lines, dl. 1) een schets gemaakt van een ploeg. Van elk onderdeel ervan geeft hij de latijnse naam. Hij gebruikt echter een woordenschat uit de klassieke oudheid, dus bestemd voor het beschrijven van een eergetouw en niet van een ploeg. Vandaar enkele onnauwkeurigheden (Colvin).

Zulke teksten kunnen ook een probleem scheppen in plaats van het op te lossen. Zo b.v. geeft de *Dictionnaire du jardinage* een afbeelding van een trekschaar. Ze is van een oud model zonder veer; een tegengewicht opent het werktuig. In de tekst staat echter: "espèce de ciseaux à ressorts montés sur un long manche: à une de ses branches est attachée une corde qu'on tire pour les ouvrir, et lorsque la branche où est le plaquet de chenilles est posée sur l'échenilloir, on lache la corde; la branche est aussitôt coupée et tombe" (David 1975a: 26). De auteur beschrijft dus een model met veren, niet met tegengewicht zoals op de afbeelding. Bovendien bedoelt hij een trekschaar die toespringt wanneer het touwtje losgelaten wordt, wat weinig voorkomt (David 1984a 20). Een ander voorbeeld in verband met de grondstof. In zijn *Fabrique de l'amidon* geeft H.L. Duhamel du Monceau, een afbeelding van een "schop" met ijzeren blad. De verklarende tekst luidt "une pelle, elle doit être de bois".

De verklarende tekst tenslotte dient uiteraard duidelijk onderscheiden worden van die welke enkel verlucht werd. Vele middeleeuwse handschriften werden door kunstenaars verfraaid. Zelfs in technische geschriften diende de afbeelding niet altijd als verduidelijking. Het gebeurt dan ook dat miniaturen en beschrijving niet overeenkomen (b.v. Mane: 743).

## 2.4. BESLUIT

Het is duidelijk dat de kritiek van het beeldmateriaal een ingewikkeld werk is, dat een grondige kennis van het afgebeelde, van de bronnen, van de kunstgeschiedenis en van de kunsttechniek vergt. Ze moet gericht zijn op dat gedeelte van de afbeelding, dat voor het onderzoek van belang is. Meer dan eens zal je moeten besluiten dat slechts enkele aspecten van de werkelijkheid op een juiste wijze weergegeven werden, en dat over andere geen uitspraak mogelijk is. Daarom moet het document nog niet verworpen worden als bron. Zijn nut hangt niet alleen af van zijn natuurgetrouwheid, maar ook van de vragen die wij wensen te beantwoorden.



Afb. 24: Bestond de kar met voorstel in Brabant ?



Afb. 25: Zaaikleed en zaaikorf op dezelfde afbeelding. Kan dat ?



### **3. WELKE INLICHTINGEN KAN HET BEELDMATERIAAL VERSCHAFFEN? (1)**

#### **3.1. WAAROVER**

Er bestaan betrekkelijk weinig gebieden in de stoffelijke beschaving waarvan geen afbeelding voorhanden is. Bijgevolg is het haast niet overdreven te zeggen dat het beeldmateriaal ons over om het even wat kan inlichten. Dat betekent evenwel niet dat wij in elke periode, voor elk onderwerp, een rijke dokumentatie zullen vinden. De kunstenaars hebben al naargelang van de tijd waarin ze leefden en hun eigen belangstelling, een voorkeur gehad voor sommige taferelen. De Griekse potten van de zesde en de vijfde eeuw voor Christus stellen meer pottenbakkers dan andere vaklui voor (Ziomecki afb. 1-9); in de middeleeuwen zijn er weinig afbeeldingen van smeden vergeleken met het aantal voorstellingen van maaiers. Er bestaat bovendien een zekere specialisatie in het beeldmateriaal. Miniaturen en schilderijen b.v. tonen ons meestal het gereedschap met zijn gebruiker daar waar de technische handboeken doorgaans geïsoleerde werktuigen afbeelden; inlichtingen over huishoudelijke voorwerpen moeten wij vooral in eerstgenoemde zoeken enz.

Het zou eveneens fout zijn te denken dat alles ooit afgebeeld werd. Er bestaan van timmerlieden en schrijnwerkers b.v. tal van afbeeldingen, maar sommige van hun werktuigen werden zelden of nooit weergegeven door een kunstenaar. Daarom zijn sommige onnauwkeurige documenten en z.g. tweederangs meesters toch van bijzonder belang. Om dezelfde reden is het beeldmateriaal voor een inventarisatie ontoereikend. De afbeeldingen zullen ons daar ongetwijfeld diensten bewijzen maar het resultaat van de opzoekingen zal door middel van de andere bronnen moeten worden aangevuld.

#### **3.2. WAT**

##### **3.2.1. HERKOMST EN OUDERDOM**

Datering en plaatsbepaling van een dokument zijn soms weinig precies, en het probleem van het natekenen kan moeilijk zijn. Bovendien kan het toeval hier parten spelen (kunstcentra, vernietiging, meer onderzoek enz.). Men moet bijgevolg de **geografische verspreiding van een verschijnsel onderscheiden van de geografische verspreiding van de bronnen.**

Het voorkomen van een voorwerp of een handeling op één enkele miniatuur of schilderij is doorgaans geen afdoend bewijs van het bestaan van het afgebeelde in een bepaalde streek. Om dezelfde reden is het lokaliseren van gebruiken en voorwerpen op grond van het beeldmateriaal over het algemeen enkel mogelijk op kleine schaal.

1. Dit hoofdstuk werd gedeeltelijk gepubliceerd in David 1985c.

Slechts een grondig onderzoek zal het in sommige gevallen mogelijk maken iets op een klein grondgebied te situeren. Zo bezit het Museum voor de Oudere Technieken te Grimbergen een schets van Arie Van de Giessen (afb. 24). Ze stelt een kar voor, dus een voertuig met twee wielen, waarop voorwielen bevestigd werden. Zo'n model is tot nu toe slechts in het Antwerpse bekend. Al de schetsen van Van de Giessen, die het M.O.I. bezit, zouden evenwel in Grimbergen getekend geweest zijn. Bestond dat model dan vroeger in Brabant, heeft Van de Giessen een Antwerpse kar gezien die in Grimbergen verzeilde, of heeft hij die schets toch niet in Brabant gemaakt? (David 1985b)?

Het beeldmateriaal kan in verband met lokalisatie trouwens nog voor problemen zorgen. Men beschouwt b.v. het zaaien uit een zaaikorf of uit een zaaikleed als een streekeigenschap. Dat betekent dat de ene werkwijze niet zou voorkomen waar de andere te vinden is. Welk besluit moet men dan trekken wanneer men ze beide op dezelfde afbeelding aantreft zoals dat o.m. het geval is in de *Bijbel van Velislav* van ca. 1340) (afb. 25)

Wat de tijd betreft is één afbeelding soms wel voldoende. De identificatie van een voorwerp is er immers vaak op mogelijk. Nu, op enkele uitzonderingen na - wij denken o.m. aan sommige tekeningen van Leonardo da Vinci of aan de octrooien - bewijst het bestaan van een afbeelding van een voorwerp het bestaan ervan. Vandaar het groot belang van het beeldmateriaal voor de geschiedenis van werktuigen, machines of werkwijzen. Zo b.v. kan men met de geschiedenis van de hoefstal of van het veegmes, ondanks de onnauwkeurigheid van de afbeeldingen, tot 1200 en tot de tweede helft van de 15de eeuw opklimmen (David 1981 en 1982b).(1)

Soms zullen de geschreven bronnen het echter mogelijk maken hoger in de tijd op te klimmen. Behalve in welbepaalde gevallen zoals de octrooien of sommige tekeningen uit technische tijdschriften (b.v. David 1975a 150, 190, 192, 208) is *de datum van de afbeelding immers niet die van het ontstaan van het afgebeelde voorwerp*. Zelfs indien wij zouden kunnen bewijzen - wat meestal onmogelijk is - dat wij de oudste afbeelding gevonden hebben, dan zouden wij enkel mogen stellen dat het op die datum bestond of bestaan had. Het kan evenwel tien, honderd of duizend jaar ouder zijn. **Het gebrek aan een document mag nooit als argument aangevoerd worden om te beweren dat iets niet bestond.**

Denk aan de snijpasser: één enkele miniatuur maakt het mogelijk driehonderd jaar op te klimmen in de geschiedenis van het werktuig (zie 2.3.2.1.).

Er is op deze regel slechts één uitzondering. Wanneer een voorwerp op het beeldmateriaal stelselmatig door een ander vervangen wordt, mag men vermoeden dat het eerste weinig of niet bekend was. Zo b.v. bestaan er verscheidene twaalfde eeuwse voorstellingen van een graanoogst, waarbij telkens een sikkkel is afgebeeld. In dat geval, omdat de verrichting wel afgebeeld werd, mag men zich afvragen of de zicht hier reeds in gebruik was.

Het kan ook gebeuren dat een voorwerp vroeger bekend geweest is en dan in onbruik geraakte. Om te bewijzen dat het op de gegeven

(1) En niet de veertiende eeuw zoals vermeld (David 1982b).

datum nog bestond, is één enkele afbeelding meestal onvoldoende. De kunstenaar kan zich op een ouder model geïnspireerd hebben, of kan het tafereel opzettelijk hebben willen verouderen. Hij kan gedwongen geweest zijn iets bij een tafereel af te beelden omdat het er volgens de traditie bijhoorde. Een handelscatalogus bespreekt soms nog waren die in feite niet meer voorhanden zijn. Vergelijking met andere afbeeldingen is hier noodzakelijk, tenzij men, in het geval van de reclame, bij de fabrikant nog navraag kan doen (b.v. David 1977 164).

Indien wij kunnen bepalen dat iets op een gegeven datum werkelijk bekend was, dan weten wij nog niet of het gewoon was. De kunstenaar kan met of zonder opzet een uitzondering gekozen hebben. De reclame tracht nieuwigheden te lanceren, maar slaagt daar niet altijd in (David 1982c 49). In de negentiende eeuw werden werktuigen afgebeeld waarvan wij niet weten of ze ooit gebezigd werden (b.v. David 1975a 222); in ontwerpen (David 1978a) of oktrooien staan allerlei tekeningen van voorwerpen die soms enkel bij de uitvinder bestaan hebben - en zelfs dat is niet altijd zeker.

Om zich daarvan te vergewissen, kan men andere voorstellingen bestuderen. Aldus kan men zien in welke mate bedoeld voorwerp ook daar op voorkomt. Statistieken opbouwen, of met andere woorden op grond van het aantal afbeeldingen besluiten dat iets in een bepaalde periode veel of veel meer dan vroeger gebruikt werd, kan evenwel gevaarlijk zijn. Inspiratie, mode, symbolische waarde e.d.m. kunnen de veelvuldige aanwezigheid van een voorwerp, of zijn betrekkelijke zeldzaamheid verklaren. Zo waren de zeventiende en de achttiende eeuw voor Nederland de belangrijkste tijdvakken van de wandtegels, "maar in die tijd werden de windmolens niet in die mate op tegels afgebeeld als men wellicht zou verwachten vanwege het feit dat diezelfde periode ook de bloeitijd van de windmolen was" (Bicker Caarten 115). Een ander voorbeeld leveren de byzantijnse handschriften, die meer konservatief zijn dan de schilderijen en de mozaïeken van die periode (Thierry 314). Zekerheid kan je enkel verwerven door teksten en vooral van archeologische vondsten.

In dat verband mag men niet uit het oog verliezen dat een datum op zichzelf nog niet veel betekent. Het is hier de plaats niet om daar over uit te weiden, maar laten we eraan herinneren dat men verschillende stadia kan onderscheiden in het leven van een voorwerp. De tijd die verloopt tussen de gebeurlijk theoretische uitvinding of ontdekking, de toepassing, de verspreiding, de veralgemening, de achteruitgang en de verdwijning kan zeer sterk verschillen, en niet alle stadia zijn altijd en overal aanwezig.

Hun respektievelijk belang zal bovendien afhangen van het onderzoek.

### 3.2.2. GRONDSTOF

De grondstof van een voorwerp is op een afbeelding te bepalen door de kleur(en), arcering en/of door technische eigenschappen. Zo is ijzer vaak grijs en hout bruin; door de aan- of afwezigheid van een dille en door de vorm van het werkend deel, kan de houten hooigaffel van de metalen onderscheiden worden. Soms sluit het ene criterium het



*Afb. 26: De staart in de hand. Een scatalogisch detail?*

andere uit; uit het beslag van de spade van de *Heilige Fiacrius* (afb. 12) kan afgeleid worden dat een houten werktuig bedoeld was, hoewel de kleur hier misleidend is.

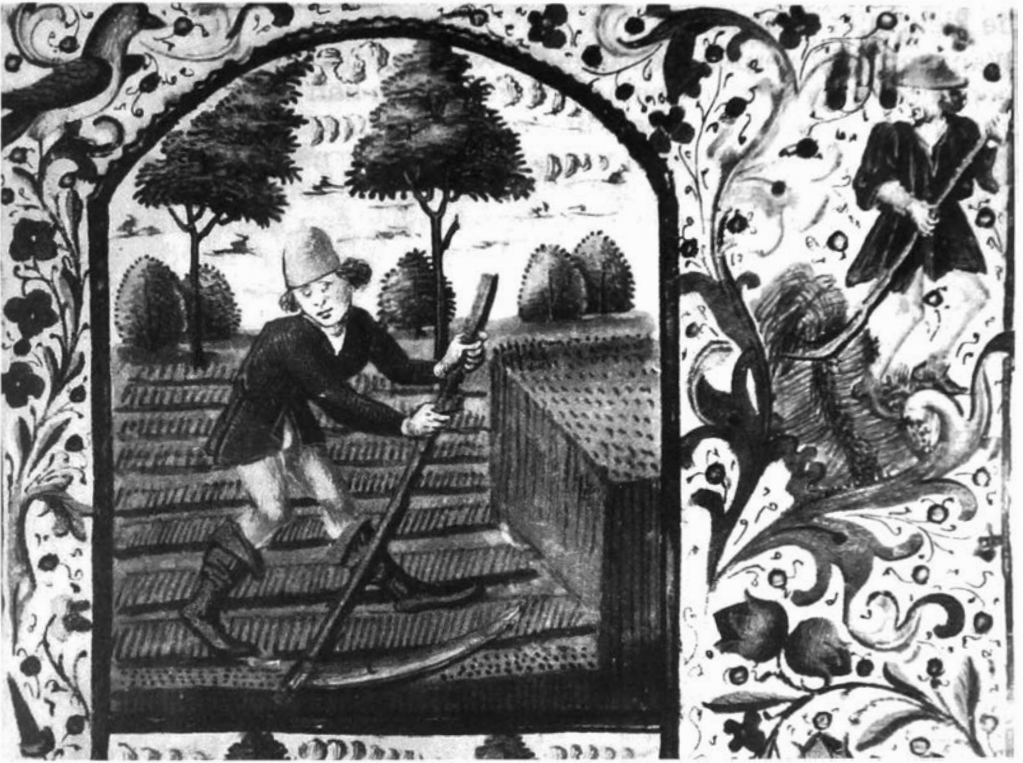
Wanneer voorwerpen bestudeerd worden die uit één of twee wel bepaalde grondstoffen gemaakt worden, dan kan men laatstgenoemde vaak herkennen op de afbeelding en stelt men vast dat de kunstenaars zich desbetreffende weinig vergist hebben. De meeste uitzonderingen komen voor op attributen van gebeeldhouwde heiligen die naderhand hersteld of vervangen werden; ook wanneer een klein onderdeel van een voorwerp van een andere grondstof is. Wanneer het daarentegen om voorwerpen gaat die, hoewel ze nagenoeg dezelfde vorm behouden, uit verschillende grondstoffen vervaardigd kunnen worden, is het vaak moeilijker te bepalen dewelke op de afbeelding voorgesteld werd. Dat is bijzonder duidelijk met vaatwerk (Jacobs & Peremans 71).

Wanneer gesteund wordt op de kleur, zal niet vergeten worden dat ze een belangrijke rol speelt in het kunstwerk als dusdanig. Ze werd niet altijd gekozen omdat ze natuurgetrouw was, doch vaak om esthetische redenen. Dat geldt zowel voor planten en vruchten of gebouwen, als voor dieren of kledingstukken. Zo heeft "Bakker, op grond van de veelvuldig voorkomende rode kleur van het rundvee op een groot aantal werken van Nederlandse schilders geconcludeerd dat de kleur van het Nederlandse rundvee tot ver in de 18de eeuw rood of roodbruin was. Uit later archivalisch onderzoek bleek dat dit in veel mindere mate het geval was, dan hij op grond van de schilderijen had aangenomen" (Van der Poel 1971 321). Een ander voorbeeld leveren twee werken van P.P. Rubens, die de *Marteling van de heilige Lievens* voorstellen. Op een paneel (Rotterdam: museum Boymans-van Beuningen) dat als ontwerp bedoeld was van het doek dat te Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) bewaard wordt, draagt de man met de tang een donkerrode muts. Op het doek is laatstgenoemde vermilioen geworden om beter af te steken (*De eeuw van Rubens* nr. 198-199).

### 3.2.3. VORM

Het ligt voor de hand dat het beeldmateriaal ons i.v.m. de vorm van een voorwerp bijzonder nuttige inlichtingen kan verschaffen. Zulke gegevens vinden wij zelden in de geschreven bronnen. Tot nu toe werden b.v. geen teksten gevonden over het windas van de hoefstal. Eén afbeelding volstaat om ons zijn bestaan omstreeks 1500 te bewijzen en ons te leren dat toen blijkbaar een ketting gebruikt werd (David 1981 91).

Het gebruik van het beeldmateriaal om de vorm van een voorwerp, ook van een gebouw of een boot te bepalen, is noodzakelijk, maar niet altijd gemakkelijk. Sommige afbeeldingen zijn zeer nauwkeurig, andere volkomen denkbeeldig. Een grondige studie van elk geval is noodzakelijk. Wel kan gezegd worden dat ingewikkelde onderwerpen zoals een molen, een ploeg, een boot of timmerwerk dikwijls minder goed weergegeven worden en dat de bijzonderheden vaak vergeten worden. Dat betekent nochtans niet dat eenvoudige voorwerpen altijd juist zijn voorgesteld (zie de tang op afb. 13). Zeer kleine voorwerpen tenslotte, zoals de tanden van een sikkel (afb. 14) of de ringetjes van



*Afb. 27: Is deze miniatuur een bron voor de hanteerwijze van de zeis?*



*Afb. 28: Zal de slager zijn doel bereiken?*

een maliënkolder (Carus-Wilson 156) kunnen onmogelijk in hun juiste verhouding getekend worden wanneer ze op het kunstwerk maar een halve centimeter lang zijn. De kunstenaar vervormt ze dan of stelt ze op een konventionele wijze voor.

Afgezien van technische tekeningen maken de afbeeldingen het dus niet mogelijk een morfologische typologie op te stellen die te vergelijken zou zijn met diegene die op echte voorwerpen zou steunen. Wanneer laatstgenoemde schaars zijn of ontbreken, kan zo'n dokument evenwel reeds diensten bewijzen. Wens je de aldus bepaalde typen in tijd en ruimte te situeren om de evolutie en/of de verspreiding ervan aan te tonen, dan moet er toch rekening worden gehouden dat je door de afbeelding enkel weet dat een voorwerp in een bepaalde periode reeds bestond (of bestaan had) en dat de lokalisatie over het algemeen weinig nauwkeurig is. De makro-ontwikkeling schetsen is vaak mogelijk, maar de mikro-ontwikkeling, zelden. Dat kan evenwel reeds nuttig zijn. Zo bleek op grond van het beeldmateriaal dat er twee modellen van veegmes bestaan. Het ene schijnt vooral op het vasteland gebruikt, het ander in Engeland en de Verenigde Staten (David 1982b).

#### 3.2.4. AFMETINGEN

Meer dan eens is er, nog in de twintigste eeuw (zie b.v. de werktuigen op de tekening *De staking* van Jan Toorop in het museum Boymans-Van Beuningen) een waaiverhouding tussen de afgebeelde mensen, de dieren, de gebouwen of de werktuigen. Ook wanneer een voorwerp afzonderlijk beschouwd wordt, zijn de verhoudingen niet altijd juist. Een duidelijk voorbeeld leveren de voorstellingen van schepen (Betts Villain-Gandossi 233; Van Belle).

Verwacht dus geen al te nauwkeurige gegevens over de afmetingen van de afgebeelde voorwerpen in het beeldmateriaal te vinden. Zelfs niet altijd in technische geschriften.

#### 3.2.5. BESTEMMING

Al naar gelang van de afbeelding, zal de bestemming van een voorwerp bepaald kunnen worden of onbekend blijven. Wanneer b.v. werktuigen alleen voorgesteld worden zoals in het *Codex dei Falegnami* (afb. 21), is het niet mogelijk op grond van de miniatuur te zien waartoe dat gereedschap diende; op een gedekte tafel of in een keuken zullen wij vaatwerk aantreffen waarvan wij niet weten waarom het daar staat. De voorstellingen bevestigen daarentegen dat de trekzaag in de middeleeuwen enkel voor het in stukken zagen van een gevelde boom of van balken gebruikt werd (David 1976b 85).

Wanneer wij op grond van het beeldmateriaal de bestemming van voorwerpen willen bepalen, moeten wij er rekening mee houden dat ze vaak gebruikt worden voor doeleinden waarvoor ze niet bestemd zijn. Dat onderscheid bestemming/gebruik, dat voor de geschiedenis van de technieken fundamenteel is (David 1982a), geldt normalerwijze ook voor de afgebeelde voorwerpen. Als wij b.v. op een miniatuur iemand een koe zien dollen met een bijl, dan moeten wij daaruit niet



Afb. 29: Vergelijk de vier houdingen. Welke is juist?  
30:  
31:  
32:



besluiten dat wij hier te maken hebben met een specifiek slachters-werktuig. Dat kan, maar het is geenszins zeker.

### 3.2.6. WERK- EN HANTEERWIJZE

Vele afbeeldingen tonen ons mensen aan het werk. Dat betekent dat wij daar automatisch allerlei inlichtingen zullen vinden die de andere bronnen weinig of niet verschaffen. Hoe de mens een vracht, zowel een zak als een takkenbos of een schoof droeg, kan men op de miniatuur goed bestuderen. Dat men ook in het verleden de staart van een koe soms wrong om het dier te doen voortgaan, wordt ons door verscheidene kunstenaars bevestigd (*afb. 26*)

Ook om de hanteerwijze van het gereedschap te kennen, is het beeldmateriaal vaak de enige bron. Op een afbeelding houdt de boer of de vakman evenwel zijn werktuig soms op een onmogelijke wijze. Geen enkele maaier zal b.v. zijn zeis zo ver van zijn lichaam houden als de boer op een miniatuur uit een Vlaams getijdenboek van 1450-75 (*afb. 27*). De slachter uit een ander zestiende eeuws Vlaams getijdenboek (*afb. 28*) zal zijn doel, namelijk het voorhoofd van het rund, niet treffen, althans zoals de miniaturist hem tekent. Men weet dat men in de middeleeuwen doorgaans op losse vellen schreef, die naderhand gebonden werden. Desondanks stellen de meeste miniaturen ons monniken voor die in een codex aan het schrijven zijn.

Hier meer dan elders dient rekening gehouden te worden met de kennis van zaken en de handigheid van de kunstenaar en met het feit dat een kunstwerk fraai moet zijn. Een beweging waarnemen is moeilijk. Ze in beeld weergeven, nog meer. (zie b.v. Richter). Bovendien, de plaats en de bewegingen van vaklui en boeren kunnen om esthetische redenen gewijzigd worden. Vergelijk bijvoorbeeld de voorstellingen van de heilige Jozef met een omslagboor door de meester van Flemalle (*afb. 29*), door C. De Coter (*afb. 30*) en door een anonieme Vlaamse schilder van het einde van de vijftiende eeuw (*afb. 31*) met het schilderij toegeschreven aan de meester van de legende van de heilige Barbara (*afb. 32*). Met het oog op het evenwicht van de voorstelling stelt de kunstenaar ook linkshandigen voor; een onderzoek naar het gebruik van linker- of rechterhand op grond van het beeldmateriaal is bijgevolg moeilijk. Men denke tenslotte aan de konventies in de schilderkunst van de Egyptenaren.

### 3.2.7. EIGENAAR EN GEBRUIKER

Uitmaken of een werktuig eigendom is van de gebruiker, is op grond van het beeldmateriaal niet mogelijk. Bepalen in welk midden, boeren of edellieden, rijken of armen, de voorwerpen voorkomen, kan daarentegen, hoewel de kunstenaar niet zelden een tafereel "verrijkt" of "verarmt" door de aanwezigheid van dure of van goedkope voorwerpen.

Wie een werktuig hanteert, kan men door middel van het beeldmateriaal vaak beter bepalen. In de middeleeuwen werken vrouwen met een sikkel, nooit met een zeis of een zicht. De man dolt het varken en rijt het open, maar meestal houdt de vrouw de pan waar het bloed in gutst.



*Afb. 30.*



*Afb. 31.*



*Afb. 32.*

## 4. BESLUIT

Vermits het beeldmateriaal als volwaardige geschiedkundige bron beschouwd wordt, dient een nauwlettende kritiek toegepast te worden. Ze is des te noodzakelijker, daar de afbeelding een aanschouwelijke bron vormt en dat men soms te vlug geneigd is te denken "zo was het vroeger". Een schilderij, een miniatuur of een beeldhouwwerk is zelden een objektieve fotografie van het verleden. Ze bestaan telkens uit vele elementen die stuk per stuk bestudeerd moeten worden als wij er besluiten willen uit trekken.

Net zoals de teksten of de archeologische vondsten ons geen volledig beeld van het verleden kunnen verschaffen, dienen de inlichtingen uit de ikonografische bron aangevuld te worden met gegevens uit de andere bronnen. Wanneer men zijn bronnenmateriaal tot één type van afbeelding of één kunstenaar beperkt, dient er uiteraard rekening mee gehouden dat men een kunstmatige grens getrokken heeft, en dat de besluiten dan ook slechts voor dat type of die kunstenaar geldig zijn.

Indien goed gebruikt, is het beeldmateriaal onontbeerlijk voor de geschiedenis van de technieken en van de stoffelijke cultuur in het algemeen. Daar het, vergeleken met de andere historische bronnen, een nagenoeg onontgonnen gebied vormt, zal een stelselmatige studie ervan, samen met de andere bronnen, ons veel nieuws leren.

## 5. AFBEELDINGEN

1. *Encyclopédie* : plaat *Charpente* 50.53.
2. GOODMAN : 34.
3. Schilderij van E. Betigny (1873-1960).  
Privé-bezit.
4. Vlaams getijdenboek (15de eeuw).  
Brussel : Koninklijke Bibliotheek, hs. IV 483 min 28.
5. Houtsnede van de Petrarca meester (ca. 1530) uit MÖLLER : afb. 17.
6. Houtsnede van de meester met de lusvormige plooiën.  
Parijs : Bibliothèque Nationale.  
Uit LEBEER : afb. 356.
7. Bouts (school) : *Christus in de Olijfhof* (detail).  
Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum.
8. Naar Pieter Bruegel de Oude (16de eeuw) : *Boerenkrakeel* (detail).  
Brussel : Koninklijke Bibliotheek, Prentenkabinet.
9. Vlaams getijdenboek (ca. 1477).  
Wien : Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1857, f° 56v° (detail).
10. Breviarium Grimani (16de eeuw) : februari.  
Venetië : Sint-Marcobibliotheek.  
Uit DE VRIES.

11. Houtsnede uit *Wirkung der Planeten* (ca. 1470).  
Berlin : Kupferstich-kabinet.  
Uit BARTELS : afb. 6.
12. Detail van een beeld van de heilige Fiacrius (ca. 1500).  
Leuven : Stedelijk Museum.
13. Retabel van de meester van Afflighem (detail).  
Brussel : Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.
14. Naar Pieter Bruegel de Oude (16de eeuw) : *Spes* (detail).  
Brussel : Koninklijke Bibliotheek, Prentenkabinet.  
Uit LEBEER 1969 : 97.
15. Blad van een moderne getande sikkel, uit Oostenrijk.  
M.O.T. inv. nr. Dv. 304.
16. Uit JACQUES & DE ROO : 207.
17. Bedversiering Hochdorf (Duitsland) (Halstatt D.)  
Uit PIGGOTT : 151.
18. Beeld van Homo Bonus (16de eeuw).  
Ca. 114 cm; de schaar is ca. 29 cm lang.  
Zoutleeuw : Sint-Leonarduskerk.
19. Kleermakersschaar.  
M.O.T. inv. nr. Dv X 690.
20. Afbeelding uit *My pocket book* (detail).  
Wij danken de heer A. Gailey, conservator van het Ulster Folk &  
Transport Museum, voor de foto die hij ons bereidwillig bezorgde.
21. Codex dei Falegnami (1478).  
Cremona : Museo Civico.
22. An. : *Christus in de olijfhof* (detail).  
Niet gelokaliseerd. Foto bewaard te Brussel, op het Centrum voor  
Vlaamse Primitievenonderzoek (K.I.K.).
23. Naar G. David : *Heilige Familie* (detail) (16de eeuw)  
Brussel : verzameling graaf d'Oultrepont.
24. Schets van Arie van de Giessen (M.O.T. inv. 82.528).
25. Bijbel van Velislav (ca. 1340).  
Praag : Universiteitsbibliotheek, hs. XXIII C 124.
26. Meester van de legende van de heilige Barbará (15de eeuw).  
*Retabel van Job* (detail).  
Keulen : Wallraf - Richartz Museum.
27. Vlaams getijdenboek (1450-75).  
Madrid : Bibliotheca Nacional, hs. Vitr. 24-10, f° 6 vo (detail).
28. Vlaams getijdenboek (16de eeuw).  
Munchen : Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 23250 f° 13 (de-  
tail).
29. Meester van Flemalle : drieluik *Maria-Boodschap* (detail).  
New York : Metropolitan Museum of Art.
30. C. De Coter : *Sint Lucas de heilige Maagd schilderend* (detail).  
Vieure : kerk.
31. An : *Jozef en een heilige* (detail).  
Venetië : Museo Civico Correr.
32. Meester van de legende van de heilige Barbara : *Aanbidding der  
Koningen* (detail).  
Roma : Galleria Colonna.

## AANGEHAALDE BOEKEN EN ARTIKELEN

- ADAM, J.P. & P. VARENE 1986 : *La scie hydraulique, invention antique et perfectionnement médiéval* in *Le bois et la forêt en Gaule*, Parijs : 211-229.
- AGRICOLA, G. 1556 : *De re metallica*, Basel.
- ALTUNA, J. 1983 : *On the relationship between archaeofaunas and parietal art in the caves of the Cantabrian region*, in J. CLUTTON-BROCK & C. GRIGSON (ed.), *Animals and archaeology. 1. Hunters and their pray*, Oxford.
- AMOURETTI, M.C. & G. COMET 1985 : *Iconographie et histoire des techniques* in *Techniques et sources documentaires. Cahiers du GIS* n° 7, 207-217.
- BALIS, J. 1962 : *Hortus Belgicus*, Brussel.
- BARBIER de MONTAULT 1857 : *Sur la représentation des zodiaques*, in *Bulletin monumental* 23, 488-500.
- BARTELS, A. 1910 : *Der Bauer in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig, *Monographien zur deutsche Kulturgeschichte*, 6.
- BAUER, H. & RUPPRECHT, B. 1976 : *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, München.
- BEHLING, L. 1957 : *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar.
- BESSAC, J.C. 1985 : *Outils et techniques spécifiques du travail de la pierre dans l'iconographie médiévale* in O. CHAPELOT & P. BENOIT, *Pierre et métal dans le bâtiment au moyen âge*, Parijs, 160-185.
- BETS, J.H. 1973 : *Ships on Minoan seals*, in D.J. BLACKMAN (ed.), *Marine Archaeology*, London : 325-336.
- BICKER CAARTEN, A. 1977 : *Met de kuierstok langs de molens, Zaltbommel. Das Bild vom Bauern*, Berlijn, 1978.
- BINDING, G. 1972 : *Romanischer Baubetrieb in zeitgenössischen Darstellungen*, Keulen.
- BLOCH, M. 1939 : *Aux visiteurs*, in *Les travaux et les jours dans l'ancienne France*, Parijs, 1-10.
- BLUNT, W. 1955/3 : *The art of botanical illustration*, London.
- BOSMANT, J. 1948 : *Le paysan*, Brussel.
- Het Brabantse landschap in de zeventiende eeuw. Van Bruegel de Jonge tot d'Arthois*, Brussel, 1976.
- BRANDT, P. 1927-28 : *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, Leipzig.
- BUHLE, E. 1903 : *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig.
- CARUS-WILSON, E. 1969 : *Haberget : a medieval textile conundrum*, *Medieval Archaeology* 13, 148-166.
- CLASON, A.T. 1977 : *Jacht en veeteelt van prehistorie tot middeleeuwen*, Haarlem.

- COENS, M. 1966: *L'image comme véhicule de l'erreur historique*, in *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5de reeks, 52, 135-149.
- COLVIN, H.M. 1953: *A medieval drawing of a plough*, in *Antiquity* 27, 165-167.
- Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Brussel, 1968-.
- Corpus vasorum antiquorum*, 1922-, s.l.
- Corpus vitraeorum medii aevi*, 1956-, s.l.
- COUPERIE, L.D. 1971: *Iconografie en volkskunde*, in *Volkskunde* 72, 332-339.
- DAVID, J. 1975a: *Het handgereedschap op de hoeve. Technische documentatie verschenen voor 1860*, Leuven (*Publikaties van het Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis*, 41).
- DAVID, J. 1975b: *De kritiek van het beeldmateriaal*, in *Volkskunde* 76, 50-51.
- DAVID, J. 1976a: *Het Repertorium van de Belgische Handelscatalogi*, in *Mededelingen van het Centrum voor Industriële Archeologie*, 2, 2-8.
- DAVID, J. 1976b: *De aks met lange dille*, in *Volkskunde* 77, 85-92.
- DAVID, J. 1977: *Notes sur la bisaiquë, le bondax et le piochon*, in *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 10, 162-178.
- DAVID, J. 1978a: *Un prototype de moissonneuse à Mons en 1838*, in *Annales du cercle archéologique de Mons*, 70, 300-304.
- DAVID, J. 1978b: *The Repertory of Belgian Trade Catalogues*, in *Acta Museorum Agriculturae*, 13, 86-92.
- DAVID, J. 1978c: *Het werk van P.P. Rubens en de kritiek van het beeldmateriaal*, in *Ons Heem*, 32, 27-43.
- DAVID, J. 1980: *De snijpasser, een middeleeuwse uitvinding?* in *Technologica Bruxellensis*, 43-52.
- DAVID, J. 1981: *De middeleeuwse hoefstal*, in *Technologia* 4, 85-95.
- DAVID, J. 1982a: *Bestemming en gebruik van het werktuig*, in *Ons Industrieel Erfgoed*, 1, 161-168.
- DAVID, J. 1982b: *Het middeleeuws veegmes, of een belangrijke kleinigheid*, in *Technologia*, 10-16.
- DAVID, J. 1982c: *Reclame, bron voor de geschiedenis van de technieken*, Grimbergen, (*Museum voor de Oudere Technieken*, uitgave 1.1).
- DAVID, J. 1984a: *Rupsenbestrijding door de eeuwen heen*, Grimbergen, (*Museum voor de Oudere Technieken*, uitgave 1.3.).
- DAVID, J. 1984b: *De kar met hangbodem*, in *Eigen Schoon en De Brabander*, 67, 224-227.
- DAVID, J. 1985a: *De genormaliseerde terminologie in het gereedschapsonderzoek* in *Technologia*, 77-96.
- DAVID, J. 1985b: *De kar met voorstel in Brabant*, in *Eigen Schoon en De Brabander* 68, 93-94.
- DAVID, J. 1985c: *L'histoire des techniques et les "images"*, in J.P. SOSSON, *Iconografische bronnen en materiële cultuur*, Brussel, 9-24 *Archief en Bibliotheekwezen*, buitengew. nr. 25.
- Decimal Index of the art of the Low Countries*, 1968, Den Haag.
- DE COO, J.: *De boer in de kunst van de negende tot de negentiende eeuw*, Antwerpen, s.d.
- DE JONG, J. 1934: *Architectuur bij de Nederlandsche schilders voor de Hervorming*, Amsterdam.

- De LONGUEMAR 1857 : *L'examen des zodiaques et des travaux correspondant aux mois de l'année, représentée dans les églises des 12e, 13e et 14e siècles, indique-t-il des changements dans l'époque des récoltes, des semailles, etc. ?* in *Bulletin monumental* 23, 268-276.
- DENIS, V., 1944 : *De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de 15de eeuwsche kunst. Hun vorm en ontwikkeling*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie, Schone Kunsten*, VI, 2.
- DEQUEKER, J. 1982 : *Kan men uit schilderijen iets leren over ziekten in het verleden ?* In *Farmaceutisch Tijdschrift voor België* 59 (1982) 293-304.
- Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences*, Parijs, 1761-89.
- DE VRIES, S. 1904-08 : *Le Bréviaire Grimani de la bibliothèque de San Marco à Venise*, Leiden-Amsterdam.
- DIBNER, B. 1952 : *Moving the obelisks, Norwalk*.
- Dictionnaire du jardinage 1783 : Dictionnaire du jardinage, relatif à la théorie et à la pratique de cet art*. Paris-Liège.
- DIDEROT & D'ALEMBERT, 1751-65 : *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*, Parijs.
- DOGAER, G. 1967 : *De Librije van Filips de Goede*. Tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek nr. 26. Brussel.
- DOGAER, G. 1969 : *La travée brugeoise dans quelques manuscrits de l'école ganto-brugeoise*. in *Scriptorium*. 33. 338-341.
- DUHAMEL DU MONCEAU, H.L. 1772 : *Fabrique de l'amidon*, Parijs.
- DUVAL, J.M. 1951 : *Vulcain et les métiers du métal*, in *Gallia* 10 : 43-57.
- De eeuw van Rubens* 1965 : tentoonstellingscatalogus. Brussel.
- ELOY, A. 1983 : *Oud landbouwgereedschap. Nederlandstalig bibliografisch en ikonografisch bronnenmateriaal...*, Gent.
- EPERLEIN, S. 1976 : *Bäuerliche Arbeitsdarstellungen auf mittelalterlichen Bildzügen*. in *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte*. 1. 181-210.
- EVANS, E.E. 1976 : *Some problems of Irish ethnology : the example of ploughing by the tail*. in O'DANACHAIR, C. 1976 : *Folk and farm*. Dublin, 30-39.
- EVARD, E., 1955 : *Les artistes et les usines à fer*, Luik.
- FARREL, A.W. 1979 : *The use of iconographic material in medieval ship archaeology*, in S. Mc GRAIL, *Medieval ships and harbours in Northern Europe*, Oxford, 227-246.
- FRANCE-LANORD, A. 1962 : *Les illustrations du psautier d'Utrecht. Etude archéologique*. In *Mémoires de la Société d'Agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*. 77. 19-31.
- FRUGONI, C. 1977 : *L'iconographie de la femme au cours des 10e-12e siècles*, in *Cahiers de Civilisation médiévale* 20, 177-188.
- GAILEY, A. 1977 : *Ploughing by the tail*. in *Ulster Folk and Transport Museum. Year book 1974-75*. 1977. 7-9.
- GARNIER, F. 1982 : *Le langage de l'image au moyen âge. Signification et symbolique*, Parijs.



- GENICOT, L. & SOSSON, J.P. 1969: *Réalisations et projets du Centre Belge d'Histoire Rurale*. in *Publikaties van het Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis* 17. Leuven.
- GILLE, B. 1962: *Recherches sur les instruments de labour au moyen âge*. in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, n° 120. 5-38.
- GOMBRICH, E.H. 1960: *Art and illustration: a study in the psychology of pictorial representation*, New York.
- GOODMAN, W.L. 1972: *The history of woodworking tools*. London.
- GOTTLICHER, A. 1978: *Materialen für ein Corpus der Schiffsmodelle in Altertum*, Mainz.
- GRASSHOFF, K. 1975: *Sprungstäbe und Stabsprung im niederländischen und alpenländischen Jagd- und Weidebrauchtum des 16. Jahrhunderts*. in *Österreichisches Zeitschrift für Volkskunde*. 29. 33-47.
- GREGORY, R.L. & E.H. GOMBRICH (ed.) 1973: *Illusion in nature and art*, London.
- GROENMAN-VAN WAATERINGE, W. & VELT, L.M. 1975: *Schuhmode im späten Mittelalter. Funde und Abbildungen*. in *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*. 3. 95-119.
- HANSEN, W. 1969a: *Arbeit und Gerät in Volkskundlicher Dokumentation*. Münster.
- HANSEN, W. 1969b: *Die Dokumentation historischer Bildquellen der Arbeits- und Geräteschung*. In HANSEN 1969a: 36-53.
- HANSEN, W. 1984: *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München.
- HARTLEY, D. & ELLIOT, M. 1931: *Life and work of the people of England. A pictorial record from contemporary sources*. London.
- HEUTER, P. 1961: *Die ländliche Bauweise des 15. und 16. Jahrhunderts im Schelde-, Maas- und Rheingebiet, nach Darstellungen der spätmittelalterlichen Malerei*. in *Quellen und Studien zur Volkskunde*. 4.
- HOLLSTEIN, F.W.M. 1949-: *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam.
- HUMPHREYS, S.C. 1978: *Artists' mistakes*, in *International Journal of Nautical Archaeology* 1, 78-79.
- HUSA, V. 1971: *Homo Faber. Der Mensch und seine Arbeit. Die Arbeitswelt in der bildende Kunst des 11. bis 17. Jahrhundert*. Wiesbaden.
- Iconclass. An iconographic classification system*, Amsterdam-Oxford-New York.
- JACOBS, M. & PEREMANS, 1976: *De studie van archeologica op schilderijen*, in *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, nr. 30. 61-81.
- J. JACQUES & O. DE ROO, 1922: *Manuel Leruitte. Précis à l'usage du soldat d'infanterie et des gradés de cette arme*, Namen, 1922/19.
- JORIS, A. 1976: *Le visage de Huy. Choix et commentaire de documents iconographiques anciens. 15e-19e siècle*. Brussel.
- JUNEJA, M. 1984: *Les paysans dans la peinture française, de Millet à Van Gogh*, in *Museum* 36, 168-172.
- KLEBS L., *Die Reliefs des alten Reiches (2980-2475); Material zur ägyptischen Kulturgeschichte*.  
Abhandlungen d. bayr. Akad. Wiss. München (Phil.-Hist. Klass). 1915 n° 3.

KLEBS L., Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches (7-17 Dynastie, c. 2475-1580 v. Chr.); Material zur ägyptischen Kulturgeschichte.

Abhandlungen d. bayr. Akad. Wiss. München (Phil.-Hist. Klass) 1922 n° 6.

KLEBS L., Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches (18-20 Dynastie, c. 1580-1100 v. Chr.) Material zur ägyptisch. Kulturgeschichte.

Abhandlungen d. bayr. Akad. Wiss. München (Phil.-Hist. Klass) 1934 n° 9.

KLEIN, E. 1969: *Die Modellsammlung landwirtschaftlicher Geräte in Hohenheim*, in W. HANSEN, *Arbeit und Gerät in volkskundlicher Dokumentation*, Münster, 86-89.

KOVACEVICOVA, S. 1970: *Ikonografia ako pramen studia l'udovej kultur na Slovensku*. in *Slovensky Narodopis*. 18. 393-452.

KRAMARIK, J. 1959: *Drévné rýče se železnym okutím v českých zémích*. in *Ceskoslovenská Etnografie*. 7. 244-261.

KÜNZL, E. & F.J. HASSEL & S. KÜNZL 1982: *Medizinische Instrumente aus Sepulkralfunden der römischen Kaserzeit*, Köln.

LASSUS, J.B.A. 1858: *Album de Villard de Honnecourt*. Paris.

LEBEER, L.: *De graveerkunst*. in *Geschiedenis van de Vlaamsche kunst*. Antwerpen s.d. 600-620.

LEBEER, L. 1969: *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*. Brussel.

LE SENECAL, J. 1921-23: *Les occupations des mois dans l'iconographie du moyen âge*. in *Bulletin de la société des antiquaires de Normandie*. 35. 1-218.

LUCAS, A.T. 1973: *Irish ploughing practices. II*. in *Tools and Tillage*. 2. 67-83.

LUNSINGH SCHEURLEER, T.H. 1947: *Pieter Aertsens en Joachim Beuckelaer en hun ontleningen aan Serlio's architectuurprenten*. in *Oud-Holland*. 62. 123-134.

MADOU, M. 1971: *De Brabantse borduurkunst. Enkele aspecten betreffende de techniek en het gebruik van borduurwerk*. in *Aspecten van de laatgotiek in Brabant*. Leuven. Tentoonstellingscatalogus. 507-536.

MADOU, M. 1986: *Le costume civil*, Turnhout (*Typologie des sources du moyen âge occidental*, 47).

MANE, P. 1985: *L'iconographie des manuscrits du Traité d'agriculture de Pier' de Crescenzi*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen âge* 97, 727-818.

*Middeleeuwse vloeren in confrontatie met schilderijen van Vlaamse Primitieven*, in *Vobov-Info* nr 17 (1985).

MÖLLER, I. 1973: *Der Bauer in der Kunst*. Leipzig.

MOLL, F. 1929: *Das Schiff in der bildende Kunst von Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters*, Bonn.

MONTET, P. 1925: *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien empire*, Straasburg-Parijs.

MORI, Y. 1976: *The influence of German and Flemish prints on the works of the Pieter Bruegel*. in *Bulletin of Tama Art School*. 2. 17-60.

- MULS, J. 1946: *De boer in de kunst. Keurreeks van het Davidsfonds* nr 35, Leuven.
- My Pocket Book; or Hints for a Ryghte Merrie and Conceited Tour*, London. 1806.
- NAGELMACKERS, A. 1967: *A propos des bateaux de la "Nativité du maître de Flémalle" à Dijon. L'histoire d'un petit bateau ou l'erreur historique évitée.* in *Bulletin de la Société Royale Le Vieux Liège*. 7. 221-225.
- PELLETIER, A. 1975: *Viticulture et oléiculture en pays allobroge dans l'Antiquité. A propos du calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal.* in *Cahiers d'histoire*. 20. 20-26.
- PHILIPPOT, P. 1973: *Le "Retable des Poissoniers" des Musées Royaux, oeuvre de P. Pourbus,* in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 22 (1973) 73-83.
- PIGGOTT, S. 1983: *The earliest wheeled transport from the Atlantic coast to the Caspian Sea*, London.
- PITSCH, M. 1952: *Essai de catalogue sur l'iconographie de la vie populaire à Paris au 18e siècle.* Paris.
- Recueil 1854-: Recueil des brevets d'invention*, Brussel.
- REDDE, M. 1978: *Les scènes de métier dans la sculpture funéraire gallo-romaine* in *Gallia* 36. 43-63.
- REDDE, M. 1979: *La représentation des phares à l'époque romaine* in *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 91: 845-872.
- Rhein und Maas 1972: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400.* Keulen.
- RICHTER, P. 1906-29: *Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, Parijs.
- Rijkdom 1958: Rijkdom van de Koninklijke Bibliotheek van België.* (tentoonstellingscatalogus) Brussel.
- SMEYERS, M. 1974: *La miniature.* in *Typologie des sources du moyen âge occidental* 6.
- SONKES, M. 1969: *Note sur des procédés de copie en usage chez les Primitifs Flamands.* in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*. 11. 142-152.
- THIERRY, N. 1966: *Le costume épiscopal byzantin du 9e au 13e siècle d'après les peintures datées, miniatures, fresques,* in *Revue des études byzantines* 24, 308-315.
- THOMAS, C. 1963: *The interpretation of pictish symbols,* in *Archaeological Journal* 120. 31-97.
- TRIEBELS, L.F. 1960: *Bijbelse voorstellingen op beschilderde boerenmeubelen.* in *Bulletin Koninklijk Nederlands Oudheidkundige Bond*. 6de serie. 13. 281-308.
- TRIEBELS, L.F. 1961: *De invloed van de prentkunst op de volkskunst.* in *Bulletin Koninklijk Nederlands Oudheidkundige Bond*. 6de serie.
- UBREGTS, W. 1975: *Un fief luxembourgeois: le château "Alle Cruppe" à Poulseur-sur-Ourthe.* in *Publikatie van het Belgisch Centrum voor Landelijke Geschiedenis* 48. Leuven.
- VAN BELLE, R. 1983: *Schepen op grafzerken,* in *Ons Heem* 37, 76-86.
- VAN DEN DOOL, H. 1983: *Inleiding (van het themanummer Beeldmateriaal en materiële cultuur als historische bron)* in *Skript* 5, 196-202.

- VAN DER POEL, J.M.G. 1967: *Oude Nederlandse ploegen*. Arnhem.
- VAN DER POEL, J.M.G. 1971: *De bruikbaarheid van beeldmateriaal voor volkskundig onderzoek*. in *Volkskunde*. 72. 317-331.
- VAN DER POEL, J.M.G. 1971-72: *Landbouwwerktuigen in het klein* in *Antiek* 6, 33-47.
- VAN DE WALLE, R. 1970: *Het fotoarchief van het Instituut. Een inventaris van het Belgisch kunstbezit* in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* 12, 86-99.
- VAN TYGHEM, F. 1966: *Op en om de middeleeuwse bouwerf*. in *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*. Klasse der Schone Kunsten; 28-19.
- VILLAIN-GANDOSI, Ch. 1979: *Le navire médiéval à travers les miniatures des manuscrits français*, in S. Mc. GRAIL, *Medieval ships and harbours in Northern Europe*, Oxford, 195-224.
- VION, E. 1986: *Notes sur les techniques romaines de construction navale et les formes de bateaux reflétés par l'iconographie*, in *Le bois et la forêt en Gaule*, Parijs: 202-206.
- De Vlaamse Primitieven*. 1957. Antwerpen.
- VOET, L. 1969: *Iconografie*. in *De plaatselijke Geschiedschrijving. Leidraad voor de auteurs, Aanvullingen 1*. Pro Civitate uitgaven, reeks in 8a, nr. 22.
- WINTERNITZ, E. 1967: *Musical instruments and their symbolism in western art*. London.
- WOODRUFF, H. 1942: *The Index of Christian Art at Princeton University*. Princeton.
- ZIGROSSER, C. 1976: *Ars medica*. Philadelphia.
- ZIOMECKI, J. 1973: *Techniki produkcji rekodzielniczej w atenach w swietle malowidel wazowych z VI i V w. przed N.E.* in *Archeologia. Rocznik instytutu historii kultury materialnej polskiej akademii nauk*. 24. 50-73.

# PEPERKOEK

## *De aard en de waarde van etiketten*

In de dagelijkse handel speelt het visueel karakter van hetgeen we aanschouwen een belangrijke rol.

Voor voedsel geldt in de eerste plaats de gezichtsvoorstelling. Het zichtbaar beeld en deel onthullen in hun straling en streling de lekkerrij en de smaak.

De bevrediging ligt aldus, meer dan we vermoeden, in hetgeen het kind, de man en de vrouw, jonge en oude lieden zien.

De neiging om de aantrekkingskracht van het uiterlijk zichtbare te beklemtonen vindt zijn onmiddellijke uiting in een speuren naar en in een binden van zinnebeeldige voorstellingen en van een tekst, zo adjektieven als substantieven.

In die zin krijgt de verpakking van het om even welke waar een niet te onderschatten taak, zoals de zakenman die opvat.

Die regel geldt evenzeer voor ons onderwerp: de peperkoek.

### *Aardrijkskundige motieven*

Bij nazicht van tientallen en tientallen etiketten springt het in het oog, dat deze met geografische motieven de bovenhand halen. Op die basis blijkt het ons plausibel met een overzicht van deze reeks van wal te steken.

De indeling nemen we zo eenvoudig en makkelijk als het kan: starten met de wereldbol, vage en verre gebieden in de tijd en de ruimte, die een exotische tint en toon met zich brengen, nationale kaders, om te eindigen in een regionale en lokale raai en raam.

1. Een *wereldbol*, of globe, en het woord *mondiaal*, d.i. wat over de hele aarde verspreid of bekend is, sluiten volledig bij een zelfde omvang en opvatting aan.

Daarin ligt de idee vervat: peper komt van heel ver en die tref je overal aan.

2. Na de globe met lengte- en breedtecirkels volgt een *internatio-*





R. C. Terrhoof H. R. 241

MADE IN BELGIUM  
POIDS - GEWICHT 2 Kg.



H. R. 241

MIKADO  
VAN DEUN-POPPELIERS  
TURNHOUT  
MADE IN BELGIUM



PANDA

PANDA



SULTANA CAKE



LA DÉLICIEUSE

BON PRIME NÉGRITO  
A DÉTACHER

MADE IN BELGIUM

COUQUE NÉGRITO  
DUR MIEL ET SUCRE

naal, grensoverschrijdend net, in de buurt van wereldwijd. Typische beelden treden te voorschijn, zo de *tamtamseiner*, waardoor terstond de negerstammen in Afrika en West-Indië opduiken. Een naam of titel dringt op de voorgrond om de indruk van exotische gebieden en een vaag en ver gebied op te roepen: *sultan*, als oosters vorst, als officiële hoge Mohammedaanse vorstentitel, krijgt in het Turks de betekenis van 'prinses', zodra het na de naam of andere titels geplaatst was. Je kan alle kanten uit. *Mikado*, titel die vreemdelingen gebruiken voor de keizer van Japan, vertolkt de gedachte van een ver, vreemd land, maar blijft tot een gebied beperkt; de voorstelling en het woord horen thuis in het nationaal kader straks.

Een kameeldrijver vormt o.a. de schakel tussen Arabië en de Indische Oceaan, maar leidt eveneens naar Azië. Internationaal op en top (2). *Panda*, het dier uit de Himalaja, het hoogste gebergte dat Voor-Indië en westelijk Achter-Indië van het Tibetaanse hoogland scheidt, wijkt van de beren af, maar lijkt er op door gebit en voetzolen. De naam en het beeld trilt als symbool van het Wereldnatuurfonds, maar treedt ca een halve eeuw geleden op in Antwerpen, als attractie voor 'fijne Ontbijtkoek' (3).

De *tamtamseiner*, met de trommel tussen de benen, ontmoet je evenzeer bij negerstammen in Afrika als in West-Indië (4). De *Couque Negrito* - pur miel et sucre - toont alleen een negerhoofd.

*Sultana Cake* klinkt een tikje vreemd in de oren, maar het begrip sultan schrijdt over menige grens (5). Rozijnenkoek spreekt duidelijke taal, maar een hoek van de verpakking luidt in het Engels: Our Sultana Honey Cake is a delicious regale prepared for the joy and health of all.

Made in Belgium. De inhoud is zeker voor de export bestemd!

De voorstelling van *kleurlingen* of *zwarten* die *op een suikerrietplantage* werken, zindert in een exotisch en heet gebied en wijst tegelijk op de suiker als ingrediënt. De tekst: *Suikerkoek en Couque sucrée*, of *Honingkoek en Couque sucrée au miel* (6). Twee verschillende voorstellingen, schouwen naar tropen, landen tussen de keerkringen gelegen. Java lokt met een palmboom naar het mysterieuze Indonesië (7) en koppelt zijn naam ongewoon aan kameeldrijvers. Zie boven (8).

*Japan* let op de Mikado en twee gebogen gestalten (9).

*Argentina* lokt, uitsluitend als naam, naar Zuid-Amerika (10).

*Eurodiète*, als woord alleen, zwenkt met ons naar het eigen kontingent (11), en ook Eurocouque!

*Tirol*, Oostenrijks Bondsland, leidt over zijn gehele gebied de hoofdketen van de Alpen, maar de hoogste top ligt op Italiaans terrein. Door die top alleen is Tirol multinational! Sneeuwbergen, een man met landelijke kledij en een peperkoek, een landhuis, kerktoren en sparren toveren de eer en sfeer van het land te voorschijn (12).

*Benelux*, boegbeeld van eenheid voor België, Nederland en Luxemburg, pronkt boven een poort van een windmolen, bij een tafereel van aanvoer van zakken graan met een gespan en een ezel, met St. Laurent (als kenmerk voor Lokeren) onderaan (13).

3. Thans volgen kentekens nopens een *bepaalde natie of volk*.

*Hollandsche Lekkerkoek of Pain d'Epices de Hollande* treft u aan bij E. Van Reusel & F. Thienpont te St. Nicolaas-Waas, met Fabrieken en Bijhuizen in de voornaamste Steden



**EURODIÈTE**  
 Soc. Coop. R.C. Bruxelles 323959 H.R. Brussel. Som. Ver.  
 Couque au miel - Honingkoek  
 Coupée Gesneden  
 Comptabil.: 25 0/0 miel et per staple  
 500 gr.



PAIN D'ÉPICES  
 en tranches  
 EXTRA JAVA  
 Gesneden  
 PEPERKOEK



PAIN D'ÉPICES EN TRANCHES  
 Argentina  
 Poids: 500 gr.



peperkoek  
 net 700 gr.  
 tyrolia  
 V.A.F. 75800



1870  
 BENELUX  
 S' LAURENT



**HOLLANDSE** ONTBYKOEK  
EERSTE KWALITEIT

PETIT DEJEUNER PREMIERE QUALITE **HOLLANDAIS**

PREIS - GEWOOGT 100 GR.

Reg. Com. Br. 627.63 H. R. Br.



van Frankrijk en Holland, op het einde van vorige en in het begin van onze eeuw. Zelfde titel en waar bij Theo Stevens & Callant, Terdonk-Kluizen, Smets-Claessens, Turnhout (14).

*La Hollandaise* straalt met typische muts, schort, schouderdoek en klompen, in een cirkel, met *Couque des Gourmands*. A. Vermeire van Gent bracht *Het Hollandsch Wijffe* (15).

*Hollandse Ontbytkoek, Petit Dejeuner Hollandais* bevindt zich weleer in Brussel, alleen met tekst op het etiket (16).

Arks levert Holländischer Frühstückkuchen.

Het portret van Wilhelmina - Stoompeperkoekfabriek Jérôme Roelant, Gent, In den Gouden Bijenkorf vindt zijn plaats in een rubriek *Historische Figuren*, o.a. bij Louis Pasteur, Ben Hur en Jeanne d'Arc.

*La Française*, met sierlijke letter en fraai hoofd, biedt *Couque au Miel* aan (17).

Het eigen land start met *Friandise Belgica: Couque de Santé, Recommandé par les médecins*. Poids 700 gr. Valeur 0,50. De verhouding van gewicht en koopsom illustreert het schrijden van de tijd én de geldwaarde (18).

*Belgische Honingkoek* vindt u met de *Bergère* in Breda-Baarle-Nassau.

*Belgische Peperkoek* als n.v. *Bergère-Herderin* in Baarle-Nassau, bereid door *De beste bakkers van Europa* (19).

*Belgische kwaliteitskoek* vindt u als *Pain d'Epice Belge de qualité supérieure De Vreese*, en *Pain d'Epices Belge, Honigkoek Extra met Qualité superfine* (20).

*Triomphe Belge* praat als *Miel d'Or* bij Smets-Claessens in Vorst-Brussel (21).

*De belgische biekoef/La ruche belge* biedt honig- en peperkoek.



*Pain d'Epice des Flandres/Inlandse honingkoek* levert Louis Goethals-Vandamme te Calcken op het einde van vorige en in het begin van onze eeuw.

*Vlaanderens Biekorf/La ruche des Flandres* in Brussel verstrekt de Fijnste Peperkoek (22).

*Flämischer Honig-Kuchen* krijgen amateurs in Die Bundesrepublik, met de toren van Mechelen als klankbord in een cirkel (23).

*Flanders Cake* praat met zeven roemrijke torens uit Vlaamse steden (24).

*Flander's Poppy* (klaproos) treft u ca 40 jaar geleden; vroeger *La ruche flamande* of *De Vlaamsche Biekorf*; en *La ruche des Flandres* = *Vlaanderen's Biekorf*.

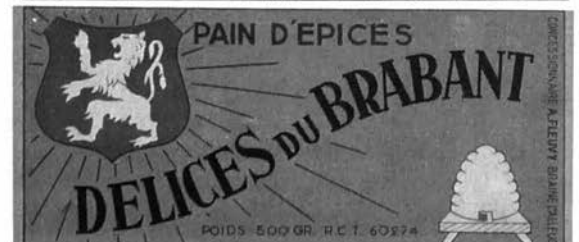
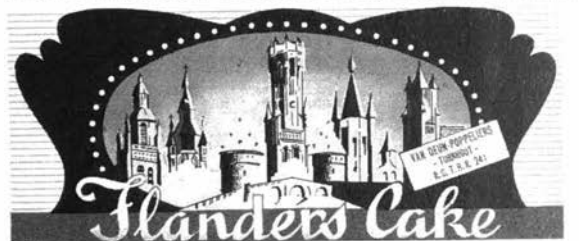
*Couque des Flandres* stamt uit Lille-Rijsel! *Flandria Koek* vindt u in Sint-Niklaas.

Het bondig overzicht van land tot land, onvolledig en sober, willen we afsluiten met *Sparta*, als de geharde, krijgshaftige *soldateska* van Oud-Griekenland (25).

4. Na mondiale, internationale en nationale aspecten schakelen we over naar *provinciale en regionale kenmerken*.

Voor de provincie treffen twee korte segmenten: *Limburger* als titel met Ontbijtkoek, verspreid in het Dendermondse, en *Delices du Brabant* met het gestileerd schild van de provincie (26). De Kempen behelzen de zandige landstreek in ons land en in Noord-Brabant, met het beeld van een uitgestrekte heide en ongerept natuurschoon, vol eenvoudige lieden, woonsten en rust. Vier tafereel schotelen een totaal ander beeld voor:

- een bijenkorf tussen twee sparretakken met naalden;
- een landman met vier bijenkor-

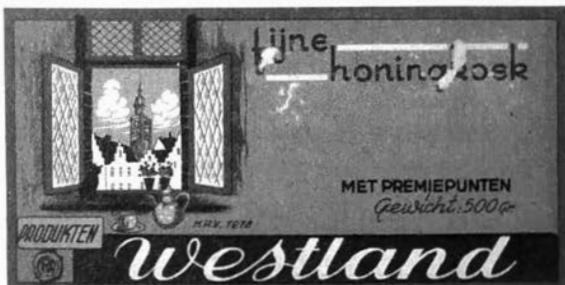




**peperkoek pain d'épices**  
gesneden met parelsuiker coupé avec sucre perlé



N.V. ASTRA SWEETS 2700 TILBURG - tel. 015-2611111 - FAX 015-2611111



ven en een vóór zich, met opgave: *Kempische Koek, Couque Campinoise* in een sierlijk kader;

c) een idyllisch natuurbeeld, met ondergaande zon, sparren en weerspiegeling in het water; langs de ene zijde zes minibijenkorven, met de opgave *Campina*;

d) een rechthoekig smal kanaal in een sober landschap, met een windmolen, en de opgave: *Kempi*.

Telkens een verschillende aanwijzing, tweetalig, voor a) *ontbijtkoek - couque à déjeuner*; b) zie boven; c) *honingkoek - couque au miel*; d) *peperkoek - pain d'épices* (27).

De Westhoek, d.i. het Zuiden van West-Vlaanderen en de Leiestreek vinden we weerspiegeld in drie facetten:

a) met tekst *Westland*, een open venster en een zicht op *huisjes* met trapgevels en een *toren* bij de markt van *Veurne*; opgave *fijne peperkoek*;

b) een zicht op de Leie met een boot en een landhuis, tekst *Golden River*, en opgave *Royale koek - Couque royale*;

c) een zicht op de Leie, een boot op het water en een brug over de rivier; tekst *Andleie*, en opgave *fijne peperkoek* (28).

Een mijnstreek in *het Limburgse* treedt met donkere tinten en sobere lijnen op. Ophaalkooi, twee hoge, dampende schoorstenen, een toren, Tekst: *Welvaart - Bien être*. Opgave *Honingkoek - Couque au miel* (29).





In aansluiting met de Leie schuift de Dender mede om een regionaal element aan te bieden met een bloem. De naam van de rivier wordt hoofdzak: *Denderbloem* (30). Drie versies, verder Dender & Schelde.

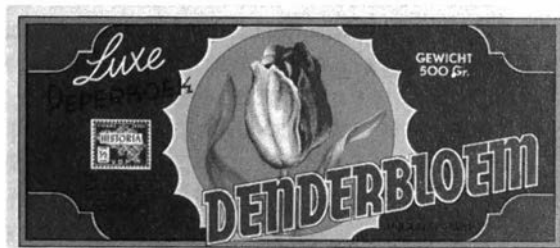
Het Hageland, de streek in Brabant, stelt zich tevreden met de vermelding van de naam *Haagland* en de firma *Reform*, voor *Volwaardiger Peperkoek* (31).

*Couque des Ardennes*, met een hert in een cirkel en dennebomen stamt uit Oostende! (32)

De *Zwalm*, als beek belangrijk in het zuiden van Oost-Vlaanderen (vloeit te Nederzwalm in de Schelde), vertegenwoordigt aldus een regio en is als *Zwalmse Molenkoek* gebonden aan de Zwalmolen te Zwalm! In deze peperkoek heeft de bakker M. Buysse van Gent een molenrad ingedrukt (33).

(vervolgt)

R. van der Linden



---

Bij het ter perse gaan vernemen we het overlijden van onze medewerker Bert VAN HAGELAND (A. Rutgeerts).

In een volgend nummer publiceren we een uitvoerig In Memoriam.

---

Met

de sympathie

van de



**Generale Bank**

# CHOKOLADEVORM-MAKERS OF "MOULISTEN"

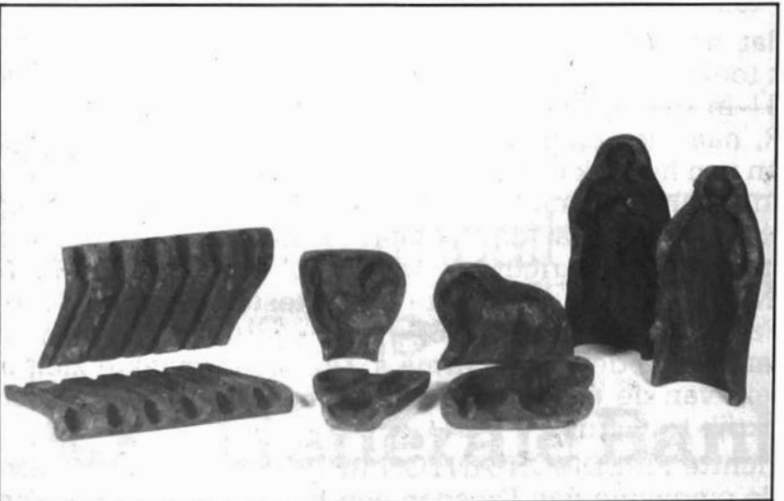
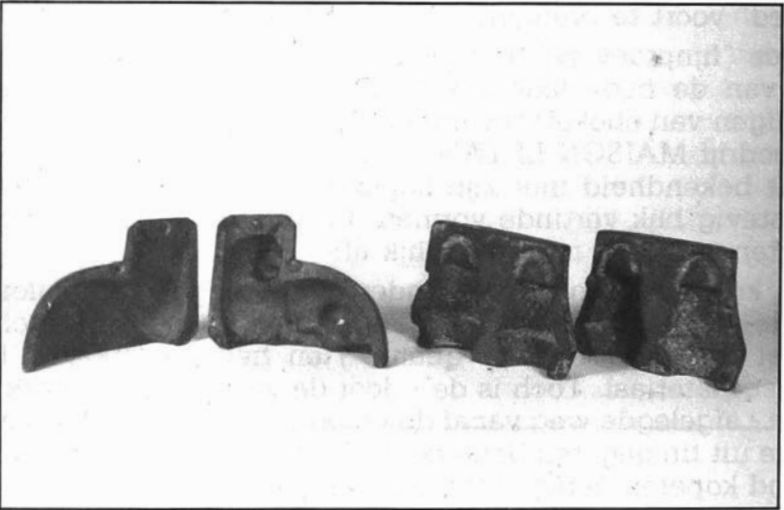
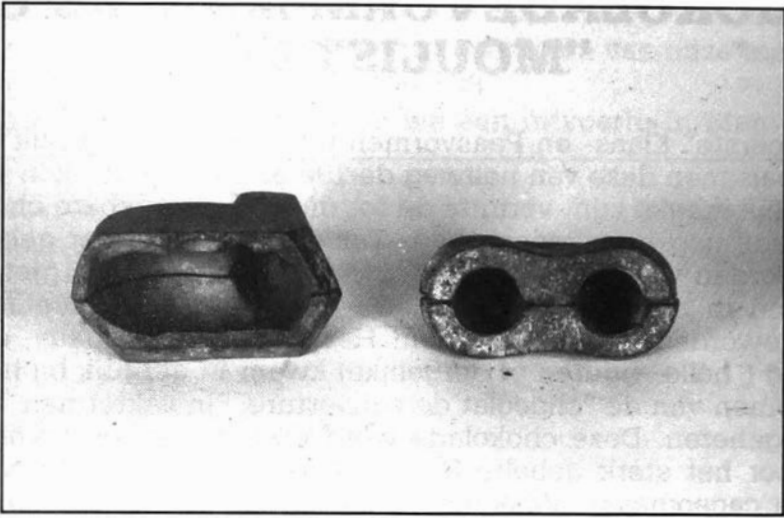
Van "geperste" Klaas- en Paasvormen uit vertind stevig blik vervaardigd - zoals men deze van halfweg de 19e eeuw al kent - kon voordien bezwaarlijk sprake zijn, vermits de tot dat doel "bruikbare chokolade" zijn intrede nog niet gedaan had. Tot dan toe moest er gebruik gemaakt worden van "chokolade-deeg", die stuksgewijs in gietijzeren - naderhand in zware tinnen vormen - gedrukt en na afkoeling, want "hard" geworden, verpakt werden. Het zogenaamde Klaas- en Paas-hollegoed ("holle" figuren of dergelijke) kwam in gebruik bij het op de markt komen van de "chocolat de couverture", in vaktermen "dekchokolade" geheten. Deze chokolade werd bij het smelten ervan "vloeibaar" door het sterk gehalte aan cacaoboter in de thans nóg fijner gewalste cacaomassa. Vakkundige chokolade-mouleerders gingen er dan ook resoluut toe over uitstekend glad als aanlokkelijk uitziend "hollegoed" voort te brengen.

De Franse "fijnproevers"-traditie zal wel niet aan de basis gelegen hebben van de hoge vlucht van die nieuwe werkwijze inzake het vervaardigen van chokoladevormen. Wél moet in verband hiermee het Parijse bedrijf MAISON LETANG FILS worden vermeld. In 1855 verwierf het bekendheid met zijn koperen vertinde, zijn verzilverde en zijn uit stevig blik vertinde vormen. De produktie van tot nog toe in tin gegotene vormen nam duidelijk af.

Het éne kon niet zonder het andere: het degelijk "mouleren" van chokolade-stukken vereiste het gebruik van kwaliteits-dekchokolade ("chocolat de couverture de qualité") en het gebruik van béter en aangepast materiaal. Toch is de - door de verscheidene werkmodes gevolgde - afgelegde weg vanaf de vroegere "volle" gietijzeren vormen naar deze uit tin gegoten betrekkelijk lang. Eerst komen het verzilverd en vertind koperen gerei en de méér stevige blik-vertinde chokoladevormen, later deze uit vertinde ijzerplaat, uit "plattinol", en roestvrij staal en, tenslotte, deze uit "bakeliet" en "plexiglas".

Feit is dat de eer van het "primeurschap" inzake "moulisterie" aan Frankrijk toekomt en speciaal dan aan de Parijse firma van de familie LETANG! In die tijd was een jonge Duitser uit Berlijn, HERMANN WALTER, naar de "Lichtstad" getogen om bij "LETANG FILS I" zich de knepen van het vak eigen te maken. Zelf een ervaren ambachtsman geworden maakte hij, na het overlijden van zijn Parijse werkgever, in 1863 rechtsomkeer naar de "Heimat", om er drie jaar later in Berlijn zijn eigen bedrijf op te richten: de SCHOKOLADENFORMEN-FABRIK HERMANN WALTER - "Die erste und älteste Deutsche Schokoladenformen-Fabrik (Gegründet 1866)", ter Belforter Strasse, n° 13. Goed dertig jaar dus na de Franse firma's. Duitsland maakte zich op om op het domein van de chokoladevorm de méést te duchten mededinger van Frankrijk te worden...

In 1870 richtte FRIEDRICH-ANTON REICHE, een jonge Sakser van 25 jaar, in de omgeving van Dresden een bescheiden bedrijf van blikslagerij op. Van meet af aan had hij zich het vervaardigen van chokola-



*Gietijzeren chokoladevormen.*

devormen als hoofddoel gesteld. Al snel - in 1873 was dat - leverde hem dat een bijzondere vermelding op de Wereldtentoonstelling van Wenen op. Een paar keren verhuisde deze Duitse "moulist" voordat hij in het jaar 1888 te Plauen-Dresden, in de Grenzstrasse, een omvangrijker gebouwenkompleks neerzette. Plauen werd bij Dresden gevoegd en de oude straatnaam werd in "Bamberger Strasse, n° 1" herdoopt. In 1910 bedroegen de bedrijfsterreinen 2400 hektaren, voor de helft ingenomen door de eigenlijke bedrijfsgebouwen: lokalen voor het tekenen, het modeleren, het fotograferen, het griffen, het uitbeitelen, het smeden, het polijsten, het vernikkelen, het lakken, het inbinden, het schrijnwerk, enzovoort. Het bedrijf telde 1500 werknemers en de fabriek was voorzien van een eigen spoorbaan ("Eigene Gleisanlage") voor het nodige vervoer. Aan het bedrijf van ANTON REICHE zijn, naast die van Wenen (1873), nog de volgende medailles uitgereikt geworden: Kassel (1875), Dresden (1875 en 1887), Amsterdam (1883), Chicago (1893), Milaan (1887 en 1894).

Ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling te Wenen, in 1873, verklaarde de Franse afvaardiging van "moulisten" droog-weg dat de Franse chokoladevormen, van betere 'boorden' voorzien en méér vakkundig 'gesoldeerd' waren dan de door Oostenrijk en 'Pruisen' tentoongestelde exemplaren. Wat die "konkurrentie-strijd" al niet vermocht... De duizenden en duizenden chokoladevormen allerhande "naar eigen originele modellen gemaakt" die door het personeel van REICHE ooit vanuit de persen zijn gehaald, zullen bij de "tegenstrever"(s) toch wel zwaar op de maag gelegen hebben... Onder alle Duitse en buitenlandse "moulisten" mocht deze van ANTON REICHE immers zonder blikken of blozen verklaren (wat in génen dele tegenspraak uitlokken kon!) "die gröszte Schokoladenformen-Fabrik" te zijn. In 1900 verschaftte men er werk aan 800 personen, in 1910 waren het er al 1500, in 1914 dan 1800 en omtrent 1925 zo'n 2000. ANTON REICHE was ónbetwistbaar dé "Grootmeester" - dé "N° 1" !...

Aangespoord door het steeds maar groeiend succes die de chokoladevormen "Made in Germany" beschoren was, kwamen nieuwe "fabrikanten" opdagen. Zo HENRI LE CERF, een 30-jarige ambachtsman van Franse oorsprong en die zich in 1905 als "moulist" in Keulen gevestigd had. Zijn belangstelling ging al gauw naar de fabricatie van vormen voor chokolade-artikelen. Hij voelde zich aangemoedigd door de aanwezigheid in Keulen van de grote Duitse chokoladefabriek der gebroeders Stollwerk, al in 1839 gesticht.

Andere moulisten - de zogenaamde "mindere goden" althans - die éérder reeds de markt bevolkten of eerlang aan de slag zouden gaan of verdwijnen zouden, zijn onder meer: LAURÖSCH (Esslingen, 1875, en Schwäbisch-Gmünd, 1925 tot 1966); RICHTER (Dresden, 1900-1944); HERIS (Nürnberg, 1900-1960); SAUPE & BUSCH (Radebeul-Dresden, 1900 tot ???); BRUNNER (Glonn, 1935-1950); MORA-MATFER (Parijs, 1945 tot omtrent 1962); ASSMANN (Lüdenscheid, 1948-1956); BODDERAS-KAUPERT (Erntebrück, 1949-1954 en later); WEDEFO-AGATHON (Bottrop, 1949-1952 en later). Nog te vermelden: WALTER HÖRNLEIN (Schwäbisch-Gmünd, 1950 tot ???); Hans

BRUHN (Hamburg, 1951-1964); HINDRICHS-AUFFERMANN, opvolgers van "ASSMANN" (Wuppertal, 1956 tot ???) en tenslotte de van ouds bekende RIECKE & C° (Dresden, 1900, en Wallbach, 1945); met de Hollandse "nederzetting" van RIECKE & C°-HOLLAND (Helmond, 1900-1930).

De Hamburgse moulisten HANS BRUHN & C° zou in de Bondsrepubliek een onderkomen gevonden hebben in samenwerking met een lid van de REICHE-familie (toevallig óók "Anton" geheten!) van wie het bedrijf in 1951 door het D.D.R.-regime was genaast. Zó althans meldde het Britse tijdschrift "Confectionery Production". Niettemin was op de Bamberger Strasse n° 1 op de plaats van de, bij de verschrikkelijke "Dresdener Bomben-Angriffe" omzeggens volledig vernielde ANTON REICHE-chokoladevormenfabriek, nog een moulisten in bedrijvigheid, met name het "VEB" SCHOKOLADENFORMEN DRESDEN. Een ANTON REICHE-telg leek de zaak in handen te hebben, het "Amtliches Fernsprech-Buch 1952" vermeldt immers onder de rubriek "Schokoladenformen", het "Treuhandbetrieb ANTON REICHE AG, Dresden A 27, Bamberger Strasse, n° 1". ("Treuhandbetrieb" of „entreprise fiduciaire“, dit is: "op vertrouwen berustende onderneming").

In het begin van de socialistische "verstaatsing" in Oost-Duitsland kon de REICHE-familie blijkbaar als element van "openbaar nut" - haar fabriek weer opbouwen en beheren. Intussentijd verbond "nakomeling Anton"'s oudere broer Alfred zich met de Hamburgse invoerder van chokolade-gereedschap en dito-machines, HANS BRUHN, om onder het merk "BRUHAM" chokoladevormen in "plattinol" te vervaardigen en dit tot bij zijn overlijden in het jaar 1959. - Zó is meteen méér klaarheid gebracht omtrent het door die Britse "Confectionery Production" de wereld ingestuurde bericht.

De ontwikkeling van de automatische chokoladevormen-machines heeft de overgang naar de plastiekvormen-industrie bespoedigd. Onder alle gevestigde "moulisten" - vervaardigers van vormen in verzilverd of vernikkeld metaal - zijn alléén WALTER HÖRNLEIN (Schwäbisch-Gmünd) en HENRI LE CERF (Köln) hun fabrikage-systeem trouw gebleven. HORNLEIN kocht zelfs de nalatenschap in van BRUHN en HENRI LE CERF verschaftte zich een deel van HERMANN WALTER's chokoladevormen. RIECKE & C° (Dresden, 1900 - Wallbach, 1946) was ondergegaan in 1975; het Hollandse bijhuis RIECKE & C°-HOLLAND (Helmond, 1900) hield het in 1930 voor bekeken. En de firma ANTON REICHE (Dresden, 1870) had geen bestaansredenen meer in 1972.

In het jaar 1960 was zij een "KG" of "Kommandit-Gesellschaft" geworden, een gemengde nijverheidsinstelling (capitalo-socialistisch) waarvan de eigenaar-beheerder, door de "staat" tot deelgenoot genomen, van deze "subsidiën" kreeg, door deze bezoldigd werd en - in functie van zijn inzet - in de winsten deelde. De Dresdener moulisten werkte aldus gedurende twaalf jaar onder de benaming: "ANTON REICHE". Zij leverde haar chokoladevormen overal in de Deutsche Demokratische Republik.

Verantwoordelijk voor haar produkten, werd door de vormenfabriek echter onverhoeds overgegaan van het "KG"-statuut naar dat van



"VEB"; dit is "Volkseigener Betrieb" of "genationaliseerde onderneming", waarover daarstraks al sprake. De "KG" ANTON REICHE ruimde alzo plaats voor het "VEB-SCHOKOLADENFORMEN, DRESDEN", naamloze schakel van de "VVB" ofte "Vereinigung Volkseigener Betrieb 'Nagema'", zijnde "een vereniging van openbare ondernemingen, insttaande voor alle behoeften van de voedingsindustrie" in de "Deutsche Demokratische Republik". - En het lot van die ééns zó roemrijke "SCHOKOLADENFABRIK ANTON REICHE, DRESDEN" was bezegeld!...

In de DDR is dus het "VEB-SCHOKOLADENFORMEN, DRESDEN", tevoren "AG"- en vervolgens "KG"-ANTON REICHE nog steeds in werking. Het is één van de dertig ondernemingen, gegroepeerd binnen de machtige "VVB-Nagema"; deze is zelf vanaf 1976 versmolten met "Ascobloc". Dit "VEB" vervaardigt - in vernikkeld metaal - alle chokoladevormen in gebruik bij de automatische "mouleer"-machines van de "Deutsche Demokratische Republik" en de landen van het "kommunistisch blok".

Menige andere "duitse" moulistelij heeft ook haar tol moeten betalen aan het meedogenloos oorlogsgeweld van '40-'45: onder meer deze van HERMANN WALTER in Berlijn, die van RIECKE & C° te Dresden en HENRI LE CERF in Keulen. Het economisch herstel echter van het arbeidzame West-Duitsland (het "Deutsche Wirtschaftswunder"!) - onder het welwillend oog van de U.S.A. en met "injectie" van dollars uit het "Marshall Plan"-fonds - bewerkstelligde de opgang van de getroffen Duitse chokoladevorm-industrie. Ook gans nieuwe instellingen ontstonden: F.W. ASSMANN & SÖHNE (1948), WALTER HÖRNLEIN (1950), HANS BRUHN (1951), AGATHON (1952), BODDERAS-KAUPERT (1954) en HINDRICHS-AFFERMANN (1956).

In het "Gross-Berlin" zag de firma HERMANN WALTER zich afgesneden van haar afzetgebied van voorheen. KARL II PERRET - de nieuwe eigenaar van het "HERMANN WALTER"-bedrijf - week, met instemming van zijn neef Arthur, uit naar West-Berlijn. De Perrets trokken over de Spree een tiental jaren vóór de bouw van de fameuze "muur" en vestigden zich in de troosteloze arbeiders-buitenwijk Neu-Kölln, een voorstad ten zuid-oosten van "Berlin-Stadt" en juist achter de demarkatie-lijn. Zij richtten een nieuwe fabriek op in de Pflüger Strasse, n° 18, onder de tijdelijk aangenomen naam: "ERICH BONCK". En de "vernieuwde firma" verwierf een nieuwe klientele, inzonderheid in de Benelux, via het in Amsterdam gevestigde verkoopbureau.

In konkurrentie met die andere Duitse vormfabrikanten HERMANN WALTER en ANTON REICHE, leverde de Dresdense firma RIECKE & C° op een vroeger tijdstip ook chokoladevormen in België. Zij deed zich verder eveneens kennen in Frankrijk door "Didot-Bottin", wjl in Duitsland zelf de verdediging van haar belangen door "Gordian" werd ter harte genomen. Bij de crisis van 1929-1932 gaf zij haar beide filialen op: deze van het Duitse Bergisch-Gladbach en ook die van het Hollandse Helmond. Wat er ook van zij, het leven van RIECKE & C° - HOLLAND zat er op gezien deze haar uitrusting met de nodige gereedschappen van de hand deed aan de firma VORMENFABRIEK-TILBURG. En in het jaar 1975 heeft de chokoladevormenfabriek

RIECKE & C<sup>o</sup>-DRESDEN zélf verstek gegeven. Andere Duitse "moulisten" die er evenzo de brui aan gaven, zijn: KUTZSCHER (Schwarzenberg) (1929), SAUPE & BUSCH (Radebeul-Dresden) (?), F.W. ASSMAN & SÖHNE (Lüdenscheid) (1956), HERIS (Nürnberg) (1960), HINDRICHS-AUFFERMANN (Wuppertal) (1963), HANS BRUHN (Hamburg) (1965) en J.G. LAURÖSCH NACHFOLGER (Schwäbisch-Gmünd) (1966); die laatste schijnt nochtans niet geleden te hebben van het oorlogsgeweld.

Voor HENRI LE CERF in Keulen was het leed groot door het verlies van zijn zoon en schoonzoon en de bijna totale vernietiging van zijn goederen bij de bombardementen van de Rijnstad. Vanaf 1945 stelde de overlevende moulist met verdubbelde ijver zijn grotendeels verwoeste broodwinning - zijn bedrijf - terug in werking. Met behulp van grote, zware balansen (als bij wonder aan de ondergang ontkomen) ving hij aan met het hol uitdrijven van vormen; in het begin "van blik" daar de vereiste metalen schaars waren. Het wonder geschiedde! Drie jaar later (in 1948 was dat dus al!) had hij zijn schade ingehaald en de lokalen van zijn bedrijf uitgebreid. Hij hervatte de levering van "nikkel-opgelegde" chokoladevormen, bestemd voor de mekanische produktie of voor het hand-mouleerwerk. Ook ging hij verder met de fabrikatie van een machine "voor het wassen en drogen" van vormen.

In 1952 trof hem opnieuw een ongeluk, want door het overlijden van zijn tweede schoonzoon kwam de man alléén aan het hoofd van zijn bloeiend bedrijf te staan, met aan zijn zijde zijn oudste dochter, de weduwe Jeannette Becker-Le-Cerf. Carl Becker, de kleinzoon van de inmiddels overleden stichter der chokoladevormenfabriek HENRI LE CERF & Cie, M.B.H.-KÖLN", nam in 1971 het bestuur van de zaak in handen.

Terwijl de firma HERMANN WALTER (onder de naam van "ERICH BONCK") voorlopig herrezen was, had de bekende chokoladevormenfabriek ANTON REICHE in het Westen opgehouden over zich te laten spreken. Zij behoorde voortaan tot de minder doorzichtige D.D.R.-staatsökonomie.

Verstoken van die lange resem "voorlopers" bezit Duitsland - in casu de Bondsrepubliek - buiten de firma HENRI LE CERF enkel maar de jongere lichter vormenfabrikanten. Samen met het reeds vermelde chokoladevormenbedrijf "H.L.C." van Henri Le Cerf-zaliger in Keulen, sinds 1955 in de Michaelstrasse gevestigd, zijn er nog de firma's HÖRNLEIN in Schwäbisch-Gmünd en WEDEFO-AGATHON in Bottrop om de Duitse reputatie van vakkundigheid hoog te houden. In Nederland is er de reeds van in 1921 in Tilburg gevestigde "VORMENFABRIEK".

De keuze van chokoladevormen van autentiek Belgisch origine is gering. Onduidelijk is bovendien of de Parijzenaar EDME DUNAN, gevestigd in Brussel in de Domien Sleeckxlaan zélf zijn vormen perste ofwel die bij zijn Parijse landgenoten LETANG en SOMMET betrok. Zoon CHARLES DUNAN maakte in 1920 zijn vormen met behulp van een kleine bij LETANG FILS bekomen "balancier". Daarbij waren onder meer een "caraques"-plakvorm met beeldenaar (12 stuks) van "Albert Roi des Belges" en een grotere (van 6 stuks) met zélfde motief. Een

àndere bron vermeldt als herkomst van deze "Koning Albert"-vorm het huis CUPRI-BRUXELLES (1920). Ene DUNAN FILS vervaardigde vormen in metaal vanaf 1947 tot in 1955.

De "Belgische" huizen MARCO (Sint-Niklaas) en BELMOPLAST (Sint-Pieters-Leeuw) fabriceerden chokoladevormen in "bakeliet" welke, buiten de Belgische markt, ook de weg naar Engeland en Italië vonden. BELMOPLAST en MARCO - intussen PLASTUNI geworden - stopten, respectievelijk in 1965 en 1975. Het huis "Beauraing Frères" vertegenwoordigt hier nog immer de vormen-produkten van het Duitse AGATHON.

Op de buitenlandse markt is de moulisterij HERMAN WALTER - buiten de andere landen "in aller Welt" - in België vertegenwoordigd door, in Brussel: "Adolphe Losange", "Cerfontaine & Liénard", "Georges Pattavel", "Heldenbergh" en "Georges Wagnies"; in Gent: "Dehaeck-Delbaere); in Antwerpen: "Cluydts". Ook in Amsterdam en in Enschede zijn er deponhouders. De Verenigde Staten van Amerika werden zelfs "veroverd", onder de benaming: "V.O. HERMANN CORPORATION, NEW-YORK - U.S.A."

RIECKE & C° was te Deurne-Antwerpen vertegenwoordigd door "Boehlen Gebroeders". Ook in New-York had RIECKE voet aan de grond. In Brussel voorzag "Richard Allner" van zijn eigen naam de te koop gestelde RIECKE-vormen (1909-1930). "Nieulant-Pelkman", gevestigd in Brussel, Rotterdam en Londen, tekende met eigen naam onverschillig zijn Duitse of Franse chokoladevormen (1907-1925). In Antwerpen verdeelde "Hirsch" de chokoladevormen van de Duitse fabrikant F.W. KUTZSCHER.

"Moulist N° 1", wat ANTON REICHE ontegensprekelijk was - vóór die bomaanvallen op de stad Dresden (13-17 februari 1945) haar tot een puinhoop zouden maken - zag voorheen zijn belangen in Brussel verdedigd door "Auguste Schulz", "Fernand en Georges Diltour", "Heldenbergh" in de Rollebeekstraat, en "Georges Tison". In Antwerpen gebeurde dat door het huis "Metro".

De wijd en zijn befaamd geworden Gentse firma van de Westvlaming Georges Dehaeck (in huwelijk met Alice Delbaere), maakte zich - in 1920 al - tot tussenpersoon van verscheidene Europese "moulisten", inzonderheid van ANTON REICHE, LETANG FILS, RIECKE & C°, HERMAN WALTER en, sinds jaren reeds, ook van de Tilburgse VORMENFABRIEK. De firma "Dehaeck-Delbaere" - sedert enkele jaren buiten Gent gevestigd, maar steeds nog met een zeer ruime tentoonstellingszaal op de Hoogpoort te Gent - beschikt over een zeer uitgebreide keuze van Duitse, Hollandse en Franse chokoladevormen.

In Nederland ontstond de "VORMENFABRIEK" in 1921 en de stichter ervan, G. van Battum, kocht het gereedschap in van RIECKE & C°, toen die zijn poorten gesloten had. Het Tilburgse bedrijf beschikte in het begin over 'n twaalfstal arbeiders, die het plaatijzer persten met een hand-gedreven "voorhistorische" balans met kracht van 10 ton. Het verdwijnen van RIECKE & C° sloot de Duitse concurrentie evenwel niet uit. In de periode 1918-1940 was ANTON REICHE in Nederland vertegenwoordigd door de firma "Cladder & Jansen" en vervolgens door die van "H.L. Sondaar". Voor de belangen van HERMANN WAL-



*Sinterklaas - "Walter" (?) vóór 1914 (?) - N° 2035 - 15,5 × 6 cm.*  
*Sinterklaas - "Walter" 1936 - Ongenummerd - 13,5 × 5 cm.*  
*Sinterklaas - "Walter" (?) vóór 1914 (?) -*



*Sinterklaas - "Vormenfabriek" 1960 - - N° 15245 - 17 × 6 cm.*  
*Sinterklaas - "Vormenfabriek" 1960 - - N° 15657 - 13,8 × 5 cm.*  
*Sinterklaas - "Vormenfabriek" 1960 - - N° 15656 - 11 × 4 cm.*



Sinterklaas - "Vormenfabriek" nà 1960 - N° 16349 - 25 × 13,3 cm.  
 Sinterklaas - "Vormenfabriek" nà 1960 - N° 16348 - 20 × 10,5 cm.  
 Sinterklaas - "Vormenfabriek" nà 1960 - N° 16347 - 15 × 8 cm.

TER stond "Keuter & C°" in en later dan, zo rond 1952, de firma "De Waal & Van Overzee". Vermeldenswaard ook "B. Bruningmeyer", depositaris van HERMANN WALTER te Enschede; in Rotterdam was dat "Nieulant-Pelkman".

"VORMENFABRIEK" ging tegen die Duitse concurrentie in door haar fabrikatiesysteem te veranderen en aan te passen. Er werd afgezien van het persen van vertind ijzer - "plattinol" en onroestbare staalplaat kwam in de plaats. Tegelijkertijd werden zware persen ingezet, met een vermogen van méér dan 500 ton. En de personeelsbezetting was tot "200" man gestegen in het jaar 1965.

Sedert 1955 zijn de vorm-modellen der Tilburgse "VORMENFABRIEK" - waaronder zeshonderd dubbele voor "hollegoed" - in katalogoog gebracht, dewelke om de vijf-zes jaar aan uitbreiding toe is. Gezegde modellen zijn veelal heruitgaven van onderwerpen geschapen door de "moulistereien" RIECKE & C°, HERMANN WALTER, ANTON REICHE, LETANG FILS en SOMMET. Dynamisch als zij is en degelijk uitgerust, levert VORMENFABRIEK haar chokoladevormen zowat in alle landen.

Die massa modellen van chokoladevormen bestaat voor een overgroot deel uit symbolische figuren of voorwerpen die betrekking hebben op het feest van "Sint-Nikolaas" en ook wel eens op dat van "Driekoningen", op de feestdagen van "Kerstmis", het liefde of vriendschap betuigen op "Sint-Valentijn" en uiteindelijk op "Pasen", als laatste "evenement" waarbij alles in het teken staat van "lekkere chokolade".



*Kerstman - "Anton Reiche" 1923 - N° 7917 - 22 × 9,5 cm.  
 Kerstman - "Létang Fils" vóór 1880 (?) - N° 2039 - 17,5 × 6,7 cm.*



*Kerstman - "Anton Reiche" 1923 - N° 7917 - 22 × 9,5 cm. - Binnenkanten.  
 Kerstman - "Létang Fils" vóór 1880 (?) - N° 2039 - 17,5 × 6,7 cm. Binnenkanten.*

Met en naast deze onderwerpen geven de chokoladevormen als het ware een uitgebreid overzicht van wat de mensen bezighoudt. Kris-kras vermelden we :

"Sinterklazen" van alle formaat : met kinderen-in-de-kuip of te paard of alleen; "Kerstmannen" op de klassieke ezel of per auto of moto of zoals kollega "Klaas". Verder een varia van beroepslui (maar niet "lui" !) als bakkers, beenhouwers, schoenmakers, smeden en andere; figuren uit sprookjes ("Märchen-Figuren") als "Roodkapje", "Klein Duimken", "Sneeuwitje", "Assepoester", de "Gelaarsde Kat", "Feeën" en "Kabouters"; typen van mensenrassen; "genre"-beelden allerhande; figuren "uit de folklore" als "Manneken-Pis" of de "Gilles" reuzen en heksen, circusartiesten, poppen "groot en klein"; jongetjes en lieve kleine meisjes in-al-hun-kinderlijk-doen - "Jan-die-weent" en "Jan-die-lacht"; verliefde historische koppels als "Paul en Virginie" of "Romeo en Julia"; filmsterren als "Charlie Chaplin", "Jacky Coogan", "Doublepatte en Patachon"; kinderen bij spel en op-school; sportbeoefenaars; bijbelse figuren; kerststallen; vroegste luchtballons en vliegtuigen; figuren in verband met het vissersleven - matrozen, zeeschepen; soldaten uit-de-tijd-van-toen; treinstellen en autowagens; neerhofdieren en dito-gevogelte; wilde dieren als leeuwen, tijgers en beren; huisdieren; olifanten en apen, nijlpaarden en rhinocerossen, dromedarissen en kemels; vak-lui-gereedschap allerhande; huisraad - flessen en klompen en pijpen en sigaren; muziekinstrumenten; revolvers en geweren en kanonnen en noem-maar-op...

En dan nog : Klompen groot en klein, schoenen, laarzen, open boomtronken en hartvormige dozen als "bonbonnières" met "pralines" te vullen op "Kerstmis", "Nieuwjaar" en "Sint Valentijn"-dag. Tenslotte voor het "Paasfeest" : opgesmukte mandjes en korfjes, mandjes en korfjes met broedende hennen, mooi versierde eieren van alle formaat, vogelnesten van alle grootten, hanen en hennen groot en klein, vissen van allerlei soort - vissen "als bonbonnière", spelende hazen in verschillende voorstelling - paashazen bij "menselijk" werk, "klokken-van-Rome", enzovoort, enzovoort... Het lijkt alles als een tot-leven-gekomen folklore "uit die tijd van toen" !

Als entoesiast bezitter van dergelijke vormen en in hoedanigheid van gewezen "Klaas"- en "Paasgoed"-vervaardiger verwelkomen we het vakkundig boek "**Le Moule à Chocolat**" van Henry Dorchy (Paris, Les Editions de l'Amateur, 1987). In zijn slotbeschouwing "Réflexion faite" zegt hij (vrij vertaald) :

*"Kniesoren zullen zonder enige twijfel van oordeel zijn dat de bewerkte chokoladevorm, door zijn binding met de 'industriële kunst', 't is te zeggen met een soort van 'geregeld gevraagde artikelen' welke naar bepaalde modellen 'in serie' en in voorraad gemaakt worden, geen aanspraak kan maken op erkenning als 'Kunst'. Van openbare nuttigheid weliswaar zijnde, maar 'minderwaardig' door gebrek aan 'n hoofdletter 'K' !... Volkomen 'ontwapend' door en bij zo 'n kleingeestigheid, is de chokoladevorm er niet minder een openbaring van.*

*Op het stuk van industriële techniek is hij als gereedschap onbetwistbaar een wonderlijke uitvinding. Dóór hem wordt tegelijk belang gehecht aan de arbeidsvoorwaarden in de moulistrij en bij het verwerken ook van chokolade. Men beleeft het ontdekken van onbekende*



Charlie Chaplin - "Anton Reiche" 1925 -  
N° 17958 - 21,5 × 12 cm.



Doublepatte - "Anton Reiche" tussen  
1929 & 1939 - N° 27814 - 11,5 × 3,5 cm.



Haas (smid) - "Anton Reiche" vóór 1914  
- N° 5396 - 16 × 9 cm.



Clown ("Paljas") - "Anton Reiche" 1937 -  
N° 26098 - 16 × 6,5 cm.



*materialen en de nieuwe behandeling ervan; men ervaart de overgang van handwerk naar dat van het machinale.*

*Naast zijn verworven plaats op de ranglijst der gebruiksgoederen is de chokoladevorm daarbij nog een voorwerp dat een rol vervult in de historie van het 'industriële esthetische'.*

*Dienaar van generlei kunst, behalve die der lekkerbekkernij, zondigt hij nooit door aanmatigend intellektualisme - hij is de sappige vrucht der verbeelding. Ontegenzeglijk geeft hij vrije uitgang aan een tot in zijn meest buitengewone verscheidenheden herkenbare stijl.*

*Tenslotte is de chokoladevorm intiem verbonden met de geschiedenis van de menselijke samenleving. Zéér gewikkeld in het leven van alledag; zich duizend gezichten en houdingen vormend, weerspiegelt hij de ontwikkeling van stijl en mode.*

*Liefdevol verwend door het kwartet 'ingenieur-artiest-uitvoerder-chokoladeverwerker', leverancier van eetbaar mooi-blinkend bruin speelgoed, brengt hij geluk bij en onderricht hij de zich amuserende kinderen."*

In "Oostvlaamse Zanten" (63e jaargang, Nr 2, van april-mei-juni 1988) besluit Frans Van Bost zijn bespreking van dit interessante werk met de woorden :

"Dit wetenschappelijk waardevol werk is een belangrijke aanwinst voor de geschiedenis van de techniek en voor de industriële archeologie. De talrijke afbeeldingen, waaronder enkele in kleur, maken van dit boek een lust voor het oog.

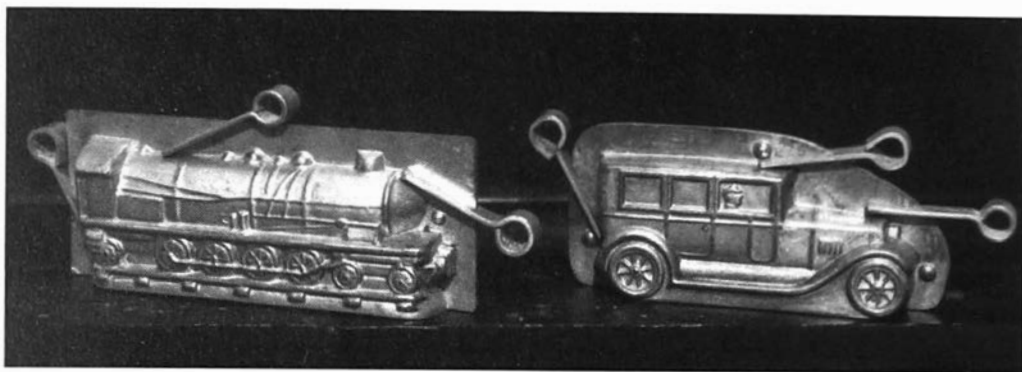
Doch bij het begin van zijn artikel zegt hij :

"Zelf herinneren we ons de opkomst van chokoladefiguren waar de bakker door het opbrengen van een gekleurde stroop op aangezicht, handen, enzovoort, een natuurlijk uitzicht nastreefde".

De "opkomst" van chokoladefiguren?... Chokoladegoed bestaat al van in "1832" dank zij de toenmaals door de Franse "moulist" JEAN-BAPTISTE LETANG voor het éérst tot dat doel vervaardigde vormen. Ook dat een doelmatiger fabrikage van "chokolade-hollegoed", door het feit van de gemakkelijker "behandeling" van de met cacaoboter "verrijkte" dekchokolade of "chocolat de couverture", dient geplaatst in de jaren "1866-1870" - respektievelijk de start van de Duitse vormenfabrikanten HERMANN WALTER (Berlin) en ANTO REICHE (Dresden). Aantrekkelijke chokoladen "Klaas" - en "Paas"-figuren sieren dus reeds honderd-twintig-jaar-lang de uitstalramen van banket- en suikerbakkers.

Recensent Frans Van Bost spreekt over het "opbrengen van een gekleurde stroop op aangezicht, handen, enzovoort". Stroop is echter "doorzichtig", al dan niet "gekleurd"; de chokoladefiguur is "glad" en stroop een "lopend" iets, hetwelk géén "houvast" heeft op dat gladde chokoladen ding ! Wat méér is, deze "niet te gebruiken" stroop schaadt fel het esthetisch uitzicht van de chokoladefiguur.

Kijk, was het dan nog "glace royale" geweest (een samenstelling van "wit-van-ei" of eiwit opgeklopt met véél bloedsuiker; een soort zéér vaste "meringue" waarmee voor de eindejaarsfeesten in de bakkerijen koekedeeg-klaasmannen en gebak allerhande en peperkoek-harten en



Lokomotief - "Létang Fils" vóór 1914 - N° 4655 - 14,5 × 6 cm.  
 Autowagen - "Anton Reiche" 1920 - N° 24633 - 12,5 × 5,5 cm.

ronde of rechthoekige of ruitvormige of ovale "lekkerkoek" werden "afgegarneerd"! "Glace royale" kon alléén maar bij gebak echt van pas komen en dienstig zijn. Het was allerm minst als "reddende" natuurlijk-uitzicht-verbéteraar van chokoladefiguren...

De methode welke sinds de eeuwwende en wellicht eerder al in zwang was om een "natuurlijk uitzicht" te bekomen, is het aanwenden van "cacaoboter" die, gesmolten en roze gekleurd en "op punt gebracht" (de vereiste "temperatuur"!), met behulp van een eventueel fijn penseeltje werd aangebracht op de "binnenkant" van de vorm op de te bestrijken plaats(en). Dit in drie-vier beurten gezien de "dunheid" van elk laagje cacaoboter. Vervolgens werd haastig-hàástig! - want de "boter" stonde snel en mocht geenszins "hard" geworden zijn (op gevaar dàn van de vorm los te komen), de "Klaas-" of "Paas"-vorm met "getempereerde" chokolade gevuld. Door het "bekloppen" deed de bakker àlle luchtbelletjes naar boven komen en tenslotte werd de gevulde vorm gekeerd en laat men de vorm "uitlopen" om hem van de overvullige chokolade te ontdoen.

We vermoeden dat dit procédé is bedoeld door Frans Van Bost.

Nu, ik-zelf heb, als 17-jarige jongeling, deze werkwijze vanaf 1930 toegepast in de banketbakkerij van mijn ouders en dit enkele jaren lang. Vanaf 1935 is gebruik gemaakt van dat "heil"-brengend produkt dat "witte cokolade" heet en hetwelk de ideale oplossing was en is om het "natuurlijk uitzicht" te verkrijgen van aangezicht en handen of (ànders te kleuren dan) van andere dingen die de chokoladevorm vertoont. "Witte dekchokolade" is een produkt waarmee men "spelen" en o-zovele fantasies toveren kan; men denke bijvoorbeeld aan het mengen of combineren met 'n kleine hoeveelheid "fondant"- of "melk"-chokolade! Want verrassende gelegenheden te over biedt deze wonderbare "Witte Dame"...

Michel Van den Bossche  
 Banketbakker "op rust"

Hoofdman-Archivaris der Koninklijke Rederijkerskamer  
 "De Zuigelingen van Polus" (Zottegem).

## **De poppenspelwereld van Gustje-Pierke-De Puydt**

Als tegenhanger voor "*De Wereld van Kunstenaar Bonnevalle*"(1) schilderde Jacky Lagrou "*De Wereld van Gustje De Puydt*", een werk dat men eveneens in het Gentse Museum voor Volkskunde kan bekijken.

Deze keer gaat het dus over de niet weg te denken figuur uit de galerij der Gentse types, tevens ouderdomsdeken der spellekens alhier.

Vooreerst een woordje geschiedenis.

Op 4 augustus 1922 ging de eerste vertoning door van het "Spelleke van de Muide". Samen met Gustje De Puydt voerde onderpastoor Joris Vandenbroucke van de Sint-Theresiaparochie op de Muide de klassieker "Genoveva van Brabant" op.

Als spelers kwamen daar later o.m. Frans Casteels en Jules Demuynck bij. Gustje De Puydt was niet aan zijn proefstuk. Tijdens de eerste wereldoorlog "assisteerde" hij zijn nonkel Gust (senior) die, vanaf 1916 om den brode, een eigen spelleke uitbaatte in de "Rode Cité" van Vercauter, aan de Nieuwe Vaart. Van meet af aan interpreteerde hij een populair personagetje, "Pierke-met-het-fijne-stemmetje". Hij bleef dat zijn verdere leven doen en hij kreeg dan ook die bijnaam!

In 1942 stapte Gustje (alias Pierke) over naar het "Museumspelleke", eerst in de Lange Steenstraat, later op de Kraanlei. Zesendertig jaar nadien hing hij "Pierke" aan de haak en eindigde zo zijn poppenspelerscarrière "in schoonheid gelijk ne koureur" zoals hij zelf beweerde.

Jacky Lagrou, herenkapper op de Voormuide, in zijn vrije tijd geïnteresseerd in astrologie en oude prentkaarten, heeft het leven van tooneel- en poppenspeler De Puydt in een schilderij willen vastleggen.

In zijn kenschetsende "bewegingsstijl", opgebouwd uit foto's, schiep hij, met sepia, sanguine, pastel, acryl en houtskool, een gekleurde tekening van 128 × 109 cm (omlijsting inbegrepen).

Op een veelkleurig gepointilleerde achtergrond staan de personages naast en boven elkaar opgesteld. In zijn geruite, oranje trui trekt de hoofdfiguur de aandacht als poppenspeler. De houdingen glijden over elkaar. Tevens is hij gesecundeerd door zijn lievelingspop "Pierke", herkenbaar aan zijn wit plunje, met rode linten afgeboord. In een soort dualiteit beweegt Gustje zelf als stangpop vóór de open Museumpoort.

De echte poppenman manipuleert enkele oudbekende personages als Karelke en Kamiel uit het klassieke Gentse spelleke.

Rechts onderaan kijken kinderen geïnteresseerd toe.

Bovenaan herkent men drie mensen die een rol speelden in het leven van Gustje: pastoor Joris Vandenbroucke, glimlachend kijkend over Gustjes schouder en verder de vroegere medespelers Frans Casteels en Jules Demuynck. Boven hun hoofd straalt de zon, symboliek van de eeuwige jeugd?



Als naar gewoonte is, in de linkerbenedenhoek, de schilder Jacques Lagrou aanwezig.

Sinds juli 1989 is het Museum voor Volkskunde daarmee een schilderij rijker.

L. Hoste

(1) Jacky Lagrou, een Gents type, O.V.Z., 1988, I, 66-68.