

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

L'ange gardien et la sainte Hélène de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen « Policromia ». Analyses stylistiques, techniques et matérielles, traitement de conservation

Lefftz, Michel; BENATI RABELO, Erika; SANYOVA, Jana

Published in:

Institut royal du patrimoine artistique. Bulletin

Publication date:

2005

Document Version

le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Lefftz, M, BENATI RABELO, E & SANYOVA, J 2005, 'L'ange gardien et la sainte Hélène de Cornelis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen « Policromia ». Analyses stylistiques, techniques et matérielles, traitement de conservation', *Institut royal du patrimoine artistique. Bulletin*, vol. 31, pp. 91-134.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

BULLETIN

31 - 2004/05

EXTRAIT - OVERDRUK

Brussel - Bruxelles

2007

**L'ANGE GARDIEN ET
LA SAINTE HÉLÈNE
DE CORNELIS VANDER VEKEN
(1666-1740) À LA COLLÉGIALE
NOTRE-DAME DE HUY ÉTUDIÉS
DANS LE CADRE DU PROJET
EUROPÉEN «POLICROMIA»**

**ANALYSES STYLISTIQUE,
TECHNIQUE ET MATÉRIELLE,
TRAITEMENT DE CONSERVATION**

INTRODUCTION

En l'an 2000, la fabrique d'église de la collégiale Notre-Dame de Huy s'est adressée à l'IRPA pour un traitement de conservation de cinq statues baroques en bois de tilleul¹ : une *Sainte Hélène*, un *Ange gardien*, un *Saint Thibaut*, un *Saint Fiacre* et une *Vierge à l'Enfant*. Le mauvais état général de ces sculptures de bois tendre nécessitait depuis longtemps une intervention.

Comme c'est le cas pour la plupart des œuvres baroques en bois de tilleul qui subsistent dans nos églises, ce patrimoine est fragile par la nature de ses matériaux, et il pâtit aussi d'un désintérêt encore trop généralisé en comparaison des œuvres réalisées en matériau noble tel le marbre blanc.

De ce groupe de sculptures, quatre peuvent être attribuées à un sculpteur relativement peu connu, liégeois d'adoption : Cornelis Vander Veken. Cet artiste, originaire de Malines, était entré au début du XVII^e siècle dans l'atelier liégeois d'Arnold Hontoire (1650-1709), le concurrent du célèbre sculpteur Jean Delcour (1631-1707).

À l'occasion de leur traitement, deux des statues, la *Sainte Hélène* (fig. 1) et l'*Ange gardien* (fig. 2), ont fait l'objet d'analyses plus approfondies. Elles ont par ailleurs été intégrées dans le projet de recherche «Policromia», dont la réalisation a été rendue possible grâce au financement de l'Union européenne dans le cadre du programme «Raphaël». Le but de «Policromia» était de comparer la production artistique baroque du Nord et du Sud de l'Europe tant aux points de vue technique que stylistique².

¹ Ci-dessous, n. 37.

² Fruit d'une initiative portugaise, le projet «Policromia», récemment clôturé, a permis de mieux connaître le patrimoine sculptural baroque en Belgique. «Policromia» fut coordonné par l'Instituto Português de Conservação e Restauro de Lisbonne, l'Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Séville) et l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles) étant co-organisateurs. Les participants étaient nombreux. Nous avons bénéficié de la collaboration du Musée de Louvain-la-Neuve

**DE ENGELBEWAARDER EN DE
SINT-HELENA VAN CORNELIS
VANDER VEKEN (1666-1740)
IN DE COLLEGIALE ONZE-
LIEVE-VROUWEKERK VAN HOEI:
EEN STUDIE IN HET KADER
VAN HET EUROPESE PROJECT
“POLICROMIA”**

**STILISTISCHE, TECHNISCHE
EN MATERIËLE ANALYSE,
CONSERVATIEBEHANDELING**

INLEIDING

De kerkfabriek van de collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei wendde zich in het jaar 2000 tot het KIK met de vraag om vijf barokke beelden in lindehout¹ te conserveren. Het betreft een *Sint-Helena*, een *Engelbewaarder*, een *Sint-Theobaldus*, een *Sint-Fiacrius* en een *O.-L.-Vrouw met Kind*. De algemene slechte staat van deze beeldhouwwerken in zacht hout vroeg reeds lang om een ingreep.

Zoals het merendeel van de barokke, lindehouten kunstwerken die nog bewaard zijn in onze kerken, is dit patrimonium erg broos omwille van de aard van het materiaal. Het heeft ook te lijden onder gebrek aan interesse in vergelijking met werken uitgevoerd in nobelere materialen zoals wit marmer.

Van deze groep beeldhouwwerken, kunnen er vier toegeschreven worden aan een vrij onbekende beeldhouwer: de Luikenaar door adoptie, Cornelis Vander Veken. Deze kunstenaar, die oorspronkelijk afkomstig was van Mechelen, maakte in het begin van de 17de eeuw deel uit van het Luikse atelier van Arnold Hontoire (1650-1709), concurrent van de beroemde beeldhouwer Jean del Cour (1631-1707).

Bij gelegenheid van de behandeling werden de *Sint-Helena* (fig. 1) en de *Engelbewaarder* (fig. 2) onderworpen aan een meer uitvoerige analyse. Ze werden bovendien geïntegreerd in het onderzoeksproject “Policromia”. Dat project kon gerealiseerd worden dankzij de financiering van de Europese Gemeenschap in het kader van het programma “Raphaël”. Het doel van “Policromia” was de barokke kunstproductie in het noorden en in het zuiden van Europa zowel vanuit technisch als stilistisch oogpunt te vergelijken².

¹ Hieronder, noot 37.

² Gegroeid uit een Portugees initiatief, heeft het onlangs afgesloten project “Policromia” gezorgd voor een betere kennis van het barokke sculptuurerfgoed van België. “Policromia” werd gecoördineerd door het Instituto Português de Conservação e Restauro in Lissabon, het Instituto Andaluz del Patrimonio

Ce projet a été l'amorce d'un intérêt spécifique pour les techniques et l'emploi des matériaux d'imitation des marbres, car la diversité des techniques picturales employées sur des sculptures blanchies était jusque-là insoupçonnée. À ce stade de la recherche, on considère généralement que la monochromie blanche correspond au goût de l'époque baroque dans nos régions. Toutefois, l'intérêt historique des techniques redécouvertes plaide en faveur d'études plus systématiques³.

ANALYSE STYLISTIQUE DES ŒUVRES DE CORNELIS VANDER VEKEN ET INSERTION DANS LA PRODUCTION DE L'ARTISTE

Michel LEFFTZ

La collégiale Notre-Dame à Huy conserve une belle série de sculptures que l'on peut attribuer au sculpteur baroque liégeois, d'origine malinoise, Cornelis Vander Veken⁴. Cet ensemble se décline en cinq grandes statues isolées (deux de la Vierge à l'Enfant et une de sainte Hélène, de saint Fiacre et de saint Thibaut), un groupe sculpté (représentant l'Ange gardien et l'enfant) et deux bustes (de saint Roch et d'une sainte). Les chanoines de la collégiale avaient fait réaliser un riche mobilier baroque qui fut malheureusement presque totalement

(Belgique); de l'Universidade Nova de Lisboa, du Museu Nacional de Arte Antiga, du Museu Nacional de Machado de Castro, du Musée d'Aveiro (Portugal); de l'Instituto del Patrimonio Histórico Español, du Servicio de Restauraciones diputación Foral de Álava et du Museu Nacional de Esculturas de Valladolid (Espagne). Les sculptures sélectionnées par les différentes institutions des trois pays collaborateurs conjuguèrent les critères requis par le programme: même typologie et fonction (sculptures religieuses peintes), mêmes matériaux (bois ou terre cuite) et même contexte historico-artistique (XVII^e-XVIII^e siècles). L'objectif était de mettre en évidence les interprétations et les exécutions d'œuvres d'un style particulier compte tenu des influences propres à chaque pays. Les résultats des études nationales ont été en partie intégrés dans une base de données trilingue destinée à aider les chercheurs et amateurs de la période baroque à parcourir l'histoire formelle et matérielle de quelque cinquante exemples représentatifs des trois pays. Un CD-ROM a également été réalisé dans le but de présenter le projet à un public plus large et peut-être moins averti. Le colloque de clôture s'est tenu à Lisbonne, en octobre 2002. Pour une information plus complète, on consultera le site Internet: <<http://www.muse.ucl.ac.be/POLICROMIA/>>.

³ J. SANYOVA, P.-Y. KAIRIS, *Contribution à l'étude des techniques de monochromie blanche des sculptures baroques du pays de Liège*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 30, 2002-2003 (2004), p. 245-259.

⁴ Ces attributions ont été faites sur la base des analyses stylistiques menées dans le cadre de notre thèse de doctorat sur la sculpture baroque liégeoise (*La sculpture baroque liégeoise*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1998).

Dit project gaf de aanzet om in het bijzonder aandacht te besteden aan de techniek en het materiaal dat werd gebruikt voor marmerimitaties. Tot dan toe had men immers geen vermoeden van de diversiteit aan technieken die werden aangewend voor het witten van beelden. In dit stadium van het onderzoek, beschouwt men de witte monochromie over het algemeen als een uiting van de barokke smaak in onze streken. Nochtans pleit het historisch belang van de herontdekte technieken in het voordeel van een meer systematische studie³.

STILISTISCHE ANALYSE VAN DE KUNSTWERKEN VAN CORNELIS VANDER VEKEN EN SITUERING BINNEN DE PRODUCTIE VAN DE KUNSTENAAR

Michel LEFFTZ

De collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk in Hoei bewaart een mooie reeks beelden die we kunnen toeschrijven aan de Luikse barokbeeldhouwer, van Mechelse origine, Cornelis Vander Veken⁴. Het ensemble bestaat uit vijf grote, losstaande beelden (tweemaal een O.-L.-Vrouw

Histórico (Sevilla) en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (Brussel) dat co-organisator waren. Er waren talrijke deelnemers. We hebben de medewerking genoten van het Museum van Louvain-la-Neuve (België), de Universidade Nova van Lissabon, het Museu Nacional de Arte Antiga, het Museu Nacional de Machado de Castro, het Museum van Aveiro (Portugal), het Instituto del Patrimonio Histórico Español, het Servicio de Restauraciones diputación Foral de Álava en het Museu Nacional de Esculturas in Valladolid (Spanje). De beeldhouwwerken die door de verschillende instituten van de drie samenwerkende lidstaten uitgekozen waren, beantwoordden aan de vereiste criteria die het programma voorschreef: dezelfde typologie en functie (religieuze, beschilderde beeldhouwwerken), dezelfde materialen (hout of terracotta) en een identieke historisch-artistieke context (17de-18de eeuw). Het was de bedoeling om de interpretaties en de uitvoering van kunstwerken in een bepaalde stijl in het licht te stellen, rekening houdend met de invloeden eigen aan elk land. De resultaten van de nationale studies werden gedeeltelijk samengebracht in een drietalige gegevensbank, bedoeld om onderzoekers en liefhebbers van de Barok te helpen om de vormelijke en materiële geschiedenis te verkennen aan de hand van een vijftigtal representatieve voorbeelden uit de drie landen. Ook werd een CD-ROM gemaakt met als bedoeling het project aan een breder en minder geïnformeerd publiek voor te stellen. Het slotcolloquium vond in oktober 2002 in Lissabon plaats. Voor meer informatie kan men terecht op volgende website: <<http://www.muse.ucl.ac.be/POLICROMIA/>>.

³ J. SANYOVA, P.-Y. KAIRIS, *Bijdrage tot de studie van de witte monochromietechnieken van barokbeelden in het land van Luik*, in *Bulletin van het KIK*, 30, 2002-2003 (2004), p. 245-259.

⁴ Deze toeschrijvingen werden gedaan op basis van stilistische analyses uitgevoerd in het kader van onze doctoraatsthesis over de Luikse baroksculptuur (*La sculpture baroque liégeoise*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1998).

dispersé lors de la restauration de la seconde moitié du XIX^e siècle. Actuellement, la plupart des sculptures baroques conservées dans la collégiale proviennent d'autres églises hutoises. Dans son ouvrage paru en 1924, H. Demaret indiquait, pour lieu de provenance de deux des statues (la *Vierge de l'Immaculée Conception* et la *Sainte Hélène*), l'ancien couvent des pères croisières de Huy⁵. L'information n'a pu être vérifiée étant donné l'absence de références aux sources de la part de l'auteur et la grande pauvreté des archives de l'ancien couvent. Une autre *Vierge à l'Enfant* pourrait avoir été apportée d'une église désaffectée à la Révolution. Quant au buste de saint Roch et au groupe de l'Ange gardien et l'enfant, ils se trouvaient à l'origine dans l'église Saint-Mengold à Huy.

La présente étude vise à faire mieux connaître la biographie de Cornelis Vander Veken (1666-1740) ainsi que le style de sa production. Les caractéristiques formelles en seront détaillées, prenant pour exemples la statue de sainte Hélène et le groupe de l'Ange gardien et l'enfant de la collégiale (fig. 1-4). Son style sera encore explicité à partir d'analyses comparées de ces sculptures avec d'autres œuvres, que nous avons également attribuées à son atelier⁶.

Si le style de Cornelis Vander Veken est depuis peu relativement bien cerné grâce à l'établissement d'un catalogue abondant de plus de cent trente statues, auxquelles il faut ajouter une belle série de reliefs et d'ornements, tant les détails de sa vie privée que ceux de son activité professionnelle demeurent pour le moins obscurs malgré de très nombreux dépouillements d'archives liégeoises⁷. Il n'est donc pas inutile de livrer ici quelques données inédites sur cet artiste. Le nom «Vander Veken», d'origine flamande, a souvent été maltraité par les scribes liégeois, mais aussi par son titulaire qui en modifia la graphie à plusieurs reprises: «Cornelis Vanderveken»⁸, «Vander Veckenne»⁹, «Vander Veken»¹⁰.

⁵ H. DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents*, 3. Ameublement artistique, trésor et archives, Huy, 1924, p. 51. Cf. J. FRESSON, *Les Monastères de Huy et de la banlieue lors de leur suppression*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 9, 1891, p. 225-265.

⁶ Dans le cadre de notre thèse de doctorat, près de 1500 sculptures baroques liégeoises ont été, souvent pour la première fois, attribuées aux treize sculpteurs les plus importants de cette école.

⁷ Ces dépouillements furent réalisés lors de la préparation de la thèse mentionnée ci-dessus. Les principaux dépôts sont: les Archives de l'État à Namur (AÉN), les Archives de l'État à Liège (AÉL), les Archives de l'État à Huy (AÉH), les Archives de l'Évêché à Namur (AÉvN).

⁸ AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, le 7 janvier 1727.

⁹ AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veckenne à monsieur Jean Croquet, menuisier à Dinant*, le 3 septembre 1726.

¹⁰ AÉN, Archives ecclésiastiques, Dinant, collégiale N.-D., Liasse 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, le 15 novembre 1726 et le 14 février 1727; *Ibidem*, *Contrat entre Cornelis Vander Veken et les mambours de la collégiale N.-D. à Dinant*, le 17 décembre

met Kind en een Sint-Helena, een Sint-Fiacrius en een Sint-Theobaldus), een gebeeldhouwde groep (die de Engelbewaarder met kind voorstelt) en twee bustes (van Sint-Rochus en een vrouwelijke heilige). De kanunniken van de collegiale kerk hadden een rijkelijk barokmeubilair laten maken, dat jammer genoeg bij de restauratie in de tweede helft van de 19de eeuw bijna volledig verspreid raakte. Het merendeel van de nog steeds bewaarde barokke beelden in de collegiale kerk, komt uit andere kerken van Hoei. In zijn publicatie van 1924, duidde H. Demaret het voormalige klooster van de Kruisheren van Hoei aan als de plaats van oorsprong van twee van de beelden (*De O.-L.-Vrouw-Onbevleekt-Ontvangen* en de *Sint-Helena*)⁵. De juistheid van deze informatie kon niet nagegaan worden vanwege de afwezigheid van verwijzingen naar de bronnen van de auteur en de heel magere archieven van het voormalige klooster. Een andere *O.-L.-Vrouw met Kind* zou men in verband kunnen brengen met een kerk die tijdens de Franse Revolutie buiten gebruik gesteld is. De buste van Sint-Rochus en de groep van de Engelbewaarder met kind, bevonden zich oorspronkelijk in de Sint-Mengolduskerk te Hoei.

Voorliggende studie beoogt een betere kennis van de biografie van Cornelis Vander Veken (1666-1740), en van de stijl van zijn oeuvre. De vormelijke kenmerken ervan zullen in detail geanalyseerd worden, met als voorbeeld de Sint-Helena en de beeldengroep van de Engelbewaarder met kind uit de collegiale kerk (fig. 1-4). Zijn stijl zal nog diepgaander onderzocht worden op basis van vergelijkende analyses van deze beeldhouwwerken met andere werken, die we eveneens aan zijn atelier hebben toegeschreven⁶.

Terwijl de stijl van Cornelis Vander Veken sinds kort redelijk goed afgebakend is dankzij de samenstelling van een uitgebreide catalogus met meer dan 130 beelden, waaraan men een mooie reeks reliëfs en ornamenten moet toevoegen, is daarentegen weinig in detail geweten over zijn privé-leven of over zijn professionele activiteit, ondanks veelvuldig en nauwkeurig onderzoek van de Luikse archieven⁷. Het is dus nuttig hier enkele nog niet gepubliceerde gegevens over deze kunstenaar aan te brengen. De naam "Vander Veken", die naar een Vlaamse oorsprong verwijst, werd vaak geweld aangedaan door de Luikse klerken, maar evenzeer door de drager van de naam zelf die er meerdere keren de schrijfwijze

⁵ H. DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents*, 3. Ameublement artistique, trésor et archives, Hoei, 1924, p. 51. Cf. J. FRESSON, *Les Monastères de Huy et de la banlieue lors de leur suppression*, in *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 9, 1891, p. 225-265.

⁶ In het kader van onze doctoraatsthesis hebben we rond de 1.500 Luikse, barokke sculpturen toegeschreven – vaak voor het eerst – aan de dertien belangrijkste beeldhouwers van deze school.

⁷ Dit nauwgezette onderzoek werd gerealiseerd tijdens de voorbereiding van de reeds vermelde doctoraatsthesis. De voornaamste bewaarplaatsen zijn: het Rijksarchief te Namen (AÉN), het Rijksarchief te Luik (AÉL), het Staatsarchief te Hoei (AÉH), het bisschoppelijk Archief te Namen (AÉvN).



Z 000423

1. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (avant traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, *Sint-Helena* (vóór behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.



Z 000400

2. C. Vander Veken, *Ange Gardien et l'enfant* (avant traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind (vóór behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.

Cette dernière forme étant la plus couramment utilisée par l'artiste, c'est celle que nous avons retenue¹¹.

En 1704, à son arrivée à Liège, C. Vander Veken a trente-huit ans. Il n'est plus tout jeune pour entrer comme « élève » chez Arnold Hontoire, ainsi que l'affirme Henri Hamal au début du XIX^e siècle¹². Pourquoi un sculpteur malinois, formé selon toute vraisemblance dans

1725. Voir aussi B. LHOIST-COLMAN, *Le véritable nom du sculpteur Cornelis Vander Werck, alias Vanderwinck, alias de Weckemback: Van der Veken*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, n° 195, oct.-déc. 1976, p. 84-85.

¹¹ Berthe Lhoist-Colman, *Ibidem*, se fiant à la transcription d'É. Hayot du contrat concernant la chaire de vérité de Dinant, estime que le vrai nom de l'artiste était « Van der Veken », d'après sa signature. En réalité, l'artiste signe « Vander Veken ». Hayot a fait, dans sa transcription, une erreur qui, par conséquent, a été reproduite par B. Lhoist-Colman. D'autre part, ces deux auteurs n'ont pas tenu compte des autres documents autographes de l'artiste, et donc des variantes de signatures.

¹² H. HAMAL, *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liège d'après une traduction du Dr. Alexandre*, dans J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornementistes de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1958; IDEM, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, dans R. LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.

van veranderde: "Cornelis Vanderveken"⁸, "Vander Veckenne"⁹ en "Vander Veken"¹⁰. Omdat deze laatste versie door de kunstenaar zelf het vaakst werd gebruikt, hebben we die behouden¹¹.

Bij zijn aankomst in Luik in 1704, was Vander Veken 38 jaar oud. Hij was niet meer echt jong om als "leerling" bij Hontoire in dienst te treden, zoals Henri Hamal in het begin van de 19de eeuw beweert¹². Waarom besliste een Mechelse beeldhouwer, die naar alle waarschijnlijkheid opgeleid was in een artistieke traditie aansluitend bij die van Du Quesnoy, om naar Luik te trekken? Wanneer een beeldhouwer het ene productiecentrum boven het andere verkiest om er zich te vestigen, is deze beslissing waarschijnlijk niet alleen afhankelijk van de materiële mogelijkheden om er zijn beroep uit te oefenen, maar ook van de stilistische tendensen die daar gelden. Wat de beeldhouwkunst betreft, was Luik in tegenstelling tot andere kunstcentra van het land, duidelijk beïnvloed door de stroming van Bernini. Een hypothetische reis naar Rome zou deze beslissing mogelijk hebben bepaald. Ondanks het stilzwijgen van H. Hamal en van de andere auteurs, nodigt de studie van de werken van Vander Veken uit om tot de conclusie te komen dat hij in de loop van zijn carrière Rome heeft bezocht.

Het staat vast dat de verwantschap tussen Bernini en zijn navolgers niet enkel door middel van de grafiek

⁸ AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, 7 januari 1727.

⁹ AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veckenne à monsieur Jean Croquet, menuisier à Dinant*, 3 september 1726.

¹⁰ AÉN, Kerkarchief, Dinant, collegiale O.-L.-V.-kerk, Bundel 496, *Lettre de Cornelis Vander Veken à monsieur de St Hubert, commissaire à Dinant*, 15 november 1726 en 14 februari 1727; AÉN, Kerkarchief, Dinant, Collegiale O.-L.-V.-kerk, bundel 496, *Contrat entre Cornelis Vander Veken et les mambours de la collégiale N.-D. à Dinant*, 17 december 1725. Zie ook B. LHOIST-COLMAN, *Le véritable nom du sculpteur Cornelis Vander Werck, alias Vanderwinck, alias de Weckemback: Van der Veken*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, IX, nr. 195, oct.-déc. 1976, p. 84-85.

¹¹ Berthe Lhoist-Colman baseert zich (*Ibidem*) op de transcriptie van het contract van de preekstoel van Dinant door É. Hayot en meent dat de echte naam van de kunstenaar, volgens zijn handtekening, "Van der Veken" was. In werkelijkheid ondertekende de kunstenaar met "Vander Veken". Hayot heeft in zijn transcriptie een fout gemaakt die bijgevolg door B. Lhoist-Colman werd overgenomen. Anderzijds hebben deze twee auteurs geen rekening gehouden met andere eigenhandig geschreven documenten van de kunstenaar of met enige afwijkende handtekeningen.

¹² H. HAMAL, *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liège d'après une traduction du Dr. Alexandre*, in J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornementistes de l'ancien pays de Liège*, Luik, 1958; IDEM, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, in R. LESUISSE (uitg.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.



160 cm

KN 11615

3. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (après traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, *Sint-Helena* (na behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.



140 cm

KN 10909

4. C. Vander Veken, *Ange Gardien et l'enfant* (après traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, *Engelbewaarder en kind* (na behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoi.

une tradition artistique proche de celle de Du Quesnoy, décide-t-il de partir pour Liège ? Nous pensons que lorsqu'un sculpteur choisit de s'installer dans un centre de production plutôt que dans un autre, cette décision n'est pas uniquement conditionnée par les possibilités matérielles d'exercice du métier, mais aussi par les tendances stylistiques qui y prévalent. Or, Liège, à la différence des autres grands foyers artistiques du pays, était nettement influencée, dans le domaine de la sculpture, par le courant berninesque. Un hypothétique voyage à Rome pourrait avoir déterminé cette décision. En effet, malgré le silence de H. Hamal et des autres auteurs, l'étude des œuvres invite à conclure à un séjour romain dans la carrière de Vander Veken.

Force est de constater que la filiation entre le Bernin et ses émules n'a pu se faire uniquement par l'intermédiaire de la gravure qui, bien que restant le principal vecteur de transmission des modèles, ne remplace pas le contact direct avec les œuvres des maîtres romains¹³. En conséquence, on peut émettre l'hypothèse que Vander Veken, une fois dans la Ville éternelle, impressionné par la fougue baroque berninesque, ait choisi, pour exercer son art, de rentrer non pas à Malines ou dans un autre centre artistique des anciens Pays-Bas, mais dans la capitale de la Principauté liégeoise. Les relations qu'il a pu entretenir avec l'un ou l'autre artiste liégeois de passage à Rome ont aussi pu peser dans ce choix décisif.

Cornelis entre dans la corporation des charpentiers de Liège en 1704¹⁴. Dès lors, il est en ordre avec le règlement du métier et peut exercer son art comme maître sans risquer les foudres de cette corporation. Lorsque Hamal le dit « élève » d'Arnold Hontoire¹⁵, il faut comprendre, selon nous, qu'il a dû se faire employer par le concurrent de Del Cour pour subvenir à ses besoins et chercher à se faire remarquer auprès de commanditaires potentiels. La collaboration avec Hontoire n'aurait-elle duré que cinq ans, de 1704 à la mort de ce dernier en 1709 ? En « acquérant le métier », comme disent les archives, Vander Veken prétendait au titre de maître, ce qui lui permettait de s'installer à son propre compte. Dans l'état actuel des connaissances, basées sur les recherches d'archives, il n'est pas établi qu'il devait « acquérir le métier » pour travailler dans l'atelier de Hontoire. L'analyse stylistique montre d'ailleurs qu'avant de devenir maître, il avait déjà été employé par Hontoire et ses collaborateurs pendant au moins une bonne dizaine d'années, car on peut reconnaître son intervention dans trois chérubins qui entourent le dais d'exposition du maître-autel de l'église des bénédictines de Liège (vers 1689-1690) (fig. 5). On peut donc supposer que Vander Veken réalisa des ornements, des petites sculptures et peut-être aussi de plus grandes œuvres, éventuellement parachevées par Hontoire. C'est en tout cas ce que l'on est amené à déduire de la forte influence



(© M. Lefftz)

5. Arnold Hontoire et Cornelis Vander Veken, *Chérubins* du couronnement du dais d'exposition du maître-autel, ca 1689-1690, bois polychromé, Liège, abbaye des bénédictines.

Arnold Hontoire en Cornelis Vander Veken, Cherubijnen van de bekroning van het hoofdaltaarbaldakijn, ca. 1689-1690, gepolychromeerd hout, Luik, Benedictinessenabdij.

vaut te verklaren. Al blijft de grafiek de belangrijkste drager voor het overbrengen van modellen, toch kan ze het directe contact met de werken van de Romeinse meesters niet vervangen¹³. Bijgevolg kan men aan hypothese stellen dat Vander Veken, eenmaal in de Eeuwigheid Stad aangekomen en onder de indruk van de barokke vurigheid van Bernini, besliste om terug te keren en zijn kunst te beoefenen in de hoofdstad van het Prinsbisdom Luik en niet in Mechelen of een ander artistiek centrum in de voormalige Lage Landen. Ook mogelijke contacten met een of andere Luikse artiest op doorreis in Rome, kan bij deze definitieve keuze invloed hebben gehad.

Cornelis werd in 1704 lid van de timmermansgilde in Luik¹⁴. Hij was dan ook in orde met het beroepsreglement en kon hij als meester zijn kunst beoefenen zonder het gevaar te lopen door de gilde veroordeeld te worden. Wanneer Hamal hem een "leerling" van Arnold Hontoire noemt¹⁵, moet men dat naar onze mening opvatten als dat hij zich in dienst moest laten nemen door de concurrent van Del Cour om in zijn behoeften te voorzien en om zich te laten opmerken bij potentiële geldschieters. Zou de samenwerking met Hontoire slechts vijf jaar geduurd hebben, namelijk van 1704 tot aan de dood van Hontoire in 1709? "Acquérant le métier", zoals in de archieven staat, dong Vander Veken naar de titel van meester, wat hem zou toelaten zich zelfstandig te vestigen. Uit wat we thans weten op basis van archiefonderzoek, blijkt niet onomstotelijk dat hij "in de leer moest gaan" om in het atelier van Hontoire te werken. De stilistische analyse toont trouwens aan dat hij vóór het behalen van de meestertitel al minstens een tiental jaar bij

¹³ Notons aussi, en plus des influences berninesques, les relations avec Giuliano Finelli et Alessandro Algardi.

¹⁴ AÉL, Métiers de Liège, 211, Métier des charpentiers, *Registre aux admissions 1668-1727*, fol. 151 v°.

¹⁵ Voir LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures* [n. 12], p. 217 et 228.

¹³ We stippen naast de invloeden van Bernini, ook de relatie met Giuliano Finelli en Alessandro Algardi aan.

¹⁴ AÉL, Métiers de Liège, 211, Métier des charpentiers, *Registre aux admissions 1668-1727*, fol. 151 v°.

¹⁵ Zie LESUISSE (uitg.), *Tableaux et sculptures* [n. 12], p. 217 en 228.

stylistique qu'attestent plusieurs des premières statues de Cornelis. Fort heureusement, l'émancipation stylistique du sculpteur malinois peut être suivie durant plusieurs années. Ainsi, sur le maître-autel de la collégiale Saint-Barthélemy à Liège (1704-1708) (fig. 6), on remarque que le drapé de certaines statues est encore très influencé par l'art de Hontoire (fig. 7), tandis que d'autres présentent déjà les caractéristiques propres à la manière de Vander Veken, notamment dans le choix des plis en bourrelets au lieu des plis en méplat (fig. 8)¹⁶. Cet ensemble se situe donc à un moment charnière. Divers chantiers nous aident à préciser le moment critique durant lequel s'est produit le changement de style. Sur l'autel latéral nord de la collégiale d'Amay, qui porte la date « 1705 », les anges adorateurs sont encore redevables à Hontoire dans le traitement des draperies (fig. 9). Quant à la statue de saint Joseph de l'église de Beaufays (fig. 10), datée de 1707, elle est déjà représentative de la manière de Vander Veken, car la dépendance avec l'art de Hontoire y est à peine perceptible. Par contre, la statue de saint Roch (fig. 11), réalisée pour la même église, est manifestement antérieure puisqu'elle témoigne d'une influence plus marquée du style de Hontoire. C'est la mise en place de cette chronologie, évoquée ici à travers quelques cas, qui nous a amené à proposer les années 1707-1709 pour la datation des deux groupes sculptés de l'église abbatiale des bénédictines à Liège¹⁷.

Dans l'église Saint-Barthélemy à Liège, la modénature, le répertoire et le traitement des ornements de l'autel sont encore redevables à Hontoire, ce qui pose notamment la question de la paternité de la conception de l'ensemble. Cette problématique est à mettre en relation avec l'élévation du jubé (1706-1708) par Verburg, autre collaborateur de Hontoire¹⁸. Le cercle Hontoire-Verburg-Vander Veken compte aussi le peintre Fisen qui réalisa le tableau du maître-autel (1707) et collabora plus d'une fois avec ces trois sculpteurs. Le chantier d'Amay, sur lequel se succédèrent Del Cour, Hontoire, Verburg et Fisen, sera aussi l'occasion d'une association entre le peintre Fisen et Vander Veken pour l'autel latéral nord (1705)¹⁹. Tous deux travailleront encore ensemble sur

Hontoire en zijn medewerkers in dienst was. Zijn tussenkomst komt immers tot uiting in drie cherubijnen rondom het expositiebaldakijn van het hoofdaltaar van de Benedictinessenkerk te Luik (ca. 1689-1690) (fig. 5). Men kan dus veronderstellen dat Cornelis Vander Veken versieringen, kleine sculpturen en misschien ook grotere werken realiseerde, al dan niet afgewerkt door Hontoire. Dit is in elk geval wat we geneigd zijn aan te nemen, gezien de sterke stilistische invloed waarvan meerdere van de eerste werken van Cornelis getuigen. Gelukkig kan de stilistische ontwikkeling van de Mechelse beeldhouwer gedurende meerdere jaren gevolgd worden. Zo valt op te merken dat op het hoofdaltaar van de collegiale Sint-Bartholomeuskerk (1704-1708) (fig. 6), de drapering van bepaalde beelden nog sterk beïnvloed is door het werk van Hontoire (fig. 7), terwijl andere al kenmerken vertonen die eigen zijn aan de stijl van Vander Veken, met name in de keuze voor bolle in plaats van platte plooiën (fig. 8)¹⁶. Deze beeldengroep situeert zich dus op een scharnierpunt. Verschillende werken helpen ons het beslissende moment waarop zijn stijlverandering heeft plaatsgevonden, te bepalen. Op het noordelijk zijaltaar van de collegiale kerk van Amay, dat de datum "1705" draagt, is de uitvoering van de drapering van de aanbiddende engelen nog schatplichtig aan Hontoire (fig. 9). Het beeld van Sint-Jozef in de kerk van Beaufays (fig. 10), dat dateert van 1707, is reeds representatief voor de stijl van Vander Veken, omdat de afhankelijkheid van het werk van Hontoire er nauwelijks merkbaar is. Het beeld van Sint-Rochus (fig. 11) daarentegen, uitgevoerd voor dezelfde kerk, is duidelijk ouder omdat het van een meer uitgesproken invloed van Hontoire's stijl getuigt. Het opstellen van deze chronologie, die hier geschetst werd aan de hand van enkele voorbeelden, heeft ons ertoe aangezet de twee beeldengroepen in de abdijkerk van de Benedictinessen in Luik rond 1707-1709 te dateren¹⁷.

In de Sint-Bartholomeuskerk van Luik zijn het patroon van het lijstwerk, het repertoire en de behandeling van de versieringen van het altaar schatplichtig aan Hontoire, wat met name de vraag doet rijzen naar het auteurschap van het ontwerp van het geheel. Deze problematiek moet in verband gebracht worden met de oprichting van het doksaal (1706-1708) door Verburg, een andere medewerker van Hontoire¹⁸. Ook de schilder Fisen maakte deel uit van de kring Hontoire-Verburg-

¹⁶ Concernant la terminologie des plis, cf. M. LEFFITZ, *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture*, dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lisbonne, 2004, p. 59-62.

¹⁷ L'une de ces œuvres représente l'Ange gardien et l'enfant, l'autre saint Joseph.

¹⁸ Nous avons présenté ce cas au Département Histoire de l'art (Temps modernes) du *Sixième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIII^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Mons, 25, 26 et 27 août 2000. Actes [résumés des communications]*, 1, Mons, 2000, p. 170.

¹⁹ Hontoire est peut-être aussi intervenu dans cet ouvrage car des ornements qui faisaient éventuellement partie de l'ensemble montrent des affinités stylistiques évidentes avec les ornements de l'église des bénédictines à Liège ou encore avec ceux de la sacristie de l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert. Cf. I. VANDEVIVERE et M. LEFFITZ, *Les ornements*, dans *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namur, 1999, p. 129-133.

¹⁶ Wat de terminologie van de plooiën betreft, cf. M. LEFFITZ, *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, Lissabon, 2004, p. 59-62.

¹⁷ Het ene werk stelt de Engelbewaarder met kind voor, het andere Sint-Jozef.

¹⁸ In 2000 hebben we dit geval voorgesteld aan het Departement Kunstgeschiedenis (Moderne Tijd) van het *Sixième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et LIII^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Mons, 25, 26 et 27 août 2000. Actes [samenvatting van de lezingen]*, 1, Bergen, 2000, p. 170.



B 19207

6. C. Vander Veken, *Maître-autel*, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1918).
C. Vander Veken, Hoofdaltaar, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Luik, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1918).



B 83144

7. C. Vander Veken, *Anges du couronnement du maître-autel*, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1944).
C. Vander Veken, Engelen van de bekroning van het hoofdaltaar, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Luik, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1944).



B 147337

8. C. Vander Veken, *Anges du trône d'exposition du maître-autel*, 1704-1708, bois polychromé, Liège, église Saint-Barthélemy (état en 1953).
C. Vander Veken, Engelen van de troon van het hoofdaltaar, 1704-1708, gepolychromeerd hout, Sint-Bartholomeuskerk (toestand in 1953).



B 29642

9. C. Vander Veken, *Angelots du couronnement de l'autel latéral nord*, 1705, bois polychromé, Amay, église Saint-Georges et Sainte-Ode (état en 1942).

C. Vander Veken, Engeltjes van de bekroning van het zijaltaar, noordzijde, 1705, gepolychromeerd hout, Amay, Sint-Joris en Odakerk (toestand in 1942).



110 cm

A 49931

10. C. Vander Veken, *Saint Joseph*, 1707, bois polychromé, Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste (état en 1943).
C. Vander Veken, Sint-Jozef, 1707, gepolychromeerd hout, Beaufays, *Sint-Jan de Evangelistkerk* (toestand in 1942).



160 cm

M 248439

11. C. Vander Veken, *Saint Roch*, bois polychromé, Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste (état en 1976).
C. Vander Veken, Sint-Rochus, gepolychromeerd hout, Beaufays, *Sint-Jan de Evangelistkerk* (toestand in 1976).

d'autres chantiers, comme ceux du maître-autel de l'église Saint-Jean à Liège (1713), du maître-autel de l'église Saint-Apollinaire de Bolland (1722-1724) (fig. 12), et pour des sculptures de l'église Saint-Nicolas au Trez à Liège (1725-1727), actuellement à l'église Saint-André de Cerexhe-Heuseux (fig. 13-16)²⁰.

Si aucun des dessins que lui attribuait le chanoine Hamal n'a été retenu dans le catalogue des œuvres préparatoires, nous avons cependant conservé une très belle série de seize terres cuites qui ont servi de modèles à des sculptures en bois. À l'instar de Verburg, autre sculpteur ayant émigré dans la Cité ardente, la production de Vander Veken est très typée, ce qui facilite considérablement l'établissement du catalogue. La quasi-totalité de ses œuvres conservées sont religieuses²¹, son activité d'ornemaniste est attestée par plusieurs ensembles, autels et chaires de vérité. Les relations professionnelles que Vander Veken entretenait avec Fisen sont mal connues, mais le style des deux artistes présente de nombreux traits communs et certains dessins du peintre constituent des projets de sculptures parfois très semblables à des œuvres conservées de Vander Veken²².

Les multiples sculptures produites par Vander Veken et son atelier se répartissent selon un nombre important de types de composition. L'analyse comparative des œuvres montre que celles-ci ont fait l'objet de multiples variations par rapport aux modèles en terre, du moins par rapport à ceux qui ont été conservés. Les nombreuses versions introduites par l'artiste constituent autant de manifestations différentes d'un même style. Ses meilleures œuvres témoignent d'un savoir-faire consommé. Le tempérament baroque de l'artiste apparaît dans des compositions puissantes et mouvementées, parfaitement servies par des drapés fortement structurés et un traitement de l'anatomie très raffiné.

Dans ses œuvres, Vander Veken tente d'exprimer l'instantanéité du mouvement. La plupart des personnages sont sculptés dans une attitude de marche en avant. Le corps est en appui sur une jambe, tandis que l'autre est fléchie, posée sur la pointe du pied, loin en arrière. Cette attitude s'accompagne d'un déplacement du bassin, qui contraste avec la position du buste resté en arrière. Ce détail, parfaitement observé sur le vif et complété par la disposition en balancier des bras, renforce cette impression d'instantanéité. Afin d'accentuer encore la projection en avant, Vander Veken a usé d'un procédé de mise en scène ingénieux, occasionnellement utilisé par Del Cour, qui consiste à incliner la base de la statue vers l'avant. Au déplacement de la figure, se conjugue l'action d'un coup de vent ascendant et oblique qui soulève les drapés (fig. 17). Dans certains cas, comme pour

Vander Veken. Hij maakte het schilderij voor het hoofdaltaar (1707) en werkte meer dan eens samen met deze drie beeldhouwers. De opdrachten in Amay, waar Del Cour, Hontoire, Verburg en Fisen elkaar opvolgden, boden ook de gelegenheid voor een samenwerking tussen de schilder Fisen en Vander Veken voor het noordelijk zijaltaar (1705)¹⁹. Beiden werkten later nog samen op andere werven, zoals deze van het hoofdaltaar van de Sint-Janskerk te Luik (1713), het hoofdaltaar van de Sint-Apollinariskerk in Bolland (1722-1724) (fig. 12), en het beeldhouwwerk in de kerk Sint-Nikolaas-ter-Trez in Luik (1725-1727), thans bewaard in de Sint-Andrieskerk van Cerexhe-Heuseux (fig. 13-16)²⁰.

Hoewel geen enkele van de tekeningen die kanunnik Hamal aan hem toeschreef, voor de catalogus van de voorbereidende werken werd weerhouden, hebben we toch een mooie reeks van zestien terracotta beelden bewaard die als model dienden voor houten sculpturen. Zoals bij Verburg, een andere beeldhouwer die naar de "vurige stede" getrokken was, is het oeuvre van Vander Veken zeer karakteristiek, wat het opstellen van een catalogus aanzienlijk vergemakkelijkt. Bijna alle bewaarde werken zijn religieus²¹, zijn activiteit als ornamentenmaker wordt door meerdere ensembles, altaren en preekstoelen bevestigd. Er is weinig geweten over de professionele relaties die Vander Veken met Fisen onderhield, maar de stijl van beide kunstenaars vertoont talrijke overeenkomsten en bepaalde schetsen van de schilder vormen projecten voor beelden die soms heel erg lijken op de werken die van Vander Veken bewaard zijn²².

De talrijke sculpturen die Vander Veken en zijn atelier geproduceerd hebben, zijn in te delen in een aanzienlijk aantal compositietypes. De vergelijkende analyse van de werken toont aan dat er meerdere variaties ten opzichte van de modellen in aardewerk bestaan, tenminste ten opzichte van degene die bewaard gebleven zijn. De talrijke versies die de kunstenaar gemaakt heeft, zijn evenveel verschillende uitingen van dezelfde stijl. Zijn beste werken getuigen van een volmaakt vakmanschap. Het barokke temperament van de kunstenaar uit zich in krachtige en bewogen composities, perfect ondersteund door een sterk gestructureerde drapering en een zeer verfijnde behandeling van de anatomie.

¹⁹ Hontoire werkte misschien ook mee aan dit kunstwerk, want versieringen die wellicht deel uitmaakten van het ensemble, vertonen uitdrukkelijke stilistische verwantschap met de ornamenten van de Benedictinessenkerk te Luik of zelfs met die van de sacristie van de voormalige abdijkerk van Saint-Hubert. Cf. I. VANDEVIVERE en M. LEFFTZ, *Les ornements, in L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namen, 1999, p. 129-133.

²⁰ Het is door vergelijking met de vermelding van de betalingen in de archieven van de Luikse kerk, dat we de herkomst van deze werken hebben kunnen achterhalen.

²¹ De beeldhouwer weergave van de geknielde Notger, bewaard in de kerk Sint-Jan-Evangelist te Luik, is een van de zeldzame profane werken die van de kunstenaar gekend zijn.

²² Wat Fisen betreft doelen we op zijn latere werk dat ongeveer na 1690 te situeren is. Fisen was trouwens de peter van de dochter van de beeldhouwer.

²⁰ C'est par recoupement avec les mentions des paiements conservées dans les archives de l'église liégeoise que nous avons pu établir la provenance de ces œuvres.

²¹ La représentation sculptée de Notger agenouillé, conservée à l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, est l'une des rares œuvres profanes connues de l'artiste.

²² En ce qui concerne Fisen, nous faisons allusion à la production tardive, après 1690 environ. Fisen était par ailleurs le parrain de la fille du sculpteur.



12. C. Vander Veken, *Maitre-autel*, bois polychromé, Bolland, église Saint-Apollinaire (état en 1944).
C. Vander Veken, *Hoofdaltaar*, gepolychromeerd hout, Sint-Apollinariskerk (toestand in 1944).

B 81738



13

130 cm

M 215093



14

130 cm

M 215106



15

130 cm

M 215105



16

130 cm

M 215104

les *Anges gardiens*, on pourrait supposer que c'est de la progression de l'ange qui descend de biais sur terre que résulte l'animation du drapé. Le cas des anges et angelots adorateurs est différent, car l'artiste nous les présente le plus souvent comme s'ils étaient suspendus dans les airs, voletant au-dessus des autels. L'affectation de certaines expressions des personnages provient en partie de l'inclinaison du cou, combinée à celle de la tête qui, de surcroît, est souvent tournée de côté. Sur plusieurs statues, nous avons pu observer que le sculpteur modifiait l'axe de symétrie des visages en les incurvant pour accentuer l'effet de perspective en raccourci (fig. 18b).

Dans la composition du drapé, Vander Veken privilégie très nettement les manteaux qui tombent des épaules et glissent le long du corps. À cet égard, la *Sainte Hélène* de Huy est très représentative de son art puisque, comme dans nombre de statues debout, on peut y trouver un schéma de composition des draperies récurrent et tout à fait spécifique de sa manière (fig. 17). L'accumulation de l'étoffe du manteau provoque habituellement des plis fortement saillants sur l'un des bras et une torche transversale roulant à hauteur du bassin. La jambe avancée crée une tension dans le tissu où les longs plis côtelés se brisent. Afin de bien marquer les jointures, le sculpteur insiste sur la partie postérieure du genou, le creux poplité. Les nombreux plis de la robe assemblés le long de cette jambe, ainsi que ceux qui sont amassés sur l'autre, disparaissent dans le manteau qui se retourne en un pan oblique avant de s'engouffrer dans la torche transversale. Souvent, aux plis du manteau amassés sur l'un des bras, répond le drapé très saillant, qui forme une sorte de corolle, à hauteur du coude du bras opposé. L'extrémité des manches de la robe s'ouvre, elle aussi, en corolle. Enfin, lorsque le manteau tombe à l'arrière du personnage, il forme une sorte d'écran qui élargit la silhouette.

À l'instar des drapés, les anatomies sont relativement bien typées. Ainsi – c'est le cas du groupe de l'Ange gardien et l'enfant – les enfants et angelots ont-ils habituellement le corps potelé, les chairs du ventre affaissées, le cou très court, le visage de forme carrée, un petit nez légèrement retroussé, la bouche parfois

Vander Veken probeert in zijn werken de momentopname van een beweging vast te leggen. De meeste figuren zijn uitgevoerd in een voorwaarts stappende houding. Het lichaam steunt op één been, terwijl het andere ver naar achteren geplooid, op de tippen van de tenen rust. Deze houding gaat gepaard met een verschuiving van het bekken, wat contrasteert met het bovenlichaam dat naar achteren geleund blijft. Dit detail, perfect naar levend model geobserveerd en aangevuld met de tegenbeweging van de armen, versterkt de indruk van de momentopname. Om de voorwaartse beweging nog meer te benadrukken, heeft Vander Veken gebruik gemaakt van een ingenieuze mise-en-scène, die af en toe bij Del Cour aangewend werd. Ze bestaat erin de basis van het beeld naar voor te brengen. Deze verplaatsing van het lichaam gaat gepaard met het effect van een zijwaartse en opstijgende windstoot die de drapering optilt (fig. 17). Bij gevallen zoals de *Engelbewaarders* zou men kunnen vermoeden dat de beweging van de drapering voortvloeit uit het voorschrijden van de engel die diagonaal naar de aarde afdaalt. Het geval van de engelen en engeltjes in aanbidding is anders omdat de kunstenaar ze meestal aan ons voorstelt alsof ze in de lucht hangen en al fladderend boven het altaar zweven. De gekunsteldheid van bepaalde uitdrukkingen van de personages ontstaat deels door het buigen van de hals, gecombineerd met het neigen van het hoofd, dat bovendien vaak naar opzij gewend is. We hebben kunnen vaststellen dat de beeldhouwer bij meerdere beelden de symmetrie-as van het gezicht wijzigde door het te buigen en zo het effect van het verkorte perspectief te benadrukken (fig. 18b).

Voor de compositie van de drapering verkiest Vander Veken zeer duidelijk mantels die vanaf de schouders dicht langs het lichaam naar beneden glijden. In dat opzicht is de *Sint-Helena* van Hoei zeer representatief voor zijn stijl omdat men er, zoals bij tal van rechtopstaande beelden, voor de drapering een terugkerend compositieschema kan vinden dat echt specifiek is voor zijn stijl (fig. 17). De opeenhoping van de stof van de mantel creëert gewoonlijk sterk geprononceerde plooien op een van de armen en een getorste, dwarse stofwikkels ter hoogte van het bekken. Het naar voor geplaatste been

13-16. C. Vander Veken, *Saint Antoine, Saint Philippe, Saint Jean Népomucène, Saint Joseph*, 1727, bois polychromé, Cerexhe-Heuseux, église Saint-André (prov. anc. église Saint-Nicolas-au-Trez à Liège) (état en 1974).

C. Vander Veken, *Sint-Antonius, Sint-Philippus, Sint-Johannes Nepomucenus, Sint-Jozef*, 1727, gepolychromeerd hout, Cerexhe-Heuseux, *Sint-Andrieskerk* (afk. van vroegere kerk *Sint-Nikolaas-ter-Trez* in Luik) (toestand in 1974).



(© M. Lefftz)

17. C. Vander Veken, *Sainte Hélène* (en cours de traitement), tilleul, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, *Sint-Helena* (tijdens behandeling), linde, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.

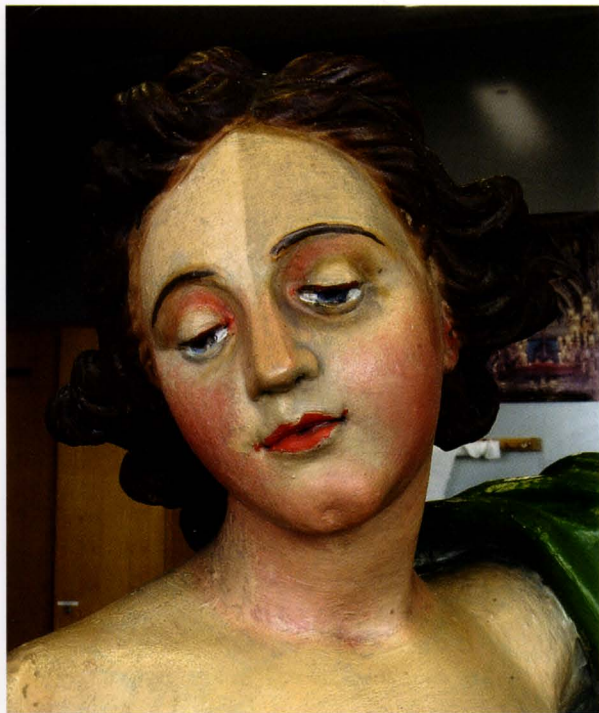


a.

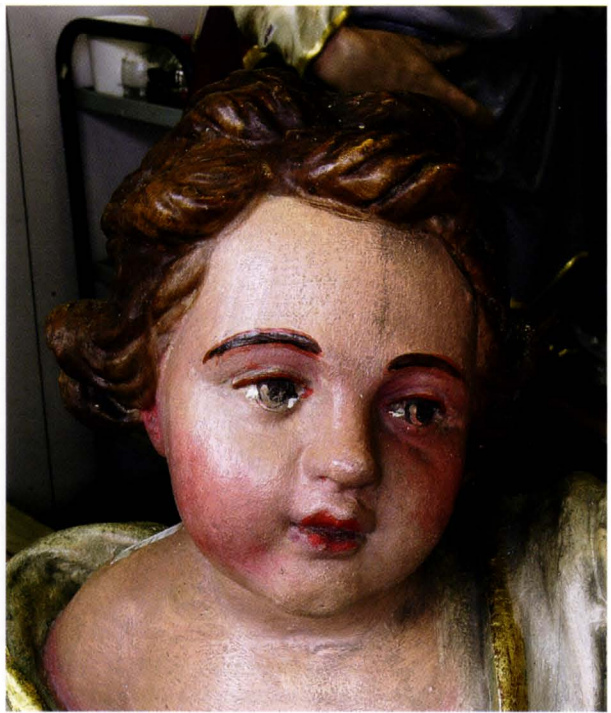
(© M. Leftitz)

18. C. Vander Veken, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoi.

a. Détail de la tête de la *Sainte Hélène*. b. Détail de la tête de l'*Ange Gardien*. c. Détail de la tête de l'*Enfant*,
 a. *Detail van het hoofd van de Sint-Helena*. b. *Detail van het hoofd van de Engelbewaarder*. c. *Detail van het hoofd van het Kind*.



b.



c.

charnue, les yeux ourlés en amande, les joues tombantes et le menton creusé d'une fossette (fig. 18c). Les cheveux, coiffés de façon asymétrique, forment des mèches torsadées qui s'achèvent par des boucles aplaties tandis que des épis saillent sur la tête (fig. 19c). Le corps des anges est mince, presque féminin, les membres sont longs et fins, le cou est long, la tête hors d'axe par rapport au cou, lui-même désaxé par rapport au corps. Le visage forme un grand ovale (fig. 18b). La bouche est généralement bien dessinée, avec des lèvres minces aux commissures marquées. Le menton arrondi est creusé d'une fossette. Les yeux en forme d'amande sont ourlés ou mi-clos par d'épaisses paupières; les arcades sourcilières sont très arrondies; le nez est fin et plutôt long. Les cheveux sont séparés par une raie latérale, des mèches rebelles ponctuent le sommet de la tête, tandis que d'autres, longues et torsadées, se terminent en boucles épaisses (fig. 19b).

Les personnages féminins, telle *Sainte Hélène*, présentent des proportions allongées puisque la hauteur de la tête entre huit fois dans celle du corps. L'articulation de la tête par rapport au corps est semblable à celle des anges. Le visage forme un grand ovale. Le menton double et arrondi est à fossette (fig. 18a). Les yeux sont soit baissés, avec les paupières très couturées, soit bien ouverts et ourlés; les arcades sourcilières sont très fortement arquées. Le nez est fin et long; la bouche dessine une légère moue, les commissures sont marquées. Les cheveux, légèrement ondulés, forment quelquefois des coiffures très complexes combinant, comme ici, rouleaux et perles (fig. 19a). Les mains ont de longs doigts légèrement potelés comme le reste du corps.

Au sein de l'ensemble relativement important des *modelli* en terre de Vander Veken conservés au Musée Curtius à Liège, deux reprennent le thème de l'Ange gardien et l'enfant (fig. 20-21)²³. Le moins fragmentaire des deux est aussi celui qui est le plus proche du groupe en bois de Huy (fig. 20a-b)²⁴. Outre l'inversion gauche/droite de l'ensemble, on notera des différences minimes dans la composition des drapés des personnages²⁵.

Nous avons pu retrouver neuf groupes de l'*Ange gardien et l'enfant* sculptés en bois par Vander Veken et son atelier²⁶. Celui qui sommait encore la chaire de vérité de l'église Saint-Pierre d'Engis en 1942 semble identique (fig. 22)²⁷, tandis que le groupe en bois de l'église Saint-Amand de Jupille-sur-Meuse (fig. 23) et celui de

veroorzaakt een spanning in de stof daar waar de lange, geribde plooien breken. Om goed de gewrichten aan te geven, accentueert de beeldhouwer het achterste deel van de knie, de knieholte. De vele plooien van het kleed die langs dit been samenkomen, evenals de plooien die zich ophopen op het tweede been, gaan op in de mantel. Een pand hiervan waaiert schuin uit alvorens in de dwarse bundel te verdwijnen. Vaak beantwoordt aan de opeengehoopte plooien ter hoogte van één arm, een zeer uitgesproken drapering in de vorm van een openvallende kelk, ter hoogte van de elleboog van de tegenoverliggende arm. Ook de uiteinden met de mouwen van het kleed openen zich kelkvormig. Tot slot vormt de mantel wanneer hij achter de figuur valt, een soort van scherm dat het silhouet van het beeld vergroot.

Zoals de drapering, is ook de lichaamsbouw redelijk uitgewerkt. Zo hebben de kinderen en de engeltjes – dit is het geval voor de groep met de Engelbewaarder, – gewoonlijk een mollig lijfje met een afhangend buikje, een zeer korte nek, een vierkant gezicht, een licht opgetrokken neusje, een soms vlezig mond, omrande en amandelvormige ogen, hangwangen en een kuiltje in de kin (fig. 18c). De asymmetrisch gekapte haren bestaan uit gedraaide haarlokken die eindigen in platte krullen, terwijl enkele rebelse lokken op het hoofd dansen (fig. 19c). Het lichaam van de engelen is slank, bijna vrouwelijk, en de ledematen zijn lang en fijn. Ook de nek is lang en het hoofd bevindt zich buiten de as van de nek, die zich op zijn beurt buiten de as van het lichaam situeert. Het gezicht is een grote ovaal (fig. 18b). De mond is over het algemeen duidelijk aangegeven, met dunne lippen en uitgesproken mondhoeken. De ronde kin heeft een kuiltje. De amandelvormige ogen zijn omrand of halfgesloten met dikke oogleden; de wenkbrauwboog is zeer afgerond, de neus eerder lang en dun. Het haar heeft een zijdelingse scheiding en rebelse lokken steken uit boven het hoofd, terwijl andere opgerold zijn en uitmonden in dikke krullen (fig. 19b).

De vrouwelijke figuren, zoals *Sint-Helena*, hebben uitgerekte proporties omdat de lengte van het hoofd achtmaal in die van het lichaam past. De uitwerking van het hoofd in verhouding tot het lichaam is gelijkaardig aan die van de engelen. Het gezicht is een grote ovaal. De dubbele kin is afgerond en heeft een kuiltje (fig. 18a). De ene keer zijn de ogen neergeslagen met afgelijnde oogleden, de andere keer zijn ze wijd open en omrand; de wenkbrauwlijn is sterk gebogen. De neus is fijn en lang; de mond vormt een kleine pruillip en de mondhoeken zijn benadrukt. De licht golvende haren vormen soms zeer ingewikkelde kapsels die, zoals hier het geval is, uit een combinatie van krullen en parels bestaan (fig. 19a). De handen hebben lange vingers, die een beetje mollig zijn, zoals de rest van het lichaam.

Binnen het relatief belangrijke geheel van de *modelli* in terracotta van Vander Veken die in het Curtiusmuseum in Luik bewaard worden, treffen we tweemaal het thema van de *Engelbewaarder met kind* aan (fig. 20-21)²³. Het best bewaarde van de twee is het

²³ Musée Curtius I/2392 et I/ 2386.

²⁴ Il s'agit du groupe inventorié sous le numéro I/2386.

²⁵ Dans le modèle, le drapé du manteau retombe à l'arrière du bras dressé; dans la statue, il retombe à l'avant. Le manteau couvrant le buste de l'enfant est disposé différemment.

²⁶ Outre le groupe de Huy, il y a ceux de Moha, de Mortroux, du Musée Curtius de Liège (incomplet), du MARAM à Liège (incomplet, autre composition), de l'église abbatiale de la Paix-Notre-Dame à Liège (autre composition), de Tilff, d'Engis (perdu) et de Jupille.

²⁷ Pour autant que l'on puisse en juger d'après une photographie de l'IRPA (cliché B 29792).

²³ Curtiusmuseum I/2392 en I/2386.

19. C. Vander Veken, collégiale Notre-Dame de Huy.
C. Vander Veken, collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.

a. Détail de la tête de la *Sainte Hélène*. b. Détail de la tête de l'*Ange gardien*. c. Détail de la tête de l'*Enfant*.

a. *Detail van het hoofd van de Sint-Helena*. b. *Detail van het hoofd van de Engelbewaarder*. c. *Detail van het hoofd van het Kind*.



a.

(© M. Lefftz)



b.



c.



24 cm

20. a-b. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2386.
 a-b. C. Vander Veken, *Engelbewaarder en kind*, terracotta, Luik, Curtiusmuseum, inv.nr. I/2386.



(© M. Leffitz)



24 cm

(© M. Leffitz)

21. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2392.
 C. Vander Veken, *Engelbewaarder en kind*, terracotta, Luik, Curtiusmuseum, inv.nr. I/2392.



B 29792

22. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, anc. à l'église Saint-Pierre d'Engis, bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind, vroeger in de Sint-Pieterskerk van Engis, gepolychromeerd hout.



B 89652

23. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, église Saint-Amand de Jupille-sur-Meuse, bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind, Saint-Amanduskerk van Jupille-sur-Meuse, gepolychromeerd hout.



100 cm

A 38268

24. C. Vander Veken, *Ange gardien et l'enfant*, église Notre-Dame de Moha (Wanze), bois polychromé.
C. Vander Veken, Engelbewaarder en kind, Onze-Lieve-Vrouwekerk van Moha (Wanze), gepolychromeerd hout.



23,5 cm (© M. Lefftz)

25. C. Vander Veken, *Sainte*, terre cuite, Liège, Musée Curtius, n° inv. I/2388.
C. Vander Veken, *Heilige vrouw*, terracotta, Luik, Curtiusmuseum, inv.nr. I/2388.



200 cm B 175561

26. C. Vander Veken, *Sainte Barbe*, église Sainte-Catherine à Liège, bois polychromé.
C. Vander Veken, *Sint-Barbara*, *Sint-Catharinakerk van Luik*, gepolychromeerd hout.

transversales offrent un cas particulier de combinaison de plis côtelés qui s'assemblent en modules semblables aux maillons d'une chaîne³³. D'autres plis en zigzag se retrouvent dans le froncis de la robe serrée à la taille par la ceinture. Vander Veken se plaît encore à structurer les draperies volantes du bas des manteaux en formes polylobées.

L'état de conservation déplorable dans lequel les sculptures de Huy se trouvaient à leur arrivée pour traitement à l'IRPA n'est que l'une des conséquences du désintérêt encore trop souvent manifesté à l'égard du patrimoine baroque. Souvent fondée sur une incompréhension de celui-ci, sa déconsidération est encore accentuée par les nombreux démembrements des aménagements de l'époque baroque. Ces transformations radicales privent irrémédiablement les sculptures du contexte

(fig. 26)³¹. De positie van het lichaam in de ruimte en de drapering zijn ook in deze twee werken nauw verwant. Ook andere houten beelden getuigen van de verscheidenheid aan variaties die de kunstenaar in zijn composities weet aan te brengen. We vermelden bijvoorbeeld de *O.-L.-Vrouw met Kind* in de Sint-Martinuskerk van Villers-le-Peuplier en de *Sint-Barbara* in de Sint-Lambertuskerk van 's Gravenvoeren³².

Al deze werken zijn een perfecte uiting van de stijl van Cornelis Vander Veken zoals deze zich ongeveer na 1707 manifesteert. In de drapering zorgt de kunstenaar ervoor dat de leesbaarheid van de belangrijkste gewrichten van het lichaam behouden blijft en hij laat ze zelfs in het oog springen door de schikking van de stukken stof. Treffend is de sterke structurering van de stoffen die aan de drapering een grote expressiviteit en een uitgesproken

³³ Cette manière de faire présente une parenté certaine avec une statue romaine de Giuliano Finelli représentant sainte Cécile, réalisée entre 1629 et 1633 pour l'église Santa Maria di Loreto. Cornelis Vander Veken aurait pu la voir au cours de son séjour à Rome.

³¹ Het beeld van Sint-Philomena uit de Sint-Clemenskerk in Oreye is een derde variant van dit hoofd dat een kapsel heeft dat versierd is met parels.

³² Dit werk, alsook de Sint-Antonius, en het meubel waarop ze zijn afgebeeld, komen uit de voormalige Sint-Maria-Magdalena-kerk in Luik.

original pour lequel elles ont été réalisées et nuisent par conséquent grandement à la bonne réception auprès du public de cet art conçu comme « Art total »³⁴.

ritme verleent. De beeldhouwer maakt een bijzonder gebruik van geribde plooien die hij sterk laat uitspringen, alsof de stof op geregelde afstand samen genepen is. Deze samen genepen plooien vertonen een min of meer geaccentueerde soepelheid. Ze doorkruisen schuin en zigzaggend de compositie, en wanneer ze de ledematen van een figuur omsluiten, ordenen ze zich in veelhoeken. De dwarse wikkels vormen een aparte combinatie van ribplooien die samenkomen in onderdelen die gelijken op de schakels van een ketting³³. Nog andere zigzaggende plooien treffen elkaar in de fronsen van de jurk die met een riem rond de taille is samengesnoerd. Vander Veken heeft er plezier in de opwaaierende drapering onderaan de mantel in veellobbige vormen te verdelen.

De betreuenswaardige toestand waarin de sculpturen van Hoei zich bij hun aankomst in het KIK bevonden, is slechts een van de gevolgen van het gebrek aan interesse dat zich nog te vaak manifesteert tegenover het barokke patrimonium. Dit is vaak gebaseerd op onbegrip. Bovendien verliezen ze nog aan interesse door het uiteenvallen van de ensembles uit de barokke periode. Deze radicale transformaties rukken de sculpturen onherroepelijk uit de context waarvoor ze oorspronkelijk uitgevoerd werden en schaden daardoor de goede receptie bij het publiek van deze kunst die als "Gesamtkunstwerk" is geconcipieerd³⁴.

(uit het Frans vertaald)

HISTOIRE MATÉRIELLE ET TRAITEMENT

Erika BENATI RABELO

Plusieurs sculptures de Vander Veken ont été analysées en profondeur aux points de vue historique et formel³⁵, mais des interrogations subsistent quant à leur finition colorée originale. Or, dissocier la forme et la couleur est inconcevable, car cette dernière participe à égale

³⁴ La suppression des polychromies dans le but de retrouver le bois est malheureusement une pratique encore trop fréquente dans les paroisses. Or, les badigeons blancs à la chaux ou autres couches récentes, peuvent parfois cacher des polychromies remarquables. C'est le cas avec l'*Ange gardien* de La Gleize pour lequel le dégagement a révélé une polychromie surprenante. Cf. Chr. CESSION, J. SANYOVA et M. VAN BOS, *L'ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à « l'aventurine »*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 26, 1994/1995, p. 162-182.

³⁵ I. VANDEVIVERE, M. LEFFTZ, *Cinq statues liégeoises dont deux de Cornelis Van der Werck conservées au musée de Louvain-la-Neuve*, dans *Hommage à Jazeps Trizna* (= *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 20), 1987, p. 271-298, spéc. p. 271.

MATERIELE GESCHIEDENIS EN BEHANDELING

Erika BENATI RABELO

Verscheidene beeldhouwwerken van Vander Veken werden onderworpen aan een diepgaand historisch en formeel onderzoek³⁵, maar er blijven vragen bestaan over hun originele afwerking op gebied van de kleur.

³³ Deze werkwijze vertoont een zekere gelijkenis met een Romeins beeld van Giuliano Finelli dat Sint-Cecilia voorstelt. Het werd tussen 1629 en 1633 gemaakt voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Loreto. Cornelis Vander Veken zou het tijdens zijn verblijf in Rome kunnen gezien hebben.

³⁴ De verwijdering van de polychromie met als doel *het hout terug te vinden*, is jammer genoeg een te wijd verspreide praktijk in de parochies. Witte kalklagen of andere recente lagen, kunnen daarentegen soms verrassende stofferings verbergen. Dit is het geval voor de *Engelbewaarder* van La Gleize waar een verrassende polychromie is blootgelegd. Cf. Chr. CESSION, J. SANYOVA en M. VAN BOS, *De barokke Engelbewaarder van La Gleize en zijn polychromie "à l'aventurine"*, in *Bulletin van het KIK*, 26, 1994/1995, p. 162-182.

³⁵ I. VANDEVIVERE, M. LEFFTZ, *Cinq statues liégeoises dont deux de Cornelis Van der Werck conservées au musée de Louvain-la-Neuve*, in *Hommage à Jazeps Trizna* (= *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 20), 1987, p. 271-298, i.h.b. p. 271.