

Agnus Dei, a journey back in time
“From the Adoration of the Easter Lamb back to the Adoration of the
Lamb of the Apocalypse”

The disastrous restoration of the 'central panel' in phase 2 of the Altarpiece.

Study related to the disastrous restoration of phase 2. (Central panel of the Altarpiece of the Mystic Lamb).

Jean-Pierre Coppens © 2024.



Agnus Dei, a journey back in time

Contents:

DEEL I.

De Sint-Janskerk in Gent.	4
Het mysteriespel in- en rond Sint-Jan.	
Investeren in hun zielenrust.	
Boetedoening en de lamp van 'Vrouwe Yolente'.	
Boetedoening voor de misdaden van Vader Vijd.	
Lodewijk van Male en Filips de Stoute.	5
Nikolaas Vijd in Beveren.	
Judocus Vijd en Elisabeth Borluut.	
Hemelse polyfonische klanken in de Sint-Janskerk.	6
Het Hooglied of het Bruiloftslied.	
De nieuwe revolutionaire bouwstijl en de eerste geestelijke raadgevers.	7
De schilders-familie van Eyck, Hubert de Magister en Jan de Schilder.	
De geleerde geestelijke Hubert Van Eyck.	8
Hubert en Margriet Van Eyck in Gent.	
De ontstaansgeschiedenis van het Lam Godsretabel.	
Jan Van Eyck veranderde het thema in het Paaslam.	9
Tegenstellingen ivm het Lam-Godsretabel. Prof. Luc Dequeker.	
Van het Lam van de Apocalyps door Hubert, naar het Paaslam van Jan Van Eyck.	
Moderne theologen die Jan Van Eyck bijstonden.	
De noodzakelijke wijzigingen die door Jan Van Eyck werden aangebracht.	
Het Lam van de Apocalyps of het Paaslam, een 'hemel van verschil'!	11
De terugreis in de tijd, na de rampzalige restauratie in fase 2.	
De restauratie in '50 had bij de restaurateurs in fase 2 'alarmbellen' moeten doen afgaan.	13
De 'magister' Hubert Van Eyck, maar een middelmatig kunstschilder.	14
Fase 2 van de restauratie (2016-2019).	
Magister Hubert van Eyck en 'Het Lam of de Ram van de Apocalyps'.	16
De citaten uit de Apocalyps op het Lam-Godsretabel aangepast door Jan Van Eyck.	17
'De Levensbron' werd net als het 'Paaslam' aangepast door Jan Van Eyck.	18
De dood van 'magister' Hubert Van Eyck.	20
Jan Van Eyck veranderde het hele concept van het retabel tussen 1426 en 1435.	
Een verschuiving 'terug in de tijd' van de iconografie van (ca.1426-1435) naar (ca.1421-1426).	21
Moderne theologen uit de 15de eeuw en de inhoudelijke wijzigingen aan het retabel.	22
Het Lam-Godsretabel van Jan voor Vijd-Borluut en een hommage aan zijn broer.	23
De opdrachtgevers, mecenasen en schenkers van het Lam-Godsretabel.	
De Rechtvaardige Rechters en de familie Vijd.	24
De kruisvaarders in Gods naam of 'Christi milites' en Christoffel Vijd.	25
De Heremieten, Maria Magdalena met de 'zalfpot' en Nikolaas Vijd.	24
Het kwatrijn 'de missing link' tussen Joos Vijd en Jan Van Eyck.	26
De reisnotities van Hieronymus Münzer (ca.1437/1447- 1508).	27
Antonio de Beatis en het Lam-Godsretabel.	
Geschiedschrijvers Lucas d'Heere (1534-1584) en Marcus van Vaernewijck (1516-1569).	
De kopie van Michel Coxcie (1557-1558) een referentiebeeld voor het origineel!	28
Jan Van Eyck de meester schilder en vertrouweling van Filips de Goede.	
Isabella van Portugal en de 'Sibille van Eritrea' door Jan Van Eyck. Prof. Luc Dequeker.	
6 mei 1432, het doopsel van de troonopvolger, maar niet de inhuldiging van het retabel.	30
Jan Van Eyck en de 'Aanbidding van het Paaslam'.	
Jan Van Eyck 'de meester schilder' van het Lam-Godsretabel. Prof. Luc Dequeker.	
Jan Van Eyck overleed in 1441 te Brugge.	

DEEL II.

De restauratie van het Lam-Godsretabel fase 1 (2012-2015). Een succesverhaal, waarom?	34
De zijpanelen van het Lam-Godsretabel geschilderd door Jan Van Eyck.	
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Verwarring stichten uit noodzaak!	
Een totaal andere situatie in fase 2.	

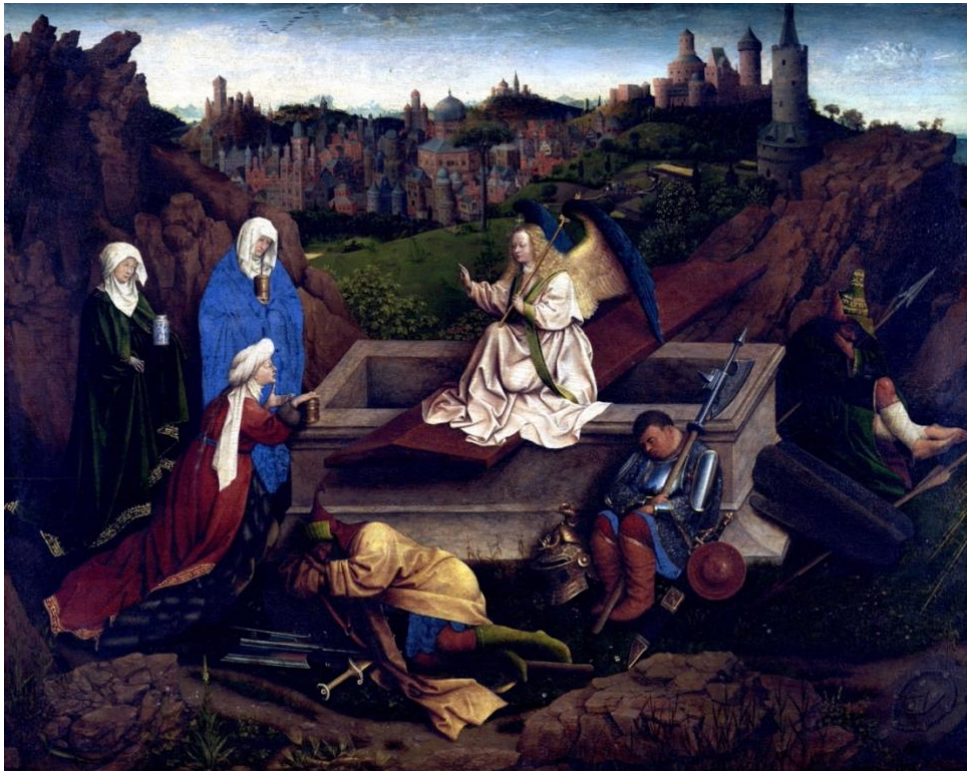
De restauratie van het Lam-Godsretabel. Een rampzalige restauratie in. Fase 2 (2016-2019). waarom?	36
Uittreksels uit de rapporten van de restaurateurs.	
Waarom werd er zoveel werk van Jan Van Eyck verwijderd?	37
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
De duif van de Heilige Geest in de plaats van de zonneschijf.	43
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Het onderzoek ten gronde. Em. Hoogleraar Hélène Verougstraete.	48
De heiligen, maagden en martelaressen zonder palmtakken en voor een troosteloze heuvelweide!	49
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
En het kon nog erger.	55
Over het gebruik van Oliën, vernissen, bindmiddelen en de glaceertechniek.	58
Repentirs, pentimenti en oude overschilderingen door Jan Van Eyck.	
‘Margaretha Van Eyck’ door Jan Van Eyck.	59
De uitvinder van de olieverfschilderkunst?	61
Onderzoek met de macro MA-XRF.	
Verklaringen prof. Maximiliaan Martens en analyse.	
Interview Terzake met professor Martens en analyse.	62
Het Paaslam van Jan Van Eyck weggeschraapt.	64
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Hoe komt het dat de kop van het Lam, in de loop der tijden zo werd vermassacreerd? Prof. Luc Dequeker.	66
De iconografie weggeschraapt.	67
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Eindelijk de onthulling!	70
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Als je het maar goed kan uitleggen, dan zal men wellicht geen vragen meer stellen!	71
Verklaringen restaurateurs en analyse.	
Ere wie ere toekomt, maar niet in dank afgenomen!	
Analyse.	
Eindelijk werd aan Hubert Van Eyck gedacht.	72
De beschermers van het Lam-Godsretabel ingelicht.	
Ongezien!	
Maar de beschermers van het Lam waren er toch niet gerust op.	
Brief van kanselier Ludo Collin. 31 oktober 2023. Nieuwe ‘governance’.	
Vergadering van 20 oktober 2023. Bijsturen van fphase 3 van de restauratier.	
Fase 3 van de restauratie begon op 1 mei 2023.	
Verklaringen en analyse nieuwe ‘governance’.	
Persconferentie ‘Agnus Dei’. 20 december 2023.	75
Verklaringen en analyse.	
De Vlaamse overheid.	76
De Kerkfabriek van Sint-Baafs.	
Een stem uit het KIK/IRPA.	77
Een stem van de kunstenaar.	
Besluit.	
Epiloog.	
De odyssee van het Lam-Godsretabel, een nooit eindigend verhaal?	80
Onderzoek van het Lam-Godsretabel (KIK/IRPA) met opnieuw een incident.	83
De conservatie behandeling van de kopie van de Rechtvaardige Rechters in 2010.	
Geraadpleegde documenten in verband met de restauratie.	85

The St. John's Church in Ghent.

St. John's Church was a small church that was founded in the 10th century under the management of St. Bavo's Abbey. This church was dedicated to John the Baptist. The church was located within the area of St. Bavo's Abbey, the 'Vicus' or civil residence of St. Bavo's.

The mystery plays in and around St-John.

The 'Quem of Quaeritis Game' was a musical-dramatic part of an existing liturgical chant that was sung during mass on 'Easter Sunday'. Quem Quaeritis belonged to Easter itself, the announcement of the Resurrection of Christ. The 'Easter Lamb' was central in both the depiction of the Mystic Lamb on 'De Poel' and in the altarpiece by the Van Eyck brothers. (After Christ's burial, three women went to the tomb to anoint his body. At the tomb they saw that the scroll was gone, and an angel told them that Jesus had been resurrected.)



'De drie vrouwen bij het graf': Jan Van Eyck. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Investing in their peace of mind.

Knight Gheeraert of Ghent nicknamed 'Geraard the Devil' and his wife had around 1235 works carried out in the crypt of St. John's Church. Private individuals began to make financial contributions during that period for the construction and furnishing of the medieval churches.

Penance and the lamp of 'Lady Yolente'.

The silver lamp was a true work of art, donated by Yolente Courtroyenne to Gerard van Leewaerde, the abbot of St. Pieter's Abbey. Yolente donated the lamp as penance for her serious offense.

Atonement for the crimes of Father Vijd.

According to the art historian Elisabeth Dhanens (1916-2014), it was quite possible that the foundation of the 'Vijd Chapel' in St. John's Church and the donation of the 'Lamb of God Retable' should be seen as an act of penance, by analogy with the foundation of the 'Arena Chapel' in Padova, Italy.

Louis of Male and Philip the Bold

Margaretha of Male, the only daughter of the Count and Countess of Flanders Louis of Male and Margaret of Brabant, married the Duke of Burgundy, Philip II, nicknamed the Bold in Ghent in 1369. Louis of Male was depicted on the side panel of the Just Judges with the symbolic ring intended for Philip the Bold, which also made him Count of Flanders.

Nikolaas Vijd in Beveren.

In the confusing period of the 'Great Ghent Uprising', ca. 1379-1380 until the 'Battle of Westrozebeke' in 1382, Nicolaas Vijd collected a fortune as bailiff, and receiver of Beveren-Waas. In the Land of Waas, Nicolaas Vijd was deposed as bailiff by Philip the Bold in February 1390. He was accused of mismanagement and fraud. Pieter Heyns, the duke's comptroller, exposed the corrupt practices of Nikolaas Vijd. In 1391, Pieter Heyns was murdered in Hulst, within the jurisdiction of Nikolaas Vijd.

Judocus Vijd and Elisabeth Borluut.

Joos Vijd was the third son of Clais or Nikolaas Vijd and Amelberga Van der Elst, a prominent couple from the political elite of Beveren. Joos Vijd was born around 1360 in the 'Waterburcht Singelberg', it was the political and military headquarters of the Land van Beveren. It was strategically located on the Scheldt, the border between Flanders and Brabant. Judocus Vijd started his political career around 1398 in the council of aldermen of Ghent. He was seventh alderman in the 'Bank van Gedele' during the reign of Jan Zonder Vrees. The Vijd-Borluut couple bought a large patrician house near the crypt of St. John's Church and a 'refuge', near the cemetery of St. John's. Vijd was a pious church warden at St. John's Church. In Beveren, Joos was mainly concerned with diking the Land van Waas. This was necessary to protect the country against numerous storm surges. On his estate 'Ter Walle' he had the castle 'Cortewalle' converted into a moated castle. The castle was built in white sandstone, in the style of the 'Flemish Renaissance', following the example of architectural styles in the Italian republics. On the central panel with the 'Adoration of the Lamb', Jan Van Eyck painted the Cortewalle castle in the Waasland. The image of the castle from the 15th century referred directly to the Vijd-Borluut family.



Joos Vijd en Elisabeth Borluut
Lam-Godsretabel Jan Van Eyck

Kasteel 'Cortewalle' in Beveren. Centraal paneel Lam-Godsretabel
Detail voor de restauratie. Jan Van Eyck (1426-1432) (KIK/IRPA).

Heavenly polyphonic sounds in St. John's Church.

The 'brotherhood of Our Lady' had 'polyphonic chants' performed in St. John's Church during Friday vespers. This early music was essentially religious. Gregorian chant was by far the best-known form of music during this entire period. The rise of polyphony, which literally meant 'polyphony', took place around the 12th century.

The Song of Solomon or the Wedding Song.

On the panel with the 'Singing Angels' painted by Jan Van Eyck, they brought polyphonic music to the viewer, with as many voices from as many heavenly mouths. Mary is the mystical bride of Christ. Jan Van Eyck painted 'The Easter Lamb with victory pennant' on both the floor tiles of the 'Singing' and the 'Music-making Angels'.



De 'Zingende Engelen' Jan Van Eyck (KIK/IRPA).



De 'Zingende en Musicerende Engelen', Jan Van Eyck
Details of the floor tiles with the 'Easter lamb with victory banner'. (KIK/IRPA).

The new revolutionary architectural style and the first spiritual counselors.

The second 'Gothic construction phase' of Ghent's St. John's Church began at the end of the 14th and beginning of the 15th century. The crown chapels and the choir were left unfinished in the mid-14th century. For its construction, a first form of 'crowdfunding' was organized among the wealthy citizens of Ghent. Thanks to the generosity of guilds and wealthy patricians, including the Vijd-Borluut family, who financed the first radiant chapel on the upper and southern ambulatory, construction could continue. Religious innovative forces were at work in Ghent during that period. Visitors could visit the libraries of two Benedictine Abbeys, Sint-Baafs and Sint-Pieters. There were houses of study such as those of the Dominicans, the Augustinians, and the Carthusians. There was the 'Scriptorium' in the monastery of the Hieronymites, the 'Brothers of the Common Life', founded in 1429, the 'Sente Jeronimus house', located in the immediate vicinity of St. John's Church.

The most important patron of the 'Hieronymites', Jan van Impe, was one of the three pastors in St. John's Church. He may have initially advised Hubert Van Eyck on the substantive composition of the central panel and perhaps also on the composition of the three upper panels of the 'middle box' of the upper register of the Altarpiece. Perhaps other clergymen were involved in this substantive thinking. They probably functioned as a kind of 'council of wise men'. Willem de Scapere, a chaplain from St. John's Church, may have been one of them. Pastor van Impe was the 'first' witness at the legal registration of the Vijd-Borluut foundation on May 13, 1435. But Willem de Scapere also appeared on the deed of the foundation.

The Van Eyck family of painters, Hubert de Magister and Jan de Painter.

Ubrecht, Lubrecht or Hubert Van Eyck was born around 1365-1366 in the Limburg valley of the Meuse. Jan Van Eyck was born around 1385-1390 in Maaseik. Only the year of their death was precisely determined, Hubert in 1426 and Jan Van Eyck in 1441. There were apparently 8 children in the family, four of whom we know by name. Hubert, the eldest, Jan, Lambert and Margriet (1404-?). A remarkable observation was the large age difference between Hubert and the brothers Jan and Lambert, and the sister Margriet. This was at least 20 years between Hubert and Jan. We don't know about Lambert Van Eyck. But there was a difference of no less than 38 years between Hubert and Margriet. Karel Van Mander also asked himself around 1604 whether they were related in the first line?



Standbeeld gebroeders van Eyck in Gent.
'Magister' Hubert Van Eyck - 'Meyster' Jan den Maeldre. (Eigen archief).

The scholar cleric Hubert Van Eyck.

It is quite possible that Hubert Van Eyck was working in Holland around 1406 and then settled in Flanders quite quickly and perhaps he belonged to the lower clergy. Both artists and clergy statutes were exempt from the applicable rules. There are numerous arguments that he belonged to 'the lower spiritual class'. As a cleric he was exempt from registration with the guild. We know that he was not registered in the 'Guild of Saint Luke' in Ghent and that he did not have the 'Poorterschap' there either. As a minor cleric, Hubert Van Eyck combined his artistic work with his spiritual-scientific research. It was not unusual for clergy to practice a profession. His unmarried status and childlessness also pointed to a possible spiritual office. In the title, mentioned in four archives, Hubert was called 'master'. Not a 'master of painting', but 'magister in de arte', the highest academic degree. This may explain why the work of Hubert Van Eyck as a painter (starting central panel of the Ghent Altarpiece) was of significantly inferior artistic quality than the work of his brother Jan Van Eyck, the master painter. But perhaps as a 'magister' he was very closely involved in the composition of the first 'substantive concept' depicted on the central panel of the Altarpiece of the Lamb, based on 'The Revelation of John, or 'the Apocalypse', the last book. of the 'New Testament'.

Hubert and Margriet Van Eyck in Ghent.

Hubert Van Eyck may have stayed in Ghent from 1420-1421, in the 'Schilderhuis - De Ekster', owned by Joos Vijd. His sister Margriet Van Eyck was also identified as a painter in Ghent by both Marcus Van Vaernewijck and Karel Van Mander. People wrote about her skills and expertise as a 'miniature painter' when illuminating a book of hours. Like Hubert, his sister was unmarried, and one can assume that she lived with her brother and cared for him when he became ill, possibly in late 1425 or early 1426. Even though there are no original written sources that refer to her, it cannot be ruled out that Margriet Van Eyck also contributed to the central panel of the 'Lamb of God Altarpiece'. Another peculiarity is their death around 1426. Both Margriet and Hubert are said to have died shortly after each other. There was a large age difference, Hubert was 60 years old at his death and Margriet was probably only 33 years old. Several mass graves from the 15th century were found in the cemetery of Sint-Jan. Was there possibly an epidemic at that time or was it another cause of death? There are no sources that mention anything like that.

The history of the Ghent Altarpiece.

The altarpiece has been given different names throughout history. It was also quite clear that the artwork was not conceived and created in a single period. The work was carried out between ca. 1422 and 1435. The retable was given the names 'Altar table' and 'The Adam and Eve table' by the people of Ghent. Then the remarkable names 'Assumption of Mary' and 'The Mother of Our Lord' appeared. Then 'The Triumph of the Lamb of God'. Later it became 'The Divine Father', 'The Ghent Altar' and finally 'The Adoration of the Mystic Lamb'. But there was more: 'The Lamb of God and the Song of Songs', 'The Wedding of the Lamb', 'The Lamb of God and the Civitas Dei' and 'The Lamb of God and the Apocalypse of St. John'. Nothing in the whole matter of the creation of the altarpiece points to an unambiguously composed work. Yet in the altarpiece the 'word' and the 'image' were perfectly brought together, the texts, banderoles, and the frequently depicted books fit in perfectly with the visual story. We know with certainty that Hubert Van Eyck worked on the central panel of the Altarpiece of the Lamb (ca. 1420-1426). He was the composer of the 'first composition' and painted 'The Adoration of the Lamb or Ram of the Apocalypse'.

Jan Van Eyck changed the theme to the Easter Lamb.

Jan Van Eyck reworked, improved, and painted over the central panel after his brother's death, from ca. 1426 onwards. He changed the theme of the altarpiece to 'The Adoration of the Easter Lamb'. (Prof. Luc Dequeker). The three panels with the 'Enthroned Mary', the 'Enthroned Pantocrator' and the 'Enthroned John the Baptist' of the open upper register may also have been substantively composed by Hubert Van Eyck. But here too it was Jan Van Eyck who ultimately painted them. All side panels of the altarpiece are by Jan Van Eyck. This also means that Hubert Van Eyck never worked on it. Not unimportant, because in phase 1 one could only remove retouches and overpaints that had been applied later. There was no pictorial layer by Hubert Van Eyck on the side panels. This does not mean that Hubert could not have contributed in other areas, such as research into the composition of oil paint and the use of certain pigments, binders and varnishes. He was the 'scholar, the master' after all.

Contrasts regarding the Lamb-of-God altarpiece.

Professor Luc Dequeker: 'Three important quotes from the Apocalypse determine the theology of the Ghent Altarpiece. Word and image belong together. Iconography and theology go hand in hand. The representation of the 'Pantokrator' on his throne represented the 'Glorified Christ', 'Deus in Maiestate', but by the addition of the 'Holy Spirit' in the form of a dove, the Pantokrator was equated with God the Father, to be distinguished from the Son in the form of the 'Easter Lamb'.

From the Lamb of the Apocalypse by Hubert, after the Paschal Lamb by Jan Van Eyck.

Professor Luc Dequeker: *'These adjustments, with overpainting's on the central panel, were made by Jan Van Eyck. He adapted the entire Altarpiece, improved, and largely painted over the work of his brother Hubert Van Eyck, the first compiler of the altarpiece. Jan Van Eyck changed the entire iconography of the altarpiece. The quotes from the 'Apocalypse' referred to the Lamb on the altar of the Apocalypse. But this representation was changed by Jan Van Eyck. The 'Ecce Agnus Dei' on the edge of the altar clearly refers to 'the Passover Lamb' and not to the 'Lamb of the Apocalypse'.*

Modern theologians who assisted Jan Van Eyck.

Where Hubert Van Eyck and his spiritual colleagues and counselors held on to the 'eschatological' concept of the end of the world, the end times, the Apocalypse or the 'Four Last Things': 'death, judgment day, heaven and hell', Jan Van Eyck, perhaps assisted by modern theologians, changed the iconography in 'Baptism' and the 'Eucharist', the 'sacraments of redemption through Christ on the cross' and in the 'Easter Lamb'. The reason is simple: 'Increasing readability for ordinary believers'.

The necessary changes made by Jan Van Eyck.

Professor Luc Dequeker: *'We cannot find out whether objections were raised against those outdated views and whether the entire concept was therefore changed. It is possible that Jan Van Eyck and his counselors made the adjustment to make the concept much more accessible to ordinary believers. The Passover Lamb was modern in contrast to the bizarre, unnatural apocalyptic Lamb or Ram, with seven horns and seven eyes in front, with a difficult mystical theme such as the 'Wedding of the Lamb'.*

Emeritus hoogleraar K.U.Leuven, Faculteit Godsgelerdheid en Faculteit Letteren. **Luc Dequeker**, *'Het Mysterie van het Lam Gods, Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck'*, Peeters, 2011.

The Head of the Easter Lamb by Jan Van Eyck (1426-1432) painted above the 'Lamb or Ram of the Apocalypse', with seven horns and seven eyes at the front of its head, by Hubert Van Eyck (ca. 1422-1426) was in phase 2 of the restoration (2016-2019), ruthlessly and completely wrongly scraped away by the restorers. The body of the 'Easter lamb' also by Jan Van Eyck remained intact. As a result, the restorers once again changed the iconography based on the model of Hubert Van Eyck and his spiritual advisors.



BEFORE RESTORATION

'De Aanbidding van het Paaslam'
(Tussen 1426 en 1435)
Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

AFTER RESTORATION

'De Aanbidding van het Lam van de Apocalyps'
(Tussen ca.1421 en 1426)
Hubert Van Eyck (KIK/IRPA).



*'Het Lam of de Ram met de zeven hoornen en zeven ogen en het Boek met Zeven Zegels'.
West-Vlaamse Apocalyps ca.1400. Bibliothèque nationale de France, Parijs.*

The Lamb of the Apocalypse or the Easter Lamb, a 'heaven of difference'!

Professor Luc Dequeker: 'Theologically speaking, there was little or even no distinction between the *'Easter Lamb'* and the 'Lamb of the Apocalypse', because both described the Lamb as a gender. But on the center panel of the Ghent Altarpiece, Hubert Van Eyck originally depicted the 'Lamb or Ram of the Apocalypse'. (As it has now been made visible again, after scraping away the adjustment and changes by Jan Van Eyck). **Even though the theology was virtually the same, the imagery and depiction of the Lamb painted by Hubert Van Eyck and the Lamb painted by Jan Van Eyck were completely different.** The Lamb or ram of the Apocalypse had "Seven horns" and "Seven eyes" on the front of its head. The young Aries of the Apocalypse fought the 'Dragon and the Beast'. On page five of the 'West Flemish Apocalypse' from 1400, a young Lamb or Ram was depicted with seven horns and seven eyes in the front.



BEFORE RESTORATION
Het 'Paaslam' van Jan Van Eyck (ca.1426-1435).

AFTER RESTORATION
Het 'Lam van de Apocalyps' van Hubert Van Eyck.
Ca.1421-1426). (KIK/IRPA).

The journey back in time, after the disastrous restoration in phase 2.

What we see today on the central panel is again 'The Lamb or the Ram of Apocalypse' performed by Hubert Van Eyck. We now know that Hubert was not a master of painting, and he did not successfully complete the image of a ram or a lamb with seven eyes in the front and seven horns. The strange, bizarre Lamb we see now is an unnatural animal, a "**monstrosity**," with the two small bony ends of horns placed under the eyes. Perhaps those small horns are a remnant of the original seven horns that Hubert Van Eyck tried to paint. When we look at the past and recent X-Ray photos, we see a lot of damage caused by previous restorations, overpaints and retouches around the head of the Lamb. In 1950, the restorer Albert Philippot, perhaps under the supervision or with advice obtained from his father-in-law Jef Van der Veken and under the guidance of professor Coremans, exposed the underlying layer around the lamb's head. Philippot then scraped away layers of paint from Jan Van Eyck, among others, between the golden beams, revealing two small tips of the 'bony horns' of the 'Lamb or the Ram of the Apocalypse' to the left and right of the head. **But Philippot stopped immediately.**



'L'Agneau Mystique au Laboratoire', 1950-1951.



'L'Agneau Mystique au Laboratoire', 1950-1951.

The restoration in '50 should have set off 'alarm bells' among the restorers in phase 2.

It was then quite clear that Philippot immediately realized that he had **ended up on Hubert Van Eyck's layer**. He stopped immediately and this should have been a signal for the restorers of phase 2 to investigate this thoroughly first and certainly not to remove the layers of Jan Van Eyck. In 1950, Philippot scraped away layers of paint on the central panel and in several other places. Including in the 'heaven parts' and he also exposed the **'underlying meadow'** in many places. The layers of paint by Jan Van Eyck that were removed during the restoration of phase 2 (2016-2019) were impossible for the restorers to date. Moreover, the layer of paint applied by Hubert Van Eyck between ca.1421 and 1426 was impossible to separate from the layer of paint applied by Jan Van Eyck between 1426 and 1435.

Professor Luc Dequeker: *'The image of the apocalyptic Lamb, or better Aries', was changed. In our opinion, the 'Ram or the Apocalyptic Lamb' was originally depicted here, with seven horns and seven eyes, standing upright on the altar as if on a throne. **Originally, the seven eyes of the 'Apocalyptic Ram' were also visible, represented as seven short beams of rays, three of which protrude above the head of the Lamb.** (That was before the restoration of phase 2. After the restoration, all seven beams of light were exposed by scraping away the other layers painted by Jan Van Eyck). **Professor Luc Dequeker:** 'In the Apocalypse the seven 'eyes' and 'seven horns' of the Lamb mean the 'seven spirits of God sent out into all the earth' (Apc.5,6). The seven beams of rays on the head of the Lamb had the same meaning in the altarpiece'.*



After the restoration in 1950, the small ends of the bony horns of the lamb were exposed.

After the restoration (2016-2019), the natural horns were scraped away and the bone ends, of the horns of the 'Ram of Apocalypse' were completely exposed and the pigment layers of Jan Van Eyck mercilessly scraped away.

The 'magister' Hubert Van Eyck, but a mediocre painter.

We know of no other works by Hubert Van Eyck than the central panel of the Altarpiece of the Lamb. Perhaps the composition of the three central panels of the upper register with the 'Enthroned Marie', the 'Enthroned Pantokrator' and the 'Enthroned Saint John the Baptist' was also devised by Hubert Van Eyck. When we look at the painting of Hubert Van Eyck in detail, we can only conclude that he was a mediocre painter. Certainly not the 'master or magister of painting' as has always been claimed. On the other hand, his brother Jan Van Eyck was the 'maester schyldere'. **Curiously enough, the restorers, after they had already removed a lot of work by Jan Van Eyck on the center panel of the Ghent Altarpiece, suddenly noticed that there were quite a few differences in quality between the 'heads' painted by Hubert and those painted, improved, and painted over by his brother Jan Van Eyck. People suddenly applied for an extra year of study.**



Hubert Van Eyck

Jan Van Eyck



Detail centraal paneel:

The head of Hubert Van Eyck, adjusted by Jan Van Eyck. (KIK/IRPA).

Phase 2 of the restoration (2016-2019).

Professor Prof. Em. Hélène Verougstraete explained this in her study: 'Only during the 'additional year of study' do the restorers discover details that pointed to the hand of Hubert Van Eyck. Some 'heads' of inferior quality are said to be by Hubert, the better heads by Jan Van Eyck. These details have always been visible to the naked eye. No sophisticated instruments were needed to determine this. Only then did the restorers realize that there were also two meadows on top of each other, this one of Jan above the painting of Hubert Van Eyck: but it was too late, because layers of Jan Van Eyck had been completely scraped away. During the restoration of phase 2 (2016-2019), the restorers of the KIK/IRPA uncovered a lot of original work by Hubert Van Eyck, unfortunately after scraping away the layers of paint and the beautiful work of Jan Van Eyck. There had indeed been two painters at work, Hubert and the superior work of Jan Van Eyck.



The restorers' statements: 'Adoration of the Lamb, diagram: heads attributed to Hubert van Eyck (yellow shading), to Jan van Eyck (red shading) and to Hubert but reworked by Jan (yellow and red shading).

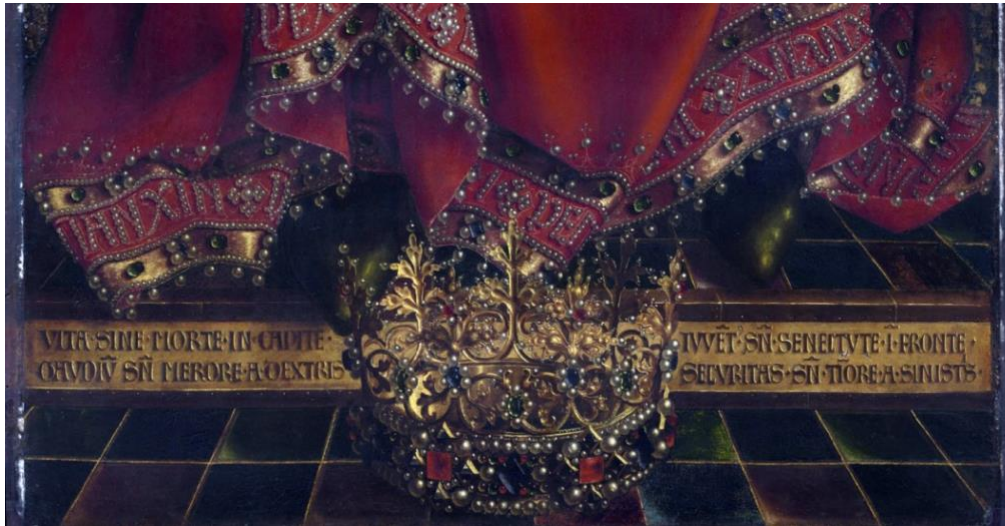
Analysis: The restorers discovered this after the additional year of study. But by then Jan Van Eyck's layers had already been removed in the other places. See later the layers of paint by Jan Van Eyck, which were wrongly removed.



De 'middenkas' van het Lam-Godsretabel: 'Onderste register met Centraal paneel': *'De Aanbidding van het Paaslamb'*. Bovenste register: *'De Tronende Maria'*, *'De Pantokrator'* en de *'Tronende Johannes de Doper'*. (KIK/IRPA).

Magister Hubert van Eyck and 'The Lamb or the Ram of the Apocalypse'.

Under the influence of the spiritual advisors, 'The Adoration of the Lamb or the Ram from the Apocalypse' was chosen around 1421. Why did Hubert Van Eyck and his spiritual advisors first think of the 'vision of the Lamb on Mount Zion from the Apocalypse?'. **According to Prof. Luc Dequeker, much attention was never paid to the texts of the 'Apocalypse of John' at the bottom of the throne.**



'Leven zonder dood bovenaan'
'Vreugde zonder droefheid rechts'

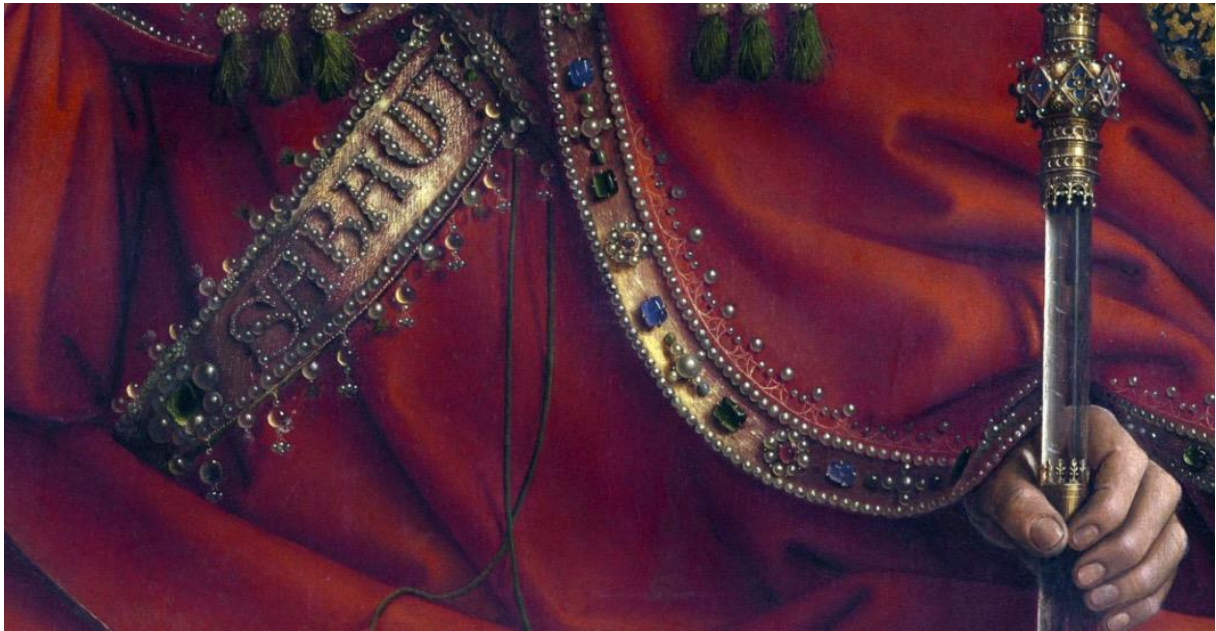
+
+

Jeugd zonder veroudering vooraan'
'Veiligheid zonder vrees links'

During the restoration in 1950 it was discovered that the texts were originally placed the other way around, perhaps by Hubert van Eyck and corrected by Jan Van Eyck. We would like to point out once again the many corrections that Jan Van Eyck made to both the central panel and the three panels of the 'middle greenhouse'. The texts about 'the heavenly homeland', the 'new Jerusalem', 'the divine that will descend from heaven to earth', the 'ecclesia triumphans' of the end of times, painted by Jan Van Eyck under the 'pantokrator', according to Professor Dequeker, could well have come from the mystic, philosopher, and theologian 'Hugo van Sint-Victor'. The texts and indication 'a sinistris and a dextris' refer to the groups depicted on the central panel of the reredos. To the left of the altar with the Lamb, are the condemned and cursed, the sinister side and the 'Old Covenant'. The groups to the right of the altar with the Lamb are the elect and the 'New Covenant'.



Detail: 'Pantokrator' Jan Van Eyck (KIK/IRPA).



Details: '*Pantokrator*' Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

The quotes from the Apocalypse on the Altarpiece of the Mystic Lamb adapted by Jan Van Eyck. So, there are three texts on the mantle of the 'enthroned Pantokrator' and one on the edge of the 'Source of Life'. These texts refer to the 'Apocalypse'. The chest strap of the 'Pantocrator' contains the text: 'SABAOT', the beginning of the book of the Apocalypse. On the hem of the cloak are two words: 'REX REGUM and DOMINUS DOMINANTIUM', 'King of Kings, Lordship of the Lord'. These texts refer to the 'epic and the adoration of the Lamb'.

From Hubert Van Eyck's source to the living water in Jan Van Eyck's fountain.



Detail: '*De Levensbron*' Jan Van Eyck (1426-1432) (KIK/IRPA).

'The Source of Life', like the 'Easter Lamb', was adapted by Jan Van Eyck.

The texts on the 'Source of Life' refer to the end of the book with the description of the heavenly Jerusalem that descends on earth. **Those texts were certainly adapted by Jan Van Eyck and perhaps inspired by modern theologians.** "This is the fountain of life-giving water, flowing from the Throne of God and the Lamb." The word 'SABAOT' (on the chest band of the Pantokrator) is associated with several 'Songs of Praise'.

Such is the 'canticum novum', the new song for the Lamb, which is considered worthy to open **the 'Book of the Seven Seals'**. (Apoc.7,10), followed by the 'Song to the Lamb on Mount Zion'. (Apoc.14,3). The last song is 'The Song of Victory at the Wedding of the Lamb'. The Lord our God, the Lord, has accepted his kingdom. Let us be glad and shout for joy and give Him glory: the time has come for the marriage of the Lamb and His bride has already made herself ready (Apoc.19:6-7). The divine figure on the throne is therefore the 'Pantocrator and the Judge of the End Times', (Apocalypse). The Lamb refers to "the Lamb who was found worthy to open the sealed book of Revelation." Hubert Van Eyck originally painted the 'Lamb of the Apocalypse' (Apoc.5).

Afterwards it became an 'Easter lamb', the 'Ecce Agnus Dei' by John the Baptist, adapted by Jan Van Eyck. Theologically, there was little or even no distinction between the 'Passover Lamb and the Lamb of the Apocalypse', for both described the Lamb as 'slain'. But on the center panel of the Ghent Altarpiece, Hubert Van Eyck originally depicted the 'Lamb or Ram of the apocalypse'. (As it has now been made visible, after scraping away the adjustment and changes by Jan Van Eyck.



BEFORE RESTORATION DURING RESTORATION. AFTER RESTORATION

Statements from restorers: *'Fountain with localization of sampling and cross-section with the paint layers. A black layer (Hubert's natural source), with a blue layer on top (water in Jan's fountain). During the restoration. (KIK/IRPA).'*

Even though the theology was virtually the same, the imagery and depiction of the Lamb painted by Hubert Van Eyck and the Lamb painted by Jan Van Eyck were completely different. In phase 2 of the restoration, the restorers caused an irreversible shift of the iconography 'back in time' by removing the 'Easter Lamb' painted by Jan Van Eyck and the inferior, unnaturally painted 'Lamb or Ram of the Apocalypse' by to expose Hubert Van Eyck. There is no other image under 'the head' of the Ram, painted by Hubert Van Eyck. They certainly scraped down to Hubert van Eyck's layer.

Hubert's natural source and Jan Van Eyck's Source of Life.



Statements from restorers: 'MA-XRF image of Cu (copper) accented in green, indicating the lawn. Below the source, a black oval (Hubert's natural source)'. (KIK/IRPA).

Analysis: Meanwhile, after a year of study, the restorers had discovered and finally understood that Jan Van Eyck had indeed thoroughly adapted his brother's work. The 'apocalyptic Lamb' in the 'Easter Lamb' and 'the hexagonal (oval) source' by Hubert Van Eyck in the 'octagonal fountain' by Jan Van Eyck. Just like the Lamb, the iconography was adapted by Jan Van Eyck: 'This is the source of the 'life-giving water', flowing from the Throne of God and the Lamb'.

The 'Easter Lamb' in the middle of the throne will consecrate the chosen ones and lead them to the springs of life. Once again proof that Hubert Van Eyck was unable to depict the source of life. **Here the restorers left Jan Van Eyck's layers of paint intact, because after their studies it was understood that these were indeed overpaints by Jan Van Eyck, on top of the layers by his brother Hubert. And therefore no 16th century overpaints! But it was too late for the Lamb!**

The death of 'magister' Hubert Van Eyck.

On September 18, 1426, according to Marcus Van Vaernewijck (1518-1569), Hubert van Eyck died. The Ghent city council received a tax on the estate of 'Lubrecht van Heyke'. The Nuremberg humanist Hieronimus Munzer (ca.1437-1508) described in 1495 that master Hubert van Eyck was buried in the Vijd Chapel of St. John's Church, under his work of art. 'Sepultus is autem magistertafelle ante altare'. Perhaps it was not the body of Hubert Van Eyck, but a bone from his upper arm, which was kept in a kind of 'reliquary case' in the Vijd Chapel. Later destroyed during the Iconoclasm.



De Sint-Baafsabdij en de grafsteen van Hubert Van Eyck.

The relic with the 'aermpype' and the memorial plaque with text was probably in the Vijd Chapel. The Geraardsbergse historian, archivist, and paleographer Victor Fris (1877-1925):

'The master was not buried before his achievement. Only the memorial stone was in the upper church in the Vijdt's chapel. The grave was located where the lower church was now. 'In Harvest Month 1533, Sint-Janskerk, now Sint-Baafskerk, was partially renovated and Huibrecht van Eyck's grave was broken out and his corpse was taken to the cemetery'. Marcus van Vaernewyck: 'That aermpype, in which his constighe hand has been buried, has long been hanged in a grave on the graveyard (as I also have graves) since that church was destroyed again, and his grave was dug up with more others'.

Jan Van Eyck changed the entire concept of the altarpiece between 1426 and 1435.

It remains difficult, of course, to determine exactly what state of finish the central panel with 'The Adoration of the Lamb of the Apocalypse' was in around 1423-1424. What we do know with certainty is that Jan Van Eyck changed the entire iconography of the reredos and completed the work. He started about 1426 and was able to work on it until early 1435. So not until the beginning of May 1432. The date of May 6, 1432 stated on the 'Quatrain' was considered to be the date on which the reredos was installed in St. John's Church. That's wrong!

The construction work in the St. John's Church was still in full swing. The ratable was only placed in the Vijd Chapel at the beginning of 1435. Then the 'Joos Vijd Taeffele' and the description of the 'Vijd Chapel' were registered on May 13, 1435 by the Vijd-Borluut couple, together with the aldermen of the city of Ghent as the 'Vijd-Borluut foundation' and only then was the Altarpiece of God handed over to the clergy of St. John's Church.



BEFORE RESTORATION

'Het Paaslam' Jan Van Eyck (1426-1435)

AFTER RESTORATION

'Het Lam of Ram van de Apocalyps'
Hubert Van Eyck (ca.1421-1426)

A shift 'back in time' of iconography from (ca.1426-1435) to (ca.1421-1426).

After scraping away the layer of paint by Jan Van Eyck with the 'Easter Lamb' during the second phase of the restoration (2016-2019), the originally painted 'Lamb or Ram of the Apocalypse', by Hubert Van Eyck, appeared. The restorers thus caused a 'shift' backwards in time in the iconography of the Ghent Altarpiece. **They went back in time, as it were, but also changed Jan Van Eyck's concept and returned to Hubert Van Eyck's old concept. When we look at the current lamb in detail in its pure artistic quality, painted by Hubert van Eyck, we immediately see the enormous difference with that painted by the master Jan Van Eyck.** In addition, the restorers also scraped away other important layers of paint because they naturally could not distinguish between the different layers of paint that had been painted on top of each other in such a short time. The layers of paint by Hubert Van Eyck between ca. 1421 and 1426. Jan Van Eyck between 1426 and 1435. Between both layers there was varnish and 'drying varnish' to allow further painting more quickly. This also caused oxidation and crackles between the layers. That made the restoration particularly complicated, but this should have been planned. What is also immediately noticeable are the luminous, golden 'wreath rays' around the head of the Passover lamb. With Jan Van Eyck, the 'luminance', or brightness, was very high even under the old layers of varnish. During the restoration in phase 2 (2016-2019), that layer was scraped away, all the gold and the brightness of the light rays disappeared and the restorers, out of sheer necessity, painted over the 'wreath beam', with a dirty, gloomy yellowish ocher, without taking into account that it was a 'divine ray of light' that emphasized the event surrounding Jan Van Eyck's 'Easter Lamb'.

Modern theologians from the 15th century and the substantive changes to the altarpiece.

Jan Van Eyck changed, improved, and painted over not only the 'source of life or fountain', but also **'the apocalyptic Ram'** painted by his brother Hubert, and added a very new and important symbol: the 'Dove', thus changing just like with the 'Easter Lamb' the entire iconography.

But here too the restorers changed the iconography again. By scraping away the ray beams from 'the added dove', the Holy Spirit', by Jan Van Eyck, people returned to the ray beams of the 'Sun Disk' painted by Hubert Van Eyck. Yet another mistake by the restorers.



BEFORE RESTORATION

AFTER RESTORATION

After the restoration, the light rays no longer come from the 'Holy Spirit' but from the 'golden sun disk' and after the restoration the light rays immediately lost all their light, their 'luminance', their brightness and their 'golden glow and glory'. (KIK/IRPA).

Prof. Luc Dequeker: *'With the addition of the Dove as a symbol of the 'Holy Spirit' on top of the 'solar disc', an original sign of divine 'Glory', the symbolism of the 'seven spirits of God' became (Book with the 'Seven Seals, that is missing) is moved from the Lamb to the representation of the Holy Spirit. The golden sun disk originally had seven long rays of light. It means 'God's splendor', which manifests itself in the New Jerusalem. The city has no need of the light of the sun and moon, for the glory of God illuminates it, and its lamp is the Lamb. By adding the Dove, they represent 'the seven gifts of the Spirit'.*

Jan's Altarpiece for Vijd-Borluut and a tribute to his brother Hubert.

Jan Van Eyck may have changed the substantive concept of the Ghent Altarpiece on the advice of some modern theologians, but he also listened to the clients, Joos Vijd and Elisabeth Borluut. The references to the patrons, patrons and donors of the Ghent Altarpiece Joos Vijd and his wife Elisabeth Borluut became more important to Jan Van Eyck and he will therefore prominently display them.

This fits in perfectly with the change from the outdated substantive concept, let us call it the 'Hubert Van Eyck concept' for convenience, to a modern new concept, in which the accessibility of the religious theme, also for the ordinary believer at the beginning of the could be understood in the 15th century. Out of respect for his brother Hubert, Jan Van Eyck left certain parts untouched.

The patrons, Maecenas, and donors of the Ghent Altarpiece.

There are the two side panels on the closed reredos in the lower register with Joos Vijd and Elisabeth Borluut. They were depicted as pious and distinguished citizens of Ghent. As prominent figures in the ecclesiastical environment of St. John's Church and with their important investment in the construction of a radiating chapel, they were depicted by Jan Van Eyck in a Gothic niche, a clear reference to the construction of their own Vijd Chapel. They are also located in places of honor next to the two grisailles of the patron saints of St. John's Church, John the Baptist, and John the Evangelist. We recall that Jan Van Eyck painted all the side panels and therefore no painting by Hubert Van Eyck was involved.



‘Joos Vijd’. Ca. 1426-1435) Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

Excellent treatment and restoration of the Altarpiece in phase 1 of the restoration. All panels of the closed reredos were painted by Jan Van Eyck and therefore only later retouches and restorations could be removed. A huge difference with phase 2 of the restoration.



Zijpanelen: 'Gesloten retabel, onderste register': 'Joos Vijd en Elisabeth Borluut met de twee grisailles van Johannes de Doper (R) en Johannes de Evangelist (L). Ca. 1426-1435). Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

The Just Judges and the Vijd family.

On the side panel of the 'Just Judges', a clear reference was made to the office of Joos Vijd, as administrator of the city and involved in the administration of justice in Ghent. In 'The Song of the Lamb' God was sung as a 'Just Judge'. Jan Van Eyck referred to the justice and righteousness of Joos Vijd and therefore condemned the actions of father Vijd. The altarpiece as a form of penance. The panel depicted Louis Van Male, Philip the Bold, John the Fearless and Philip the Good as the Just Judges. Both father Nikolaas, Joos and his brother Christoffel Vijd, served under these princes.



Zijpaneel: 'Open retabel en onderste register', 'De Rechtvaardige Rechters', (1426-1435) Jan Van Eyck (Eigen archief) Origineel paneel, opname Louvre, Archief Gernain Bazin en opname Agfa Gevaert). Detail: KIK/IRPA)

The crusaders in God's name or 'Christi mellites' and Christoffel Vijd.

On the panel with the 'Knights of Christ', Jan Van Eyck refers to Joos' brother, Christoffel Vijd, knight and captain of the 'Waasland' in the service of Jan Zonder Vrees and therefore also to the castle 'Cortewalle' that Jan Van Eyck had depicted on the center panel of the altarpiece. Christopher Vijd was also asked by Philip the Good to participate in the founding of 'the Order of the Golden Fleece'. The knighthood was founded in 1430.



Zijpaneel: 'Open retabel en onderste register', '*De Ridders van Christus*', (1426-1435). (KIK/IRPA).
Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

The Hermits, Mary Magdalene with the 'ointment jar' and Nikolaas Vijd.

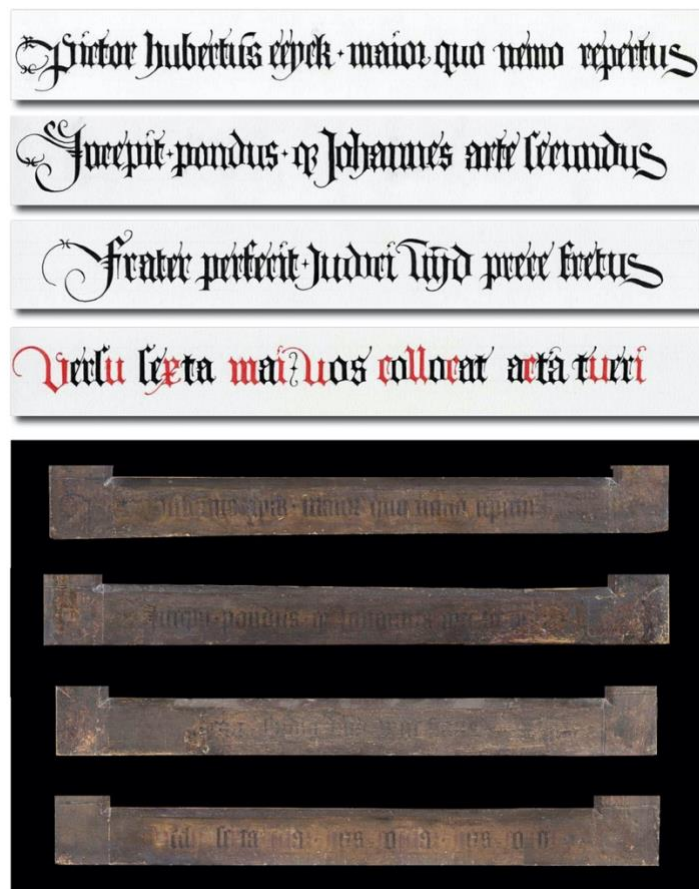
The side panel with the 'Hermits or hermits' is undoubtedly related to father Nikolaas Vijd, bailiff and chief alderman of the Land of Waas. The hermits come from the desert, but it is not a barren, but a flourishing desert, in the image of the New Jerusalem. Mary Magdalene anointed Jesus' feet and was present at his death on the cross and at the empty tomb after his resurrection. After the death of Nikolaas Vijd, he was buried by the brother hermits in the cemetery of the 'Kartuis Koningsdal' in Rooigem, near Ghent.



Zijpaneel: 'Open retabel en onderste register', '*De Heremieten*', (1426-1435) Jan Van Eyck (KIK/IRPA).

The quatrain 'the missing link' between Joos Vijd and Jan Van Eyck.

An inscription of four lines, a 'quatrain' or 'quadrain' and a 'chronogram' May 6, 1432, was probably placed on the outside of the side panels of the Altarpiece on the orders of Jan Van Eyck. It was a kind of title to ownership. The quatrain was set in the 'meter' of 'dactylic hexameters' with 'Leontine rhymes', six stresses per line and internal rhymes. It has always been assumed that the altarpiece was placed in St. John's Church on May 6, 1432, but that is not correct, because the church was not finished. May 6, 1432 was the day on which Jodocus or Josse, the second child of Philip the Good and Isabella of Portugal, was baptized in St. John's Church. His godfather may have been Joos Vijd. May 6 was also the feast day of 'Saint John in d'Olie', or 'a Porta Latina' and this therefore coincided with the baptism of the heir to the throne of Philip the Good. A special moment mentioned in the 'Quatrain'.



Het kwatrijn of viervers op de kaders van de Lam Godstriptiek.
Eigen archief. (KIK/IRPA)

'Painter Hubert van Eyck, there is no greater artist, started this work and his brother Jan, who equaled him in art, completed the task at the request of Judocus Vijd. With a verse in memory of the sixth of May 1432, he requests that you preserve this work with care.

But the quatrain can perhaps also be regarded as a tribute to Hubert Van Eyck, and it is also clear that Jan Van Eyck completed the work at the request of Joos Vijd. The names Joos Vijd and Jan Van Eyck were linked to each other and not Joos to Hubert. The 'magister' Hubert may have started the initial and substantive composition of the Central panel of the Ghent Altarpiece, but it was Jan Van Eyck who ultimately painted the entire work between 1426 and 1435. We will take a closer look at why Hubert Van Eyck was only employed sporadically. mentioned and Jan Van Eyck was regarded as 'maester Ian' of the altarpiece.

The travel notes of Hieronymus Münzer (ca.1437/1447-1508).

On March 27 and 28, 1495, the German humanist Münzer from Nürenberg visited the Ghent altarpiece. Münzer then delicately noted that only Jan Van Eyck was paid for making the reredos, and only something was mentioned about Hubert Van Eyck in connection with his burial place. Furthermore, all references are explicitly about Jan Van Eyck, as the creator of the Altarpiece.

Antonio de Beatis and the Altarpiece of the Mystic Lamb.

Approx. In 1517, that is 85 years after the completion of the Altarpiece of the Lamb, the Italian canon Antonio de Beatis noted: 'The most beautiful work of art in Christendom'. 'After a hundred and 100 years, the Ghent Altarpiece still looks as if it had just come from the master's studio.' The clergy of St. John's Church who assisted the Beatis with advice then discussed, among other things, the mystical abbess 'Hildegarde of Bingen' as one of the possible sources of inspiration for the Altarpiece.

Historians Lucas d'Heere (1534-1584) and Marcus van Vaernewijck (1516-1569).

Until well into the 16th century, Jan Van Eyck was designated as the only 'Master Painter' of the Altarpiece of the Mystic Lamb. The Flemish painter and writer Lucas d'Heere recognized no other master as the creator of the Altarpiece of God than Jan Van Eyck. He wrote: 'Praise and praise of the work (dwele Sint-Jans inde capelle es) From paintings, illustrated by M. Ian here. From Maesheyc we were born the Flemish Apelles: Nerstigh reads, understands, and then sees at work.

The historian Marcus van Vaernewijck did not once mention Hubert Van Eyck as 'master' in all his writings. Not even in his text: 'who had first started this thing'. But about Jan Van Eyck he wrote: 'Master Ian Van Eyck was the master public'. (1562). Both authors recognize Jan Van Eyck alone as master. Vaernewijck wrote that the art of Hubert and Margareta Van Eyck 'disappears and reaches far below that of Jan'. Lucas d'Heere assigned no fewer than 10 quatrains to Jan Van Eyck and barely a few sentences to Hubert Van Eyck. 'From away, some beautiful, lasting colors that have not faded in a hundred and fifty years'. (Quatrain 12).

Analysis: Lucas d'Heere and van Vaernewijck declared around 1562-1566 that the Altarpiece of the Lamb was in excellent condition. They make absolutely no mention of any restoration or repainting and adjustments. Let us not forget that they were very important witnesses, approximately 15 years after the cleaning of the altarpiece by van Scorel and Blondeel and approximately 6 years after the copy of the Ghent Altarpiece was made by Michel Coxcie.



Kopie 'Lam-Godsretabel' door Michel Coxcie 1557-1558 (Museum M-Leuven)

The copy by Michel Coxcie (1557-1558) a reference image for the original!

An important frame of reference is the copy of Michel Coxcie (1499-1592). It contains all images and fragments that were painted by Jan Van Eyck but were scraped away from the original central panel of the Ghent Altarpiece by the restorers during the restoration in phase 2. It is very strange why this important historical work, a reference image for the original, was not constantly consulted by the restorers. No specific reference was ever made in the reports to the detail on this reference work, in relation to the detail on the central panel that was scraped away.

Jan Van Eyck the master painter and confidante of Philip the Good.

Approx. On July 14, 1426, Jan van Eyck set out on a pilgrimage on behalf of the Duke of Burgundy, Philip the Good. In August, Van Eyck left again on a secret mission to Spain. On August 26, 1426, Jan van Eyck received compensation for the pilgrimage he had undertaken in the name of Duke Philip the Good. 'A cause of certain loingtain voyage secret, que semblablement il lui à ordonné faire en certains lieux, que also ne veult autrement déclarer'. In the 'Aragonese archives', published by Blasco Vallés and Reche Ontillera, there are documents that refer to Jan Van Eyck's journey. Four ambassadors were given safe conduct: Lourdin de Saligny, André de Toulangeon, Jean de Terrant and Jean Hubert. On July 31, 1426, these four men were paid by Philip the Good to undertake the secret mission 'to certain places far away and for certain matters that deeply concerned him and were close to his heart'. In October, Jan Van Eyck returned from his secret mission on behalf of Philip the Good. Perhaps Jan only then learned that his brother Hubert Van Eyck had died.

It is not clear whether Jan van Eyck was also in Aragon from July 1, 1427 to February 15, 1428 with a second Burgundian delegation of about forty members, under the leadership of Lourdin de Saligny (ca.1370-1446), Lord de Saligny and the la Motte-Saint-Jean and of the French prelate Renaud de Fontaine (?-1442), bishop of Soissons. They negotiated the marriage of Philip the Good and Eleanor of Aragon (1402-1445), the sister of Alfonso V of Aragon (1396-1458). The reason that doubts arose regarding the presence of Jan Van Eyck at that second mission is the following: Between the end of 1426 and 1427, Jan Van Eyck may have been working in both Lille and Bruges. He may have worked in Lille together with his students on the decoration of the walls of the ducal residence, the castle 'Hôtel de la Salle' of Duke John of Lancaster (1389-1435) and Anne de Bourgogne (1404-1432). In the archives of Tournai, Jan Van Eyck was mentioned there on October 18, 1427 in connection with a meeting of the Guild of Saint Luke. It is possible that Jan Van Eyck then came into contact with Robert Campin (ca.1378-1444) the 'Master of Flémale' and perhaps also with his student the young Rogier van der Weyden (ca.1400-1464).

Isabella of Portugal and the 'Sibyl of Eritrea' by Jan Van Eyck.

On February 17, 1397, the 'Infante Isabella' was born in Evora. Isabella of Portugal (1397-1472) was the third child of the marriage of John I (1357-1433) King of Portugal and Queen Philippa of Lancaster (1359-1415), the daughter of John of Lancaster or John of Gaunt (1340- 1399). Jan van Eyck was asked in September 1428 'De peindre bien au vif la figure de madite dames l'infante Isabella'. In an anonymous report published by Gachard, under the title 'Relation de l'ambassade envoyée par Philippe le Bon en Portugal, pour demander en mariage et épouser, en son nom, l'infante Isabelle, ainsi que du voyage, de l' Arrivée et de la réception de l'infante en Flandre, October 1428 January 1430', a report was drawn up about this secret mission.

The Portuguese Joaquim de Vasconcellos (1849-1936) also wrote an extensive report about this Flemish diplomatic trip around 1897: 'Relação da embaixada flamenga, 1428-1430 e viagem de Jehan Van Eyck a Portugal'. Jan van Eyck left Sluis on October 19, 1428, with two Venetian galleys for a third secret mission to Portugal. The ships were in the English port of Sandwich between October 20 and November 13. On December 2, 1428, the two galleys left England together with two English ships. Via the port of Bayonne in Galicia, they arrived in Cascais, Portugal on December 16, 1428.

Lisbon was visited on December 18, but the court was at Estremoz near Evora at that time. The monarch received the ambassadorial party 'Doulcement et joyeusement' in the castle of Aviz on January 12 and 13, 1429. Master Jan Van Eyck painted two portraits of Isabella of Portugal. Van Eyck had the paintings transferred to Philip the Good, the Count of Burgundy. But the paintings may have been lost. In a 17th-century drawing, perhaps modeled on the paintings of Jan Van Eyck, Isabella was depicted with a headdress and decoration, just as Jan Van Eyck depicted her in the guise of the 'Sibyl of Eritrea', depicted in the Altarpiece of the Mystic Lamb.



Detail Lam-Godsretabel, 'Sibille van Eritrea', Jan Van Eyck (1426-1435). (KIK/IRPA).
Isabella van Portugal, 17^{de}-eeuwse tekening op papier. 'Arquivo Nacional da Torre do Tombo', Portugal.

In February 1429, Jan van Eyck set out on a pilgrimage to the Spanish city of Santiago de Compostella in Galicia. He visited John II (1405-1454), king of Castile. The Duke of Arjona, Fadrique de Luna (1402-1438), also called Fadrique of Aragon and Sicily. Van Eyck also visited Mohammed IX, king of Granada from 1429 to 1431. In May Van Eyck returned to Lisbon and on June 4, 1429 he visited the city of Cintra, in the district of Lisbon. The city was occupied by the Moors from the 8th century to the 12th century. To have an idea of the period in which Jan Van Eyck lived and worked, we briefly mention another important event here. On April 29, 1429, Joan of Arc, 'La Pucelle' (c.1412-1431), standard bearer and inspirer of the army of the French Dauphin, entered the city of Orleans and on May 7 the English bastion 'Les Torrelles' fell. The French army, together with the 'Virgin of Orleans', conquered Rheims and on July 17, 1429, Charles VII (1403-1461) was crowned King of France. On July 23, 1429, the marriage contract between the Duke of Burgundy Philip the Good and Isabella was signed.

On September 30, Isabella boarded her ship in Lisbon. No fewer than 39 ships with a total of two thousand passengers on board left the port on October 8, 1429. Jan van Eyck was on board together with Isabella's brother, Fernando and, among others, the bishop of Evora. On Christmas Day 1429, the port of Sluis was reached after a grueling journey. Jan van Eyck was back in Bruges on December 25, 1429, where he probably already had a house and studio. It is quite possible that the central panel and the three middle panels of the upper register of the 'middle greenhouse' had already been transferred to Bruges. On January 7, 1430, the marriage between Philip the Good and Isabella of Portugal was solemnized in Sluis.

May 6, 1432, the baptism of the heir to the throne, but not the inauguration of the triptych.

Three children were born from this marriage. Anton in 1430, but died two years later in 1432. Jodocus or Josse was born in Ghent on April 24, 1432 and baptized in St. John's Church on May 6, 1432. His godfather may have been Joos Vijd. But Josse also died after four months. Their third son was Charles the Bold (1433-1477) born in Dijon. He will succeed his father Philip as Count of Flanders and as Duke of Burgundy. After the marriage of Isabella of Portugal and Philip the Good, they spent their honeymoon from January 17 to February 13, 1430 in the renovated Prinsenhof.

Professor Dequeker: 'In the Altarpiece of the Mystic Lamb, Jan Van Eyck not only refers to Isabella of Portugal in the guise of the 'Sibyl of Eritrea', but also to Isabella's arrival in Flanders with the 'Room of the Message', where the view shows not Ghent, but the harbor of Sluis, the place of the wedding between Philip the Good and Isabella of Portugal.

Jan Van Eyck and the 'Adoration of the Paschal Lamb'.

It is not clear where Jan Van Eyck finished both the central panel and perhaps also the panels of the 'middle box' of the upper register with the 'Deësis'. Was it in Ghent or Bruges, we don't know. What we can somewhat determine are the different periods in which Jan Van Eyck probably worked on all panels of the Ghent Altarpiece.

If we take into account the travels and missions of Jan van Eyck and also his other assignments between the end of 1426 and May 1435, we can put forward the following hypothesis: At the end of 1426, Jan van Eyck may have worked on the Ghent Altarpiece for about 2 months. . Perhaps at that time he studied the 'old concept of his brother Hubert Van Eyck' together with the modern theologians of that time and in consultation with the Vijd-Borluut family, the patrons, and donors. The center panel that Jan Van Eyck had found in his studio after the death of his brother was then finished and may have already been coated with varnish. The central panel of the Altarpiece of the Lamb was then thoroughly modified by Jan Van Eyck on the advice of several theologians. Jan changed the concept and theme of 'The Adoration of the Lamb or Ram of the Apocalypse' into the modern theme and concept of 'The Adoration of the Easter Lamb'.

Jan Van Eyck 'the master painter' of the Ghent Altarpiece.

Before the year 1427, Jan Van Eyck was probably able to work on the altarpiece for 9 to 10 months. He may have painted the Vijd-Borluut couple in Ghent. Before 1428, little data was available regarding Jan Van Eyck's painting activities. We do know that he left for Portugal on October 19, 1428, so he may have been able to work on the Altarpiece for about 5 to 6 months. Only after the marriage of Philip the Good and Isabella of Portugal in early 1430 was Jan Van Eyck able to fully work on the altarpiece. We should not forget that a total of 24 different 'scenes' were painted.

The four panels of the middle register were painted only on the front with the scenes: 'The Adoration of the Paschal Lamb' and the 'Deesis'. The eight side doors were painted on both sides with a total of 20 different scenes. When we look at an overview of Jan Van Eyck's work, we note that the Altarpiece of the Lamb constitutes approximately half of his entire oeuvre.

In addition to the Ghent Altarpiece, Jan Van Eyck only made one other work in a large format, all his other works were very modest in size. 'Madonna with Canon Joris van der Paele' was a panel measuring 122 x 158 cm, from 1436. No further travels were mentioned from 1430 to 1432, but Jan Van Eyck may have painted 'The Man with the Blue Hood' in that period. ' (c.1430). 'Saint Francis Receives the Stigmata' (c.1430-1432). The portrait of 'Cardinal Albergati' (ca.1431) and perhaps also 'Léal Souvenir' (ca.1432).



1430-1434. Jan Van Eyck: *'De man met de blauwe capuchon'*, Brukenthal National Museum in Roemenië. *'Léal Souvenir'*. *'Portret man met de rode tulband'*. *'Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw'*. National Gallery in London.



1430-1436. Jan Van Eyck: *'De Boodschap aan Maria'*, National Gallery of Art, Washington. *'Madonna met kanselier Rolin'*, Louvre, Parijs. *'Portret van Boudewijn van Lannoy'*, Gemäldegalerie, Berlin. *'Portret van Jan de Leeuw'*, Kunsthistorisch Museum, Wenen.



1436-1438. Jan Van Eyck: *'De Madonna met kanunnik Joris van der Paele'*, Groeningemuseum, Brugge. *'Lucca Madonna'*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main. *'Kardinaal Alberghi'*, Kunsthistorisches Museum in Wien.



1435-1440. Jan Van Eyck: *'Madonna bij de fontein'*, KMSKA, Antwerpen. *'Madonna in de kerk'*, Gemäldegalerie, Berlin. *'Maria met kind, de heiligen Katharina en Michael en schenker'* (Dresdner Triptiek), Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



1437-1440. Jan Van Eyck: *'Sint-Franciscus ontvangt de Stigmata'*, The Philadelphia Museum of Art, USA. *'De heilige Barbara'*, KMSKA, Antwerpen. *'De kruisiging'*, Metropolitan Museum of Art, New York. *'Portret van Giovanni Arnolfini'*, Gemäldegalerie, Berlin.

For the years 1430 to early 1435 we mention a total of 25 months. Jan van Eyck could therefore have worked on the panels of the Ghent Altarpiece for 41 to a maximum of 42 months. We now know that Jan Van Eyck painted only about twenty works between 1435 and his death in 1441. During the production period of 41 months, Jan Van Eyck painted no fewer than 24 scenes and completed the Altarpiece of the Mystic Lamb in early 1435. What we do not know is whether Jan Van Eyck made any adjustments to the altarpiece between 1435 and 1440, which cannot be completely ruled out.

Professor Luc Dequeker: 'It was surprising to find that the theology of the altarpiece is not unambiguous. The altarpiece was theologically reworked and ichnographically adapted. Jan Van Eyck changed the outdated theme and concept of his brother Hubert into a modern new theme. Jan Van Eyck made 'The Adoration of the Paschal Lamb' from the 'Lamb or Ram of the Apocalypse'. Behind the work in its current form (before the restoration of phase 2 (2016-2019) lies a more original design, which is in line with the Burgundian court ideology, with the date May 6, 1432 as a reference to a hoped-for heir to the throne of Philip the Good, rather than in the devotional context of the Vijd Chapel'.

(*'Het mysterie van het Lam Gods, Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck'*, Luc Dequeker, Peeters, Leuven, 2011).

Jan Van Eyck died in Bruges in 1441.

Approx. Jan van Eyck died on June 23, 1441 and, as a former ducal official, it was customary to in terry his body in the Bruges Saint-Donaas collegiate monastery. His grave was in the cloister on the north side of the church. Jan Van Eyck's youngest brother Lambert, who was also employed by the duke as a painter, was given permission in 1442 to have Jan's body transferred to St. Donaas Church itself. He was then reburied in the church in the southwest, near the baptismal font. As with their sister, this brother's cooperation in the Ghent Altarpiece is not excluded.

REMARK.

The next chapter relating to the restoration of the Ghent Altarpiece is only available in Dutch. The reason: The texts with the restorers' reports were literally copy-paste. This to avoid all misunderstandings.

het origineel van Van Eyck was weggestopt. In enkele craquelures of zones met verfvlies werd onder de microscoop een onderliggende verflaag opgemerkt'...

... 'Ook oude retouches die onder de overschilderingen lagen en verborgen waren voor het blote oog, werden met de techniek Macro-XRF opgespoord en dit was bovendien zeer nuttig om de schildertechniek van de originele verflagen te bestuderen... Deze gegevens werden gepresenteerd aan het adviescomité in december 2013, die verder onderzoek vroeg om deze conclusies te bevestigen. Dit gebeurde onder meer met pigmentanalyses en een studie van de verdeling van de chemische elementen over het volledige beschilderde oppervlak. Daarvoor werd beroep gedaan op de laboratoria van het KIK en de universiteiten van Antwerpen (AXES onderzoeksgroep) en Gent (GOA onderzoeksproject Archaeometrical Study of the Ghent Altarpiece)'.

Uittreksels uit deze rapporten: -Letterlijk gekopieerd en geplakt uit de rapporten-.

- 4 april 2017. Lecture: 'MA-XRF-scans'. Chem-CH conference, Brussels (July 2016). www.uantwerpen.be/vaneyck or read the article in *Angewandte Chemie Int. ed.* (2017). -A Chair on Advanced Imaging Techniques for the Arts. Lecture on MA-XRF scanning on Van Eyck's the Ghent Altarpiece. Prof. Dr. Koen Janssens. UAntwerpen.

-Large-Area Elemental Imaging Reveals 'Van Eyck's Original Paint Layers' on the Ghent Altarpiece (1432), Rescoping Its Conservation Treatment. In the report of the International Expert Commission accompanying the Restoration of the Ghent Altarpiece of March 14, 2015, the experts recommended removing the overpaint following research including MA-XRF. Geert Van der Snickt, Hélène Dubois, Jana Sanyova, Stijn Legrand, Alexia Coudray, Cécile Glaude, Marie Postec, Piet Van Espen, and Koen Janssens.

Verklaringen en rapport: *'Met de MA-XRF-scans kunnen de originele verflagen van Van Eyck worden onthuld, die verborgen waren onder overschilderingen. Gecombineerde MA-XRF- en SEM-EDX-experimenten hebben ondubbelzinnig de aanwezigheid van substantiële overschilderingen bewezen en gevisualiseerd'.*

Analyse: Het Macro-XRF onderzoek werd uitgevoerd vóór er zeer oude overschilderingen op de zijpanelen werden weggehaald. De zijpanelen met de stichters Joos Vijd en Elisabeth Borluut werden uitvoerig onderzocht. De restaurateurs spreken in het verslag over *het 'origineel van Van Eyck'*. Het was duidelijker en zeker correcter geweest, te spreken over het *'origineel van Jan Van Eyck'*. Hubert Van Eyck heeft nooit aan deze panelen gewerkt.

Verwarring stichten uit noodzaak!

Het niet precies aanduiden en het benoemen van de juiste schilder en van de verschillende pigmentlagen, deze van Jan of van Hubert Van Eyck in de verschillende studies en rapporten van o.m. het KIK/IRPA, zal later aanleiding geven tot verwarring en worden misbruikt bij het aanduiden van de verschillende pigmentlagen. **Men zal het voortdurend hebben over Van Eyck, maar welke Van Eyck, het onderscheid tussen Jan of Hubert is van kapitaal belang.** Merken we ook nog op, dat men de samenstelling van de pigmentlagen met technische middelen kan bepalen, dat men inderdaad de aanwezigheid van substantiële overschilderingen kan bewijzen en visualiseren, maar men kan diezelfde pigmentlagen uit de 15^{de} - 16^{de} eeuw niet afzonderlijk dateren. De restauratie was een succes, waar men terecht fier op kon zijn. De resultaten waren verbluffend, iedereen tevreden en men begon fase twee van de restauratie in een sfeer van lichte euforie.

Een totaal andere situatie in fase 2.

Maar de restauratie van het centraal paneel van het Lam-Godsretabel was helemaal niet te vergelijken met de pas gerestaureerde zijpanelen van het gesloten retabel, geschilderd door Jan Van Eyck. **De situatie van fase 2 was totaal verschillend van deze in fase 1, en daar heeft men in elk geval in de beginfase helemaal geen rekening mee gehouden.** Men ging ervan uit dat men met dezelfde overschilderingen te maken had, en pas na het verwijderen van heel wat correcties, verbeteringen en overschilderingen, die originele lagen van Jan Van Eyck waren, beseftte men dat ze op de oorspronkelijke pigmentlagen van Hubert Van Eyck waren terecht gekomen. Wat eigenlijk voor onmogelijke werd gehouden was geschied, een rampzalige

restauratie, waarbij heel wat origineel werk van Jan Van Eyck meedogenloos was weggeschrapt. Maar het was telaar.

DE RESTAURATIE VAN HET LAM-GODSRETABEL Een rampzalige restauratie in Fase 2 (2016-2019), waarom?



Livia Depuydt-Elbaum die de succesvolle restauratie van fase 1 leidde werd vervangen door H       Dubois (KIK/IRPA-UGent), de nieuwe hoofdverantwoordelijke van de restauratie Lam Gods, Fase 2, en die ook doctoreerde ivm het Lam Gods, met als promotor professor Maximiliaan Martens (Vakgroep: Kunst- Muziek- en Theaterwetenschappen UGent), ook betrokken als *'Externe wetenschappelijke onderzoeker'* en tegelijk ook lid van het *'Internationale adviserend expertencomité'* ivm de restauratie van het Lam-Godsretabel. We zullen later uitvoerig terugkomen ivm de verbanden, de verklaringen en verdediging van prof. Martens, omtrend fase 2 van de restauratie.

-H       Dubois: The turbulent material history of the **Ghent altarpiece**: an analysis integrating technical examination and historical sources (1432-1894). Promoter Maximiliaan Martens (UGent). Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen. **Defense date: 2022-04-28.**

De restaurateurs: Anne-Sophie Augustyniak, Isabel Bedos, Marta Darowska, C       de Boulard, Bart Devolder, H       Dubois, Kathleen Froyen, Nathalie Laqu      , Laure Mortiaux, Marie Postec, Fran       Rosier, Dr. Griet Steyaert. De houten dragers werden behandeld door Jean-Albert Glatigny. Livia Depuydt-Elbaum werd zelfs niet meer opgenomen in het restauratieteam. De restaurateur Bart de Volder verliet de ploeg midden 2018 en werd *'Conservator of Collections'* aan *'The Princeton University Art Museum'* in Princeton, New Jersey, USA.

Website 'closer to van eyck': *'Wij maken voor deze studie gebruik van de website van het KIK/IRPA'. Opmerking: 'Er werden ge       detailfoto's van V       de restauratie gemaakt NA de afnamen van de vervuilde vernislagen. Dat geeft een totaal vertekend beeld in vergelijking met de afbeeldingen na de restauratie'. -De rapporten van de restaurateurs werden letterlijk gekopieerd en geplakt.*

Uittreksels uit deze rapporten worden telkens in de verdere verklaringen geanalyseerd.

-Groen licht voor verdere grondige restauratie Lam Godsretabel, 9 november 2017 - Vlaams ministers Bourgeois en Gatz hebben bijkomende budgetten vrijgemaakt. In 2019 kan deze tweede fase van de restauratie voltooid zijn. Bisdom Gent. Kerknet. -Ministers brengen alle partners van het Lam Gods samen. **5 maart 2018. De Vlaamse overheid wil erover waken dat het absolute topstuk uit ons artistiek patrimonium ongeschonden aan volgende generaties wordt doorgegeven.** Bisdom Gent, Kerknet. **-Voorstelling van het originele Lam in het Lam Godsveelluik van de Van Eycks.** Persconferentie | **19 juni 2018** Museum voor Schone Kunsten Gent. KIK/IRPA. **-Restaurateurs Lam Gods leggen het originele Lam bloot.** Peter Malfliet. **19 juni 2018.** Geen nieuwe hypothese over een verdwenen paneel, wel de blootlegging van het Lam zoals Van Eyck het schilderde. Bisdom Gent. Kerknet. **-Lam Gods helemaal schoongemaakt en klaar voor volgende fase. 22 mei 2019.** De restaurateurs van het Lam Gods zijn bijna klaar met het reinigen van alle panelen. Onder meer de duif bovenaan werd grondig onder handen genomen. Bisdom Gent; Kerknet. **-Persdossier: Restauratie en onderzoek van het onderste register van het geopende Lam Godsveelluik,** Sint-Baafskathedraal, Gent. Persconferentie | **17 december 2019** | Museum voor Schone Kunsten Gent Perscontact: KIK/IRPA. **-Bewonder het Lam Gods voor en na restauratie** - spectaculair! **18 december 2019.** Op 17-12-19 werd de restauratie van het middenpaneel van het Lam God voorgesteld aan de pers. Bisdom Gent. Kerknet. **-The Ghent Altarpiece.** Danny Praet, Maximiliaan P.J. Martens, Marc Boone, Frederik Buylaert & Erik Verroken, Till-Holger Borchert. **'The Creators, The role of Hubert Van Eyck in the Ghent Altarpiece. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy.** Published with the support of The Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts Universitaire Stichting / Fondation Universitaire Province of East Flanders City of Ghent Ghent University. Art, History, Science and Religion. Hannibal. ISBN 978 94 9267 797 6 D/2019/11922/18 NUR 640. - **23.01.2020, Persbericht: Toelichting bij het originele Lam in het Lam Godsveelluik.** Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK, Brussel) en Kathedrale kerkfabriek Sint-Baafs (Gent). -Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Godsveelluik. **Verslag van Fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016 – 2019). 30 april 2020.** Isabel Bedos, Marta Darowska, Cécile De Boulard, Bart Devolder, Hélène Dubois, Kathleen Froyen, Jean-Albert Glatigny, Jochen Ketels, Nathalie Laquière, Laure Mortiaux, Marie Postec, Françoise Rosier, Griet Steyaert en Katrien Van Acker.

Waarom werd er zoveel werk van Jan Van Eyck verwijderd?

Verklaringen restaurateurs: *'Op het centrale paneel met de Aanbidding werd een vrij ver uitgewerkte onderliggende schildering gevonden die we dankzij het kwatrijn kunnen toeschrijven aan Hubert Van Eyck. Hij schilderde de luchtpartij, een heuvellandschap met minder gebouwen, steden aan de horizon en een weiland. In die eerste schildering komen ook al het altaar met het Lam en Engelen voor en enkele van de centrale figuren. In het grasland vóór het altaar was een natuurlijke bron geschilderd'.*

Analyse: men had helemaal het 'kwatrijn' niet nodig om te weten dat Hubert Van Eyck aan het retabel was begonnen ca.1421 en er zich dus onder de verflaag van Jan Van Eyck een laag bevond van zijn broer Hubert. Bovendien was het kwatrijn veel belangrijker in de relatie tussen Joos Vijd en Jan Van Eyck. **Maar het allerbelangrijkste: Men zegt hier letterlijk, dat Hubert Van Eyck inderdaad het Lam en de (zeshoekige) natuurlijke ovale bron had geschilderd. Beiden werden aangepast door Jan Van Eyck. Maar de restaurateurs verwijderden deze overschildering, de aanpassingen en correcties van Jan Van Eyck op de kop van het Lam.** De 'Fontein met het Levende water' geschilderd door Jan Van Eyck werd natuurlijk niet aangeraakt, omdat men daar ondertussen door onderzoek een minderwaardig geschilderde bron had ontdekt, van het verouderde concept van Hubert Van Eyck. Dus daar werd wel gestopt met het meedogenloos wegschrappen van pigmentlagen van Jan Van Eyck. Zie: **'De Levensbron'** werd net als het **'Paaslam'** aangepast door Jan Van Eyck. Blz. 13

Verklaringen restaurateurs: *'In een tweede fase, allicht geschilderd na de dood van Hubert in 1426, herkennen we de hand van Jan Van Eyck. Hij voltooide en overschilderde daarmee voor een groot stuk het werk van zijn broer, maar liet enkele stukken ongemoeid. Het centrale motief van de natuurlijke bron werd overschilderd met de monumentale fontein die we nu zien. Jan schilderde secuur rondom enkele van Huberts centrale figuren, retoucheerde er enkele en voegde er nog andere toe. Jan Van Eyck overschilderde ook het landschap, met meer details en de ongekennde variatie in de vegetatie die vandaag zichtbaar is. In de luchtpartij voegde hij één laag azuurblauw toe en de kleurrijke halo. Huberts eerste compositie met steden aan de horizon werd eveneens door Jan herwerkt. Hij voegde onder meer de motieven toe waarin men de toren van de kathedraal van Utrecht, de voormalige Sint-Baafsabdij en de Brugse OLV-kerk herkent'.*

Analyse: De restaurateurs geven hier grif toe, dat Jan Van Eyck niet alleen het hele minderwaardige werk van zijn broer Hubert grondig had overschilderd maar ook helemaal had aangepast: *'Het Paaslam', 'de Levensbron', 'de hemel', 'de vegetatie', 'de gebouwen met het*

Nieuwe Jeruzalem’ en bijna alle figuren. De reden was eenvoudig: zijn broer was een ‘*magister*’ maar geen groot schilder. **Eigenaardig:** de restaurateurs verwijzen wel naar de toren van ‘*Utrecht en de Sint-Baafsabdij*’.

Maar het kasteel ‘Cortewalle’ geschilderd door Jan Van Eyck dat rechtstreeks verwees naar Joos Vijd, maar werd weggeschraapt, had blijkbaar voor hen geen enkele historische waarde. Uit latere verklaringen van de restaurateurs zal blijken dat ze zich hebben vergist en dat bepaalde restaurateurs betrokken bij fase 1 er helemaal anders over denken, als het gaat om het verwijderen van historisch belangrijke details.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail: ‘*Het kasteel Cortewalle*’, Jan Van Eyck (1426-1435) verwijderd in fase 2. (KIK/IRPA).

Verklaringen restaurateurs: *‘De zestiende-eeuwse overschilderingen hadden een eigen craquelure-netwerk ontwikkeld, grotendeels samenlopend met dat van het origineel, maar af en toe liep de overschildering over originele craquelures of vulde open craquelures op. Na het verwijderen van meer recente retouches en donkere vernissen kon de textuur van het oppervlak beter beoordeeld worden. Soms was het originele oppervlak zichtbaar in lacunes in de overschildering. Kleine reinigingsvensters werden gemaakt rond een aantal van deze kleine lacunes om het potentiële resultaat van het vrijleggen te kunnen beoordelen...*

...De resultaten van deze testen waren zeer vergelijkbaar met deze uitgevoerd tijdens fase 1. ...Talrijke kleine plaatselijke retouches, zowel als onregelmatige en vlekkerige dikke vernislagen waren aanwezig op het Lam, het altaar, de engelen en de attributen van de Passie. Ze waren tijdens verschillende campagnes aangebracht bovenop de oude overschilderingen om kleine beschadigingen, barsten en vlekken te bedekken, en om de plooien, vervaagd door de gedegradeerde vernislagen en oudere overschilderingen, opnieuw te accentueren. Alhoewel het verwijderen van de recente retouches in deze zones een beperkte esthetische verbetering bracht, was deze interventie absoluut essentieel om de toestand in kaart te brengen van de originele verflagen, die schuil zaten onder nog oudere overschilderingen’.

Analyse: De restaurateurs hebben het over 16^{de}-eeuwse overschilderingen waarvan de craquelures grotendeels samenlopen met deze van het origineel. De vraag blijft hoe men die overschilderingen heeft kunnen dateren en hoe men die kon weghalen, zonder de onderliggende originele lagen van Jan Van Eyck te schenden? Bovendien baseerde men zich hier duidelijk op

de toestand van fase 1, een ernstige vergissing, want men vergat dat er hier pigmentlagen van Jan Van Eyck (1426-1435) boven op deze van Hubert Van Eyck ca.1421-1423-24) lagen.

Verklaringen restaurateurs: *'De toestand van de vegetatie was zeer complex. In de heuvels bovenaan en in de bomen waren talloze retouches en bruine verkorste lagen van verschillende periodes aanwezig, die de volumes en de precieze details van het origineel vervaagden. Rechts van de toren van Utrecht waren meerdere grote vullingen en retouches aangebracht in de loop van oude en moderne restauratiecampagnes. Deze zone werd herhaaldelijk beschadigd, waarschijnlijk door schokken van de lijsten, veroorzaakt tijdens het sluiten van de luiken.*

Analyse: Er horen bij deze uitleg van de restaurateurs drie afbeeldingen die we hierna ook weergeven. Maar nergens in hun uitleg werd de *'blauwe kapel met een ven'* vermeld. Er werd helemaal geen onderzoek naar gedaan, noch een vergelijking met de kopie van Coxcie, waarop deze kapel wel staat afgebeeld. We zullen het ook tot vervelens toe moeten blijven herhalen, hoe dateerde men die *'oude'* overschilderingen'. De restaurateurs zullen er later zelfs *'assistenten'* van de Van Eyck's bijhalen, om die oude overschilderingen uit de 15^{de} eeuw te verklaren. Van amateurisme gesproken. We komen daar in deze studie uitvoerig op terug.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

KIK/IRPA Blz. 90-91: Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Godsveelluik. Verslag van Fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016-2019).

Verklaringen restaurateurs: *'Bomen en vallei, rechts van de toren van de kathedraal van Utrecht, tijdens vernisafname. Talloze retouches en gedegradeerde vernissen bedekken het originele oppervlak en de schade in het landschap. x112143l.*

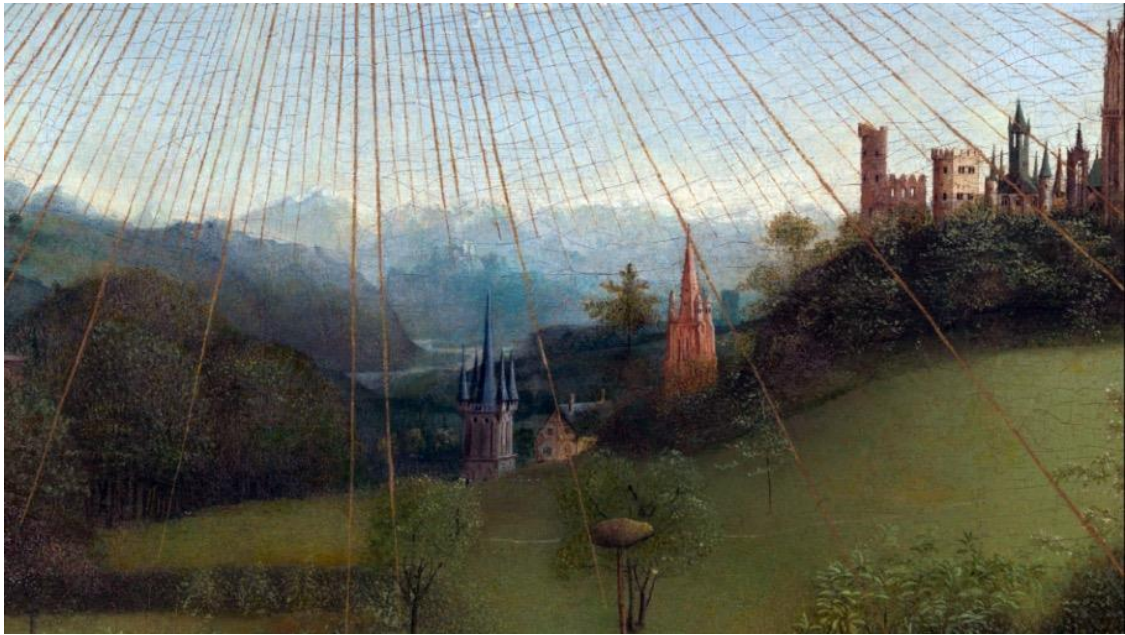
Analyse: Geen woord over de *'Blauwe kapel en het ven'*. Net zoals het kasteel 'Cortewalle' in Beveren, was deze kapel wellicht ook een vroege stichting van de familie Vijd-Borluut. In het testament van Joos Vijd en Elisabeth Borluut was er sprake van het oprichten van een 'gasthuis' voor zieken, armen en reizigers. Het is goed mogelijk dat de kapel behoorde tot het vroegere klosster van Sint-Maarten in Beveren.



KIK/IRPA Blz. 90-91: Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Godsveelluik. Verslag van Fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016 – 2019). Lacunes en vullingen van verschillende periodes en samenstellingen waren aanwezig onder retouches en overschilderingen. Ze zijn duidelijk zichtbaar in infrarood reflectografie en röntgen opname IRR en RX. closertovaneyck.kikirpa.be

Verklaringen restaurateurs: *‘Lacunes en vullingen van **verschillende periodes** en samenstellingen waren aanwezig onder **retouches en overschilderingen**. Ze zijn duidelijk zichtbaar in infrarood reflectografie en Röntgen opname. IRR en RX: closertovaneyck.kikirpa.be’.*

Analyse: De restaurateurs hebben het over **verschillende periodes**, zonder die te dateren. Men heeft het over retouches en over-schilderingen uit welke periode? Natuurlijk waren er overschilderingen die van Jan Van Eyck op het werk van Hubert Van Eyck en zoals al vermeld, misschien zelfs van Margriet en van Lambert Van Eyck. Maar daar hadden de restaurateurs wellicht nog nooit van gehoord.



Detail: Centraal paneel Lam-Godsretabel. Na restauratie. (KIK/IRPA).

Analyse: Jan Van Eyck overschilderde doelbewust deze onnatuurlijk ingeplante gebouwen, wellicht geschilderd door zijn broer Hubert. Deze gebouwen kunnen onmogelijk tegen de flank van een berg zijn gebouwd. Ze vertegenwoordigen ook helemaal niet *'Het Nieuwe Jeruzalem'*, want Jan Van Eyck schilderde aan de horizon de *'Nieuwe stad'*. **Maar nog belangrijker: Deze gebouwen stonden gewoonweg in de weg en leidden volkomen de aandacht af van het altaar met het *'Paaslam'*.** De neutrale onopvallende vallei met de blauwe kapel werd daar doelbewust door Jan Van Eyck overgeschilderd en hij trok ook de lichtstralen afkomstig van de *'Heilige Geest'* door. Ook de details in de weiden en struiken werden in fase 2 meedogenloos verwijderd. Een nieuw en onnatuurlijk berglandschap kwam te voorschijn.



VOOR DE RESTAURATIE

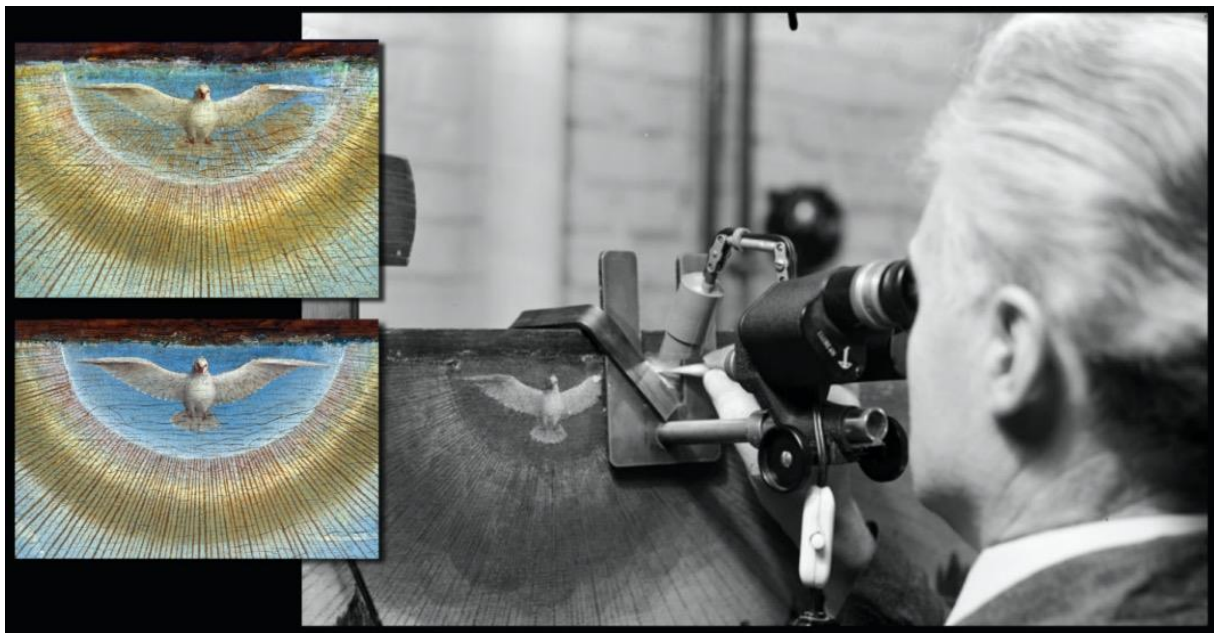
De gebouwen die na de restauratie werden blootgelegd leidden de aandacht af van het *'Paaslam'*. Deze onnatuurlijk ingeplante gebouwen werden door Jan Van Eyck overschilderd.

Details: Centraal paneel Lam-Godsretabel (KIK/IRPA).

NA DE RESTAURATIE

Verklaringen restaurateurs: *'In de bovenste delen van de weide werden door Philippot uitvoerige retouches aangebracht nadat hij in die zone zeer donkere overschilderingen had verwijderd. Hij trachtte hier om de continuïteit van het landschap te herstellen door oude schade en resten van overschilderingen te bedekken met semi-opake groene kleuren. In deze zones waren talrijke retouches op basis van chroom aanwezig, die gedeeltelijk door Philippot werden aangebracht, maar ook gedurende negentiende-eeuwse restauratiecampagnes. Het onderzoek en het selectief verwijderen van moderne restauraties, waar mogelijk, gaf wel een duidelijker inzicht in de bewaringstoestand van de verflagen en bevestigde de aanwezigheid van ruime zones van zestiende-eeuwse overschilderingen, zoals bij de buitenluiken.*

Analyse: Het is ook duidelijk dat er bij de restauratie in 1950-51 werd geknoeid aan zowel *'het Lam, aan de Duif, de heilige Geest, als aan het landschap'*. Wat de 19^{de}-eeuwse restauratiecampagnes betreft. Werden er dan restauraties uitgevoerd in Parijs tussen 1794 en 1816? Zijn er geschreven bronnen die verwijzen naar de periode *'Musée Napoleon'* in het *'het Louvre'*, of archieven van Dominique Vivant Denon (1747-1825), de directeur van het Musée Napoleon? En dan verwijzen de restaurateurs naar *'ruime zones van 16de-eeuwse overschilderingen zoals op de buitenluiken'*. De buitenluiken kunnen absoluut niet worden vergeleken met het centraal paneel van het Lam-Godsretabel. Het feit dat men voortdurend verwijst naar de buitenluiken, met andere woorden naar fase 1 van de restauratie, bewijst duidelijk dat de restaurateurs van eenzelfde situatie uitgingen. Dat was een zware vergissing.

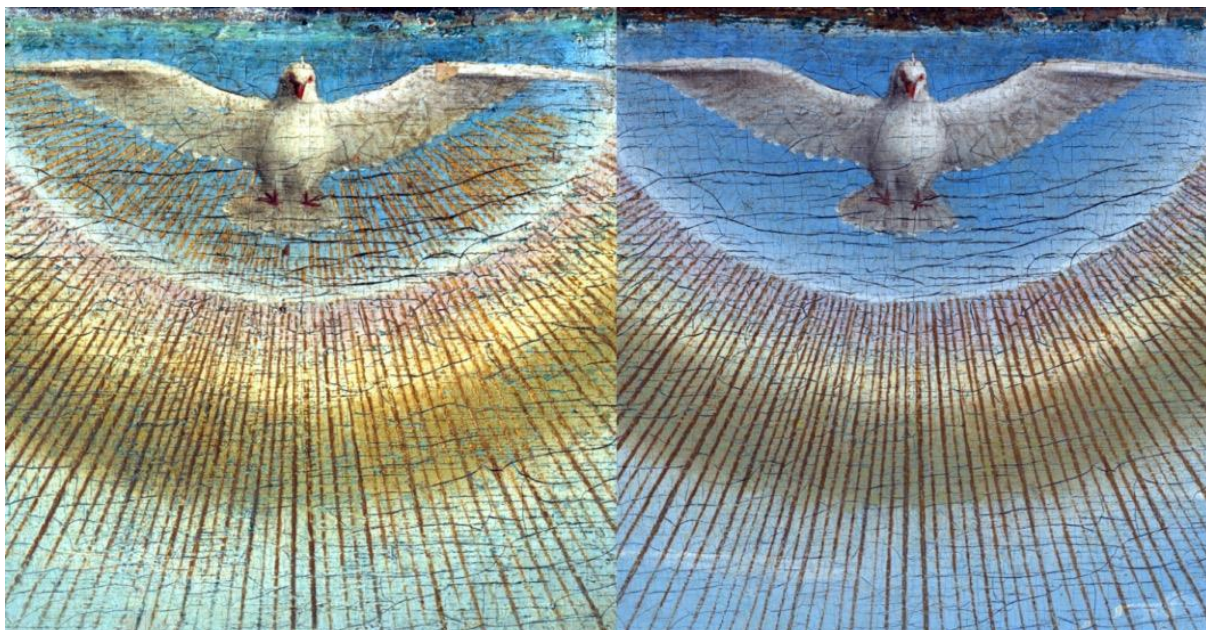


'L'Agneau Mystique au Laboratoire', 1950-1951. (KIK/IRPA).
Links boven 'de heilige Geest' voor de restauratie en eronder na de restauratie.

De duif van de Heilige Geest in de plaats van de zonnescijf.

De restaurateurs blijven maar spreken over de Van Eyck's en weten verder absoluut niets af van de betekenis van de *'zonnescijf en de Duif'*. De *'zonnescijf'* geschilderd door Hubert Van Eyck en de toegevoegde *'Duif'*, de Heilige Geest door Jan Van Eyck. Net zoals bij het Lam, veranderde Jan Van Eyck het oude concept van Hubert, in een modern nieuw concept.

Professor Dequeker: *'Bij de toevoeging van de Duif als symbool van de 'Heilige Geest' bovenop de 'zonnescijf', oorspronkelijk teken van goddelijke 'Glorie' werd de symboliek van de 'zeven geesten Gods', (Boek met de 'Zeven Zegels, dat ontbreekt) verplaatst van het Lam naar de voorstelling van de Heilige Geest. De gouden zonnescijf had oorspronkelijk zeven lange lichtstralen. Zij betekenen 'Gods luister', die zich in het Nieuwe Jeruzalem manifesteert. De stad heeft het licht van zon en maan niet nodig, want de luister van God verlicht haar en haar lamp is het Lam. Door de toevoeging van de Duif staan zij voor 'de zeven gaven van de Geest'.*



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Details: Centraal paneel Lam-Godsretabel (KIK/IRPA).

Verklaringen restaurateurs: *'Verschillende critici hebben in het verleden betwijfeld of de Duif door de Van Eycks werd geschilderd. De duif is inderdaad zwak uitgevoerd en de slechte conditie van de verflagen heeft een negatieve invloed op haar uitzicht. De niet-originele overschildering die in 1951 rond de duif werd verwijderd, omvatte centraal een mordant vergulding, met daarrond concentrische grijze wolken, genuanceerd met blauw en roze, en gouden stralen die werden doorgetrokken op de rest van de hemel. Toen Albert Philippot de wolk en de vergulding in het midden verwijderde, liet hij de meeste toegevoegde stralen op hun plaats, bovenop en naast de oudere stralen. Op het oppervlak van de halo waren nog talloze grijze, roze-grijze en blauwe wolkenresten aanwezig. De Duif is geschilderd bovenop een helderblauwe halve cirkel, die dik is geschilderd en grof ultramarijn en loodwit bevat. De samenstelling van de dikke, witte verflaag van de Duif zelf is ongebruikelijk: naast loodwit bevat ze ook grove glaskorrels. Dit is een onderwerp dat nader onderzocht wordt door de laboratoria. In deze fase van het onderzoek is het nog onzeker of de Duif mogelijk tijdens een later stadium werd toegevoegd, toen De Aanbidding reeds als voltooid werd beschouwd. De verwijdering van de overblijfselen van de overschildering, en van de niet originele stralen die Philippot rond de Duif had achtergelaten, verbeterde het uiterlijk al aanzienlijk.'*

Analyse: Tijdens de restauratie in 1950-51 werd enorm gepruts aan de 'Duif' die was geschilderd door Jan Van Eyck, bovenop de 'zonnescijf' geschilderd door Hubert Van Eyck. Maar tegelijk behield Philippot in 1951 de originele stralen, net als bij de restauratie van het Lam stopte Philippot met het wegschrappen van originele lagen. De restaurateurs in fase 2 schraapten alles weg. Men stelde zich blijkbaar niet de vraag waarom Philippot toen stopte en waarom hij de meest toegevoegde stralen op hun plaats liet, die bovenop en naast de oudere stralen stonden. De man had natuurlijk ontdekt dat het wel degelijk om pigmentlagen van Jan Van Eyck ging. Dat waren natuurlijk de stralen van Jan Van Eyck bovenop de stralen van Hubert Van Eyck. Over het gebruik van pigmenten, bindmiddelen, vernissen en fijngemalen glas, later meer. Hoe verblind konden de restaurateurs wel zijn om hun gelijk te halen?

Verklaringen restaurateurs: *'Het onderzoek toonde ten slotte aan dat een aantal details pas in een derde stadium werden toegevoegd. Toen werden de vergulde stralen aangebracht en de duif van de Heilige Geest werd vergroot. In de vegetatie, de gebouwen en in sommige figuren werden details toegevoegd of herwerkt. Hoewel we niet kunnen uitsluiten dat dit het werk kan zijn van een of meerdere assistenten, werden deze aanpassingen wellicht pas uitgevoerd na de dood van Jan Van Eyck (in 1440), maar nog voor de grote overschilderingen uit het midden van de 16de eeuw.'*

Analyse: Plots uit het niets, toveren de restaurateurs een derde schilder of zelfs meerdere schilders uit hun 'hoge hoed', dit allemaal om hun gigantische vergissingen te maskeren. We weten met grote zekerheid dat Jan Van Eyck het werk van zijn broer Hubert overnam ca. 1426 tot 1435. Waar halen de restaurateurs de informatie van een derde hand vandaan? Plots waren er ook assistenten die schilderden. Op wat baseren ze zich? Of geven ze hier grif toe dat ze zich grondig hebben vergist en proberen ze op die manier te verhullen dat ze overschilderingen van Jan Van Eyck hebben verwijderd? **De restaurateurs spreken nu van 'over-schilderingen van VÓÓR de 16^{de} eeuw'. Die zich onder deze uit het midden van de 16^{de} eeuw bevonden.** Hoe konden de restaurateurs in fase 2 die verflagen dateren? Laat staan bepalen dat ze uit het midden van de 16^{de}-eeuw waren. En nog opmerkelijker, hoe kon Michel Coxcie op zijn kopie, al deze details in 1557 precies overnemen, als die er al niet waren opgeschilderd door Jan Van Eyck?



Michel Coxcie, 'Kopie Lam-Godretabel' 1557-1558. Berlijnse Gemäldegalerie.

Verklaringen restaurateurs: *'Een parallel onderzoekspoor werd opgezet door de laboratoria van het KIK, die de verf analyseerden met een ruim gamma aan hoogtechnologische technieken (HPLC, SEM-EDX, raman- en infraroodspectroscopie). Ze lieten zelfs enkele stalen bestuderen met synchrotron (ESRF, Grenoble). Ook de AXIS-onderzoeksgroep (UA) leverde een cruciale bijdrage met state-of-the-art scans: MA-XRF en MA-XRPD. De confrontatie van al deze resultaten leidde onder meer tot de ontdekking van verrassende verf-additieven zoals fijngemalen kleurloos glas. Bovendien werd het gebruik door de Van Eycks van zinksulfaat als droogmiddel, zoals vermeld in 15de-eeuwse receptenboeken, bevestigd in tal van lagen en zones in de schildering. Ze konden voorts steunen op nieuwe beeld scans met infraroodreflectografie en, dankzij de inbreng van de UA, onder meer ook met macro X-straal fluorescentie (MA-XRF). Die werden gemaakt 'NA' het verwijderen van de 16de-eeuwse overschilderingen en laten toe om dieper in de onderliggende verflagen te kijken. Andere pijlers van het onderzoek zijn hoogtechnologische labo-analyses van verfstalen, kunsthistorische studie en vergelijkend stijlonderzoek.'*

Analyse: Dergelijke tegenstrijdige verklaringen zijn gewoonweg onaanvaardbaar. **Men haalde dus eerst de zogenaamde 16^{de}-eeuwse overschilderingen weg en onderzocht dan bepaalde plaatsen o.m. met de scanner MA-XRF, om daarna te bewijzen dat het inderdaad om 16^{de} eeuwse overschilderingen ging en men geen lagen van Jan Van Eyck had verwijderd! Hallucinant!** Zie later ook verklaringen van professor Max Martens in Terzake. In fase 1 van de restauratie werden de scans van de zijpanelen met macro MA-XRF, **Vóór het verwijderen van de overschilderingen gemaakt.** Maar daar was GEEN pigmentlaag van Hubert Van Eyck op aanwezig. Dus een totaal andere situatie. Hier werd dus een cruciale vergissing begaan, door eerst de overschilderingen te verwijderen, waaronder zich ook de lagen van Jan Van Eyck bevonden en die mee werden weggeschrapt. **Zie verklaringen restaurateurs waarbij ze melden dat men bij het verwijderen van de overschilderingen, niet kon verhinderen dat onderlingende lagen (die van Jan Van Eyck) mee werden beschadigd.**

Verklaringen restaurateurs: *‘Wat ook meespeelt, is dat de overschilderingen al heel vroeg en erg vakkundig waren aangebracht. Eerst vroegen we ons af of Jan van Eyck ze zelf had uitgevoerd?’*

Analyse: Ongehoord hoe de restaurateurs het eigenlijk niet weten, was het van Jan Van Eyck of niet? **De overschilderingen werden al heel vroeg en vakkundig aangebracht!** Hoe wetenschappelijk zijn deze uitlatingen eigenlijk? Dit bewijst ontegensprekelijk dat de restaurateurs eigenlijk niets wisten van de dateringen van de verflagen en al helemaal geen onderscheid konden maken tussen de lagen van Jan en Hubert Van Eyck. Hun twijfel was dus gegrond, maar ze schraapten toch de lagen van Jan Van Eyck definitief weg zonder grondig onderzoek. De twijfels kwamen erin en dus ontegensprekelijk een zware professionele fout!

Verklaringen restaurateurs: *‘Toch waren er al eerder compositiewijzigingen geobserveerd. Albert Philippot had tijdens de laatste restauratie-campagne van 1950-1951 een aantal plaatselijke ingrepen uitgevoerd. Door een toegevoegd laagje gras weg te halen rond de kop van het lam legde hij de originele oren van het dier bloot. Plots had het twee paar oren. Het duurde niet lang voordat er hypothesen opdoken over oudere, bredere overschilderingen. Maar nadat wetenschappers die in de jaren 1980 weer van tafel hadden geveegd, vermoedde niemand nog dat er grote verfpartijen overgeschilderd waren. Vast staat dat bepaalde delen van de overschildering ten laatste in de zestiende eeuw moeten zijn uitgevoerd.*

In 1557 maakte kunstschilder Michiel Coxcie een identieke kopie van het altaarstuk voor Filips II, de koning van Spanje, vertelt Devolder’. ‘Hij heeft die overschilderingen daarop volledig overgenomen. Wie die oude overschilderingen heeft uitgevoerd is nog een raadsel, al zijn er sterke vermoedens in de richting van de Brugse schilder Lancelot Blondeel en zijn Utrechtse collega Jan van Scorel. In hun tijd waren dat zeer beroemde kunstschilders, zegt Dubois. Het is mogelijk dat ze het werk in 1550 hebben gereinigd en gerestaureerd tijdens uitgebreide bouwwerken in de Sint-Janskerk, zoals de Sint-Baafskathedraal toen nog heette. Maar helemaal zeker is dat niet.

In samenspraak met een internationaal expertcomité en met goedkeuring van de kerkfabriek en de overheid besloten de restaurators alle overschilderingen weg te halen. Voor het eerst sinds eeuwen kwam de originele verflaag weer bloot te liggen. Dit kon alleen doordat het schilderij meerdere keren gevernist was vóór het werd overgeschilderd’, aldus Dubois. Die dikke vernislaag vormde een veilige buffer tussen het origineel en de overschilderingen. Dat is heel uitzonderlijk bij restauraties uit die periode. Meestal zijn zeer oude overschilderingen zodanig verweven met de eerste verflaag dat het technisch onmogelijk is om ze van elkaar te scheiden. Gewapend met een scalpel en een stereomicroscoop haalden de restaurateurs de overschilderingen met chirurgische precisie weg. ‘Die toegevoegde lagen zien er onder de microscoop veel dikker en korreliger uit’, zegt Dubois. ‘Op die manier konden we de overschilderingen onderscheiden van het origineel.

Analyse: Voor het eerst werd gewezen op *'compositiewijzigingen'*. Dit wijst erop dat de restaurateurs pas in een veel latere fase rekening hielden met de wijzigingen die Jan Van Eyck aanbracht op het werk van zijn broer Hubert. Een vergissing die kan tellen. In 1950 werd er enorm gepruts aan de kop van het Lam, Philippot legde *'de originele oren van het dier bloot'*. Dat was inderdaad de eerste laag van Hubert van Eyck met *'Het Lam of Ram van de Apocalyps'*. Daarbovenop de verbeteringen, de overschildering en de aanpassing volgens het *'nieuwe concept'* door Jan Van Eyck met het *'Paaslam'*. Daarboven mogelijk 16^{de}-eeuwse retouches en nog daarboven de retouches van Philippot in 1950.

Een kluwen van verf, vernissen, oliën, glaceerlagen en droog-lagen, wellicht door minstens vier à vijf handen. De restaurateurs weten absoluut niets af van die overschilderingen, het is zuiver giswerk, nattevingerwerk, ze hebben het over *'een raadsel'*. Erg wetenschappelijk was dit dus absoluut niet. Ze hebben het enerzijds over vroege en kwalitatieve hoogstaande overschilderingen, dus vóór de 16^{de} eeuw en die kunnen dus niet zijn uitgevoerd, noch door Van Scorel, noch door Blondeel, want we weten precies dat ze het retabel hebben gekuist, *'gewaesen'* niet gerestaureerd, laat staan overschilderd in 1550-1551. Anderzijds hebben ze het over 16^{de}-eeuwse overschilderingen, maar weten ook al niet van wie! De restaurateurs van fase 2, weten het eigenlijk niet.

Deze restaurateurs weten dus blijkbaar niet al te veel. Als mogelijke uitweg uit die puinhoop die ze hebben aangericht, zien ze plots **een derde verflaag uit de 15^{de} eeuw**, overschilderingen van *'meerdere assistenten'*, **zeggen ze dan**. Welke *'leerling-schilders'* dit waren weten ze ook niet, was het Jan Van Eyck zelf, weten ze ook niet! **Besluit: ze wisten eigenlijk niets en schraapten toch de lagen van Jan Van Eyck weg! Het blijft merkwaardig om vast te stellen dat niemand van de nationale en internationale commissies dit specifiek voorval liet onderzoeken, of werd dit toen niet gemeld en verscheen de uitleg van de restaurateurs pas na de restauratie?** Maar goed, ze haalden daar plots *'assistenten'* bij, die de derde laag in de 15^{de} eeuw hadden geschilderd. Blijkbaar kenden ze ook al helemaal Margriet Van Eyck niet, schilder in Gent, wellicht woonachtig in hetzelfde huis als haar broer Hubert en actief in het maken van boekverluchtingen. Zoals al gemeld is het helemaal niet uitgesloten dat Margriet haar broers heeft geholpen bij het schilderen van het centrale paneel. Hoe dan ook, deze lagen uit de 15^{de} eeuw mochten nooit worden verwijderd.

Diverse vernislagen, verf-additieven, glaceerlagen, droog-lagen tussen, onder, boven picturale lagen, zijn absoluut geen uitzondering, maar de restaurateurs spraken **enerzijds van verrassende ontdekkingen en anderzijds spraken ze van een veilige buffer om lagen van elkaar te scheiden en te verwijderen**. Merkwaardig. Hoe kon men de pigmentlagen van Jan Van Eyck aangebracht ca.1426-1435, maar misschien zelfs later tot 1440, scheiden van de verflagen van Hubert Van Eyck, aangebracht ca.1421-1426 en dan nog eens scheiden van een derde verflaag uit de 15^{de} eeuw? Dat was totaal onmogelijk. **De restaurateurs verklaarden: 'de moderne overschilderingen, (wat dat ook moge betekenen) konden niet worden verwijderd zonder de onderliggende lagen te beschadigen'**. Werden daardoor de lagen van Jan Van Eyck meedogenloos verwijderd?

De restaurateurs verklaarden dat ze *'alle overschilderingen hebben verwijderd'*. De verflagen van *'de Van Eycks'* werden opnieuw zichtbaar. **Welke verflagen en van welke Van Eyck? Hubert onder Jan of Jan boven Hubert?** Het is bijzonder handig om te spreken over de verflagen van de **Van Eycks'**, ook professor Martens maakte geen onderscheid in zijn interview, tussen de diverse lagen, slim..., heel slim..., **ware het niet dat dit nu net het cruciale punt is van discussie**.

Deze misleiding moet wellicht verhullen dat er fouten werden gemaakt en men de lagen van Jan Van Eyck heeft weggeschraapt in fase 2 van de restauratie. Men bevond zich inderdaad op de basislaag van Hubert Van Eyck. In verband met de *'test-vensters'*. In de rapporten geen woord over de specifiek *'test-vensters'* en adviezen ivm de derde laag uit de 15^{de} eeuw. Geen afzonderlijke rapporten in verband met de *'test-vensters'*: verwijderde *'kasteel Cortewalle'*, de verwijderde *'blauwe kapel'*, de verwijderde *'onderhemdjes, versieringen op de bonnetten en de aanpassing van bepaalde koppen in de scène van de Maagden'*, de massale verwijdering van *'bomen, struiken, aanplantingen, grassen, waterpartijen, weggetjes'*, de verwijdering aan *'het altaar van het Paaslam'*, de verwijdering van *'details in de architectuur of van gehele gebouwen'* en de verwijdering van talrijke *'lichtstralen'* met daarbovenop het rampzalig verlies van luminantie en de gouden gloed. Zie later het overzicht van de verwijderde afbeeldingen en pigmentlagen van Jan Van Eyck.



KIK/IRPA: Schema met de overschilderde delen (in het rood). Alle overschilderingen werden tijdens de huidige restauratie verwijderd, **waardoor de onderliggende verflaag van de Van Eycks opnieuw zichtbaar is.**
Persdossier: Het Lam Gods geeft zijn grootste geheim prijs: de precieze inbreng van Hubert en Jan Van Eyck geïdentificeerd KIK/IRPA. Persconferentie 13 oktober 2021, Sint-Baafskathedraal, Gent.

Het onderzoek ten gronde.

Em. Hoogleraar Hélène Verougstraete: *'Geen Laboratorium apparaat kan een 15^{de}-eeuwse laag van een 16^{de}-eeuwse laag onderscheiden. Maar een geduldig onderzoek, voornamelijk met de microscoop, veel nadenkwerk, een synthese maken van alle informatie, inbegrepen de kennis van de technologie, historisch research, hulp van collega's restaurateurs en kunsthistorici hadden de ramp van fase 2 kunnen voorkomen. In rapporten en publicaties overheerst 'onduidelijkheid'. Er is geen juist verslag over de oppervlakte die werd weggeschraapt, of geretoucheerd. De hyperrestauraties zijn als dusdanig niet vermeld. De website vermeldt: '50% van de oppervlakte werd overschilderd'. Dit is Fout. Het rode schéma in de publicatie van 2021 is FOUT en misleidend.*



Hélène Verougstraete: *'De restaurateurs schrijven in hun eindrapport: 'Het onderzoek van de handenscheiding tussen Hubert en Jan kon pas echt starten na de voltooiing van de restauratie, nadat niet alléén de vergeelde vernislagen, maar ook de 15^{de}-eeuwse overschilderingen weggehaald waren'. Eind citatie. Hoe hebben de restaurateurs beslist dat de overschildering 16^{de}-eeuws was? Ik herhaal het: geen apparatuur onderscheidt 15e e materie van 16e materie. Wij formuleren het anders: 'Fase 2 van de restauratie mocht pas echt starten na een grondig vooronderzoek en na consultatie van de comités'.*

De heiligen, maagden en martelaressen zonder palmtakken en voor een troosteloze heuvelweide!



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel, scène 'De Maagden of Heilige vrouwen'. (KIK/IRPA)

Verklaring restaurateurs: *'Dezelfde vraag kan je stellen bij de maagden rechts achter het lam. Aan de tien palmtakken die ze oorspronkelijk droegen, werden er in de zestiende eeuw nog eens twintig toegevoegd. Het lijkt onwaarschijnlijk dat deze symbolen voor martelaren alleen om stilistische redenen werden toegevoegd, zegt Dubois. Maar bewijzen voor een theologische reden zijn er voorlopig nog niet. Dat moet nog verder worden onderzocht.*

Verklaring restaurateurs: *'De tien originele palmtakken die de vrouwen vooraan vasthielden, werden nauwkeurig gereproduceerd in de overschildering. Binnen de groep kwamen er nog twintig palmtakken bij. Velen hiervan liepen over vullingen en beschadigingen in de heuvel erboven. Deze aanzienlijke vermenigvuldiging van de palmtakken kan mogelijk een theologische motivatie hebben gehad'.*



'L'Agneau Mystique au Laboratoire', 1950-1951.

De restaurateurs legden in 1950-1951 de originele lagen van Jan Van Eyck bloot.

Tijdens fase 2 van de restauratie werden de pigmentlagen van Jan Van Eyck verwijderd.

Analyse: De scène en iconografie van de maagden die Jeruzalem binnentrekken met wuivende palmtakken werd volledig vermassacreerd. **Er werden niet minder dan '20 palmtakken' samen met de volledige begroeiing van de achterliggende heuvelweide weggeschraapt.** De verflaag van Jan Van Eyck werd meedogenloos verwijderd, waardoor de scène van de maagden die wuifden met palmtakken, totaal zijn iconografie verloor. Men stelde zich blijkbaar nooit de vraag waarom Jan Van Eyck, die volgens sommige restaurateurs en geschiedkundigen een fotografisch oog had, plots zou zijn gestopt met het schilderen van palmtakken. Waarom zou hij niet aan elke maagd een palmtak hebben gegeven. De scène zoals die werd verminkt in fase 2 van de restauratie, heeft geen enkele betekenis meer.

De restaurateurs hebben het over een mogelijke 'theologische motivatie', en nog erger, Hélène Dubois durft te poneren dat er voorlopig geen bewijzen zijn voor een theologische motivatie. Kennen ze dan helemaal niet de iconografie van deze scène: 'De intocht van Jezus in Jeruzalem'? (Evangeliën -Matteüs, Marcus, Lucas en Johannes). Natuurlijk wel, maar er mag geen verband worden gelegd met de kruisdood van Jezus en het 'Paaslam' van Jan Van Eyck, dat ze hebben weggeschraapt. De troosteloze groene heuvel achter de maagden was de basis-verflaag van Hubert Van Eyck. Daaronder bevonden zich alleen nog de grondlagen. Het is onaanvaardbaar dat de restaurateur in kwestie het zomaar heeft over 16^{de}-eeuwse overschilderingen, zonder enig bewijs van datering. Jan Van Eyck kan deze scène nooit zo hebben geschilderd. Wellicht was hier ook het probleem dat men overschilderingen op de 'heuvel-weide' heeft verwijderd en men de palmtakken geschilderd door Jan Van Eyck mee heeft weggeschraapt. Ook die vormloze heuvel zonder enige begroeiing kon nooit door Jan Van Eyck zijn geschilderd. Men kwam hier duidelijk en zonder enige twijfel terecht op de basis verflaag van Hubert Van Eyck. Daaronder bevinden zich alleen nog de grondlagen. Men doet hier Jan Van Eyck niet alleen 'oneer' aan maar vernederd hierdoor één van de grootste schilders aller tijden. Je moet dit als restaurateur maar aandurven om zich te meten met deze 'magister in de schilderkunst' Jan Van Eyck.



TIJDENS DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel, scène '*De Maagden of Heilige vrouwen*'. (KIK/IRPA).

De hoge heuvelweide werd volledig weggeschrapt en tegelijk de palmtakken van de maagden.



TIJDENS DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel, scène '*De Maagden of Heilige vrouwen*'. (KIK/IRPA).

Er bleef een troosteloze heuvelweide over en de maagden verloren bijna alle palmtakken.
 Het is onmogelijk dat Jan Van Eyck deze cruciale scène op deze wijze zou geschilderd hebben.
 Men schraapte in de restauratie gewoonweg tot op de basislagen van Hubert Van Eyck.



NA DE RESTAURATIE

(KIK/IRPA)

Detail centrale paneel Lam-Godsretabel: *'De maagden of heilige vrouwen wuifden met palmtakken'.*

Twintig van die symbolische palmtakken werden meedogenlos weggeschraapt.

De troosteloze, vormloze en kaalgeschraapte grasheuvel achter de maagden, een ware schande!

Analyse: na de restauratie in fase 2 verloor deze scène uit de *'Laatste week van Jezus'*, dus haar volledige iconografische betekenis. De iconografisch werd gewoon uitgeveegd. Dit is ongezien, onaanvaardbaar en gewoonweg schandalig. Onbegrijpelijk dat zelfs de verantwoordelijken van de kerkelijke instanties daartegen niet protesteerden of herstel eisten. Men moet die scène kost wat het kost, herstellen. Men is dit aan Jan Van Eyck verplicht!



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail Lam-Godsretabel *'De Maagden of de Heilige vrouwen'.* (KIK/IRPA).

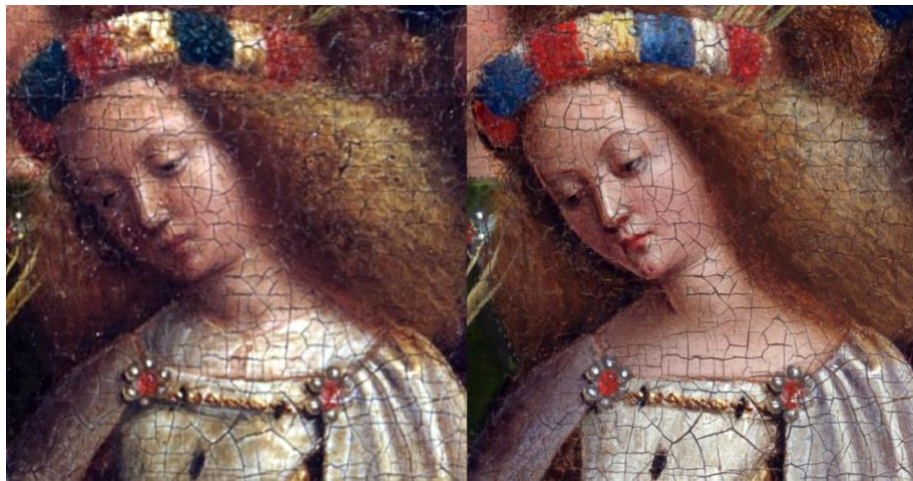
Men schraapte in fase 2 van de restauratie meedogenloos de onderhemdjes van de Maagden weg.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail Lam-Godsretabel 'De Maagden of de Heilige vrouwen'. (KIK/IRPA).



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail Lam-Godsretabel 'De Maagden of de Heilige vrouwen'. (KIK/IRPA).

Door het verwijderen van de onderhemdjes van de heilige vrouwen veranderden de restaurateurs hun identiteit, hun persoonlijkheid en dus ook hun status, van heilige vrouwen naar gewone vrouwen.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail Lam-Godsretabel 'De Maagden of de Heilige vrouwen'. (KIK/IRPA).

Net zoals Jan Van Eyck de koppen van de Apostelen, de Joden en de Profeten overschilderde, paste hij ook de minderwaardig geschilderde koppen van de maagden aan die waren geschilderd door Hubert Van Eyck. Maar deze werden in fase 2 van de restauratie weggeschrapt.

Analyse: In de rapporten van de restaurateurs geen woord over het verwijderen van de onderhemdjes van de Maagden en Heilige Vrouwen. Men moet zich terecht de vraag stellen, welke schilder het na Hubert, Jan of misschien wel na Margriet Van Eyck (derde hand) het in zijn/haar hoofd zou halen, om plots de maagden te voorzien van 'onderhemdjes?' Stelden die restaurateurs zich dan geen enkele vraag ivm de iconografische waarde van dergelijke primaire details? Waarom haalden de restaurateurs die delicaat geschilderde onderhemdjes weg? We zien onmiddellijk dat dit helemaal niet klopt met de iconografie van de Heilige vrouwen. **De restaurateurs veranderden door dit verfijnde, maar zeer noodzakelijke detail weg te halen, de 'Heilige vrouwen' terug in 'gewone vrouwen'.** Deze voortdurende wijzigingen in de iconografie, achteruit in de tijd, is werkelijk ongezien en een schande ivm de aangebrachte schade aan dit retabel behorende tot het 'werelderfgoed'. Ook de wijzigingen in bepaalde koppen en het weghalen van versieringen op de 'bonnetten' van de maagden is ongezien. Zie later het overzicht van de verwijderde afbeeldingen en pigmentlagen van Jan Van Eyck.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

KIK/IRPA. Detail centraal paneel Lam-Godsretabel met de toren van Utrecht.

Analyse: Tijdens de restauratie werden o.m. de galmgaten en de begroeiing geschilderd door Jan Van Eyck weggeschrapt. Dan werd ook het foutief geschilderde 'perspectief' door Hubert Van Eyck zichtbaar. Op de tweede verdieping van de toren rechts, lopen de vluchtlijnen naar boven in plaats van naar beneden. Door het weg-schrappen van de vegetatie onderaan de toren werd het minderwaardige werk van Hubert terug zichtbaar.

Verklaringen restaurateurs: *De werken hebben ook een aantal mythes onderuitgehaald. Zo klopt het niet dat de toren van de Dom van Utrecht later aan de horizon is toegevoegd. Er waren vermoedens dat Utrecht naar Jan van Scorel die in de zestiende eeuw zou hebben toegevoegd', zegt Dubois. Dat klopt niet, want nu blijkt dat de toren al deel uitmaakte van de originele compositie. Hij was wel overgeschilderd. Hoe kon het dat zoiets specialisten al eeuwenlang was ontgaan? En dat zelfs de digitale beelden die iedereen sinds 2011 tot tien keer uitvergroot kan bestuderen dat niet meteen aan het licht had gebracht? Het hele werk was bedekt met verscheidene lagen vernis. Soms waren die dikker dan de originele verflaag. Ze waren zo vergeeld en wazig geworden dat ze de uiteenlopende details en subtiliteiten van het origineel en van de overschilderingen versluisden, zegt H    ne Dubois, die van bij het begin bij de restauratie betrokken was en in 2016 de leiding van de tweede fase op zich nam. Dat maakte het onmogelijk om de omvang van de overschilderingen in te schatten. En dan waren er nog de talrijk aangebrachte overschilderingen zelf.*

Vroeger benaderden de restaurateurs kunstwerken op een andere manier dan nu, weet Dubois. Vaak waren enkele lacunes in de originele verflaag voor deze peintres-restaurateurs voldoende om een hele verf partij te overschilderen. Hun werk bootste de originele compositie en kleuren na, maar vertoont daarmee nu ook een scheurtjes-netwerk dat nagenoeg gelijk is aan dat van de originele verflaag. Ook daardoor waren het origineel en de overschilderingen moeilijk van elkaar te onderscheiden. Er zijn ook geen andere grote werken van de Van Eycks bewaard gebleven om ze mee te vergelijken. Van Hubert van Eyck is geen enkel ander kunstwerk bekend, zegt Dubois. Aan Jan worden nog zo 'n twintig bewaarde werken toegeschreven, maar die zijn allemaal veel kleiner dan het Lam Gods, wat een andere manier van schilderen vereist en vergelijkingen moeilijk maakt.

Analyse: De restaurateur gaf hier zonder blikken of blozen toe dat Jan Van Scorel (1495-1562) geen overschilderingen maakte. Maar het was nu net daarop dat ze zich baseerden om o.m. aan te tonen dat het om 16^{de}-eeuwse overschilderingen ging. Ook Lancelot Blondeel (1496-1561) zou zich niet wagen aan overschilderingen en nieuwe elementen toevoegen, hij werd verzocht het retabel te reinigen, 'te waesen'. Nergens kunnen de restaurateurs met geschreven bronnen bewijzen dat zowel van Scorel als Blondeel overschilderingen hebben aangebracht.

In verband met de vernislagen: De restaurateur vermeldde ivm de vernislagen: *'Dat maakte het onmogelijk om de omvang van de overschilderingen in te schatten. En dan waren er nog de talrijk aangebrachte overschilderingen zelf.* De restaurateur gaf hier opnieuw aan, alsof dit de normaalste zaak van de wereld was, dat het **onmogelijk was om de omvang van de overschilderingen in te schatten**. Waarmee waren die restaurateurs eigenlijk bezig en hoe konden ze dergelijke uitlatingen verantwoorden? Stelden de leden van de commissies dan geen vragen? De enige mogelijke verklaring was wellicht: men wist het niet, men werd te laat ingelicht, men kon niet meer terug, want de lagen waren al weggeschrapt en dus besloot men te zwijgen, om niet zelf in beeld te komen en ondertussen werden ook de rangen gesloten. Een zeer kwalijke zaak.

En het kon nog erger.

De restaurateurs ivm eerdere restauraties door vroegere schilders.

Verklaringen restaurateurs: *'Hun werk bootste de originele compositie en kleuren na, maar vertoont daarmee nu ook een scheurtjes-netwerk dat nagenoeg gelijk is aan dat van de originele verflaag. Ook daardoor waren het origineel en de overschilderingen moeilijk van elkaar te onderscheiden.*

Analyse: Met andere woorden, hoe konden de restaurateurs dan toch precies die verflagen van elkaar scheiden, als dat toch zo moeilijk was, en waarop baseerden ze zich en welke studies werden daaraan geweid, **voor men de lagen van Jan Van Eyck is beginnen wegschrappen? In hun verslagen bekennen ze echter, dat de studie pas gebeurde, 'NA' het verwijderen van alle overschilderingen.** Het is vrij duidelijk, de restaurateurs maakten onherstelbare fouten door de lagen van Jan Van Eyck te beschouwen als 16^{de}-eeuws en die weg te halen. Bovendien veroorzaakten ze daardoor onherstelbare schade aan het middenpaneel van het Lam-Godsretabel. Ze wijzigde het 'concept van Jan Van Eyck', in het 'oude concept van Hubert Van Eyck'.

Verklaringen restaurateurs: Het verwijderen van de vernis:... *'Sinds de restauratie van 1951 werden meerdere lagen modern polycyclohexanon vernis aangebracht en gebeurde er tenminste één 'polijsting' met damar. Deze vernislagen waren sterk vergeeld en maakten het bijna onmogelijk om de bewaringstoestand van de picturale lagen te evalueren'...* *'Onder deze moderne vernissen ging een pakket van oudere vernislagen schuil, dat door selectieve reinigingen en retoucheer/overschildering campagnes een zeer onregelmatig karakter had verkregen, met variërende dikte en samenstelling'...* *In een tweede fase werden de oudere vernissen progressief afgedund of verwijderd'...* *'De oude vernissen, die een fijn craquelurenetwerk vertoonden en erg donker waren geworden, zorgden voor een visuele afvlakking van de compositie en een verlies aan subtiele details en texturele nuances, vooral in de gezichten en de donkere tonen (zoals de vegetatie en donkere gewaden)'...* *'Net als bij de behandeling van de buitenluiken, zorgde het verwijderen van de verouderde vernissen voor een veel duidelijker inzicht in de conditie van de verflagen.*

Het opsporen van de zestiende-eeuwse overschilderingen, gelijkaardig aan de overschilderingen die op de buitenluiken verwijderd werden, en de evaluatie van de toestand van het onderliggend origineel, waren uiteraard van groot belang om het vervolg van de behandeling te bepalen'.

Analyse: De verslaggever(s) hebben het over verschillende vernislagen. Boven en onder picturale lagen. Men blijft tegen beter weten in een vergelijking maken met de restauratie in fase 1. Werd hier al van bij het begin een cruciale fout gemaakt? Tot vervelens toe moeten we blijven herhalen dat men zich bleef baseren op fase 1, dat overigens bijzonder fraaie resultaten had opgeleverd, maar niet te vergelijken was met fase 2.



Het vermassacreerde 'Paaslam'.

NA DE RESTAURATIE

Onderzoek in het KIK/IRPA. Detail centraal paneel Lam-Godsretabel.

Analyse: De kop van het 'Paaslam' geschilderd door Jan Van Eyck werd weggeschrapt, het lijf niet, want daar zag men het minderwaardig geschilderd 'Lam of Ram van de Apocalyps' onder, geschilderd door Hubert Van Eyck.

Verklaringen restaurateurs: ... *'De toepassing van MA-XRF door de universiteit van Antwerpen toonde dat veel uitvoerige en zware retouches in De Aanbidding van het Lam waren uitgevoerd met pigmenten die pas in de loop van de negentiende eeuw gebruikt werden. Op de zijluiken waren veel minder van dit soort recente restauraties aanwezig. Zoals voorzien in het oorspronkelijke behandelingsvoorstel werden deze relatief recente, verkleurde retouches en overschilderingen zorgvuldig gedocumenteerd en verwijderd. De 16de-eeuwse overschildering-campagne werd opgespoord. De experts raden toen aan om de 16de-eeuwse overschilderingen, na gedetailleerde documentatie, te verwijderen om de prachtige originele oppervlakte weer bloot te leggen. Na goedkeuring van de adviesraad en de kerkfabriek gunden de Vlaamse Overheid en het Fonds Baillet-Latour de nodige middelen om dit werk uit te voeren'...*

Analyse: Er was geen gesofistikeerde apparatuur nodig om het geknoei te zien van Philippot aan de kop van het Lam. Het volstond om het gewoon te kijken of de X-Ray's te onderzoeken. Philippot schraapte toen al de twee uiteinden van beenderige horens van het 'Lam van de Apocalyps' geschilderd door Hubert Van Eyck bloot. **Aangezien zich die kleine beenderige horens onder de ogen bevonden (zoals we ze nu ook kunnen zien) werd het scalpel toen onmiddellijk opzijgelegd en werd de schade die aan de ondergrond was aangericht, o.m. de weiden, door Philippot hersteld. Bij de restauratie aan de 'duif', de 'Heilige Geest', gebeurde hetzelfde.**

Verklaringen restaurateurs: ... 'Tijdens en na het verwijderen van de *oude overschilderingen* konden de *originele verflagen* gefixeerd worden. Het vullen van de lacunes en het retoucheren, met daarbij de *reconstructie* van een aantal belangrijke beschadigde zones, *werden eveneens met de internationale experts besproken tijdens de vergaderingen van 28 mei 2018 en 7 juni 2019...* 'Op De Aanbidding kunnen deze interventies in verband gebracht worden met restauraties in Parijs (1798, lokale herstellingen) en Gent (mogelijk door Bourdeau in 1818- 19; door Lorent in 1828 -na de brand in de kathedraal en de breuken in het paneel-; en Donselaer in 1859).² De restauraties van Albert Philippot van 1950-51 konden worden geïdentificeerd door vergelijkingen met de fotodocumentatie samengesteld in 1945 en in 1950-1951, en de publicatie over de behandeling van 1950-51 onder leiding van Paul Coremans in 'L'Agneau Mystique au laboratoires' (1953).

In de vegetatie van De Aanbidding waren veel moderne retouches en overschilderingen aanwezig, die in de negentiende eeuw en later door Philippot werden aangebracht. De meerderheid van de moderne interventies op de Aanbidding van het Lam waren dekkend en verdonkerd, en verstoorde de leesbaarheid van de compositie'. ... 'Het verwijderen van moderne interventies op het centrale paneel bracht beperkte esthetische verbeteringen. In vele zones konden de moderne interventies niet verwijderd worden zonder de onderliggende, oudere restauraties aan te tasten. Deze oude restauraties waren ook lacunair en verkleurd. Het onderzoek en het selectief verwijderen van moderne restauraties, waar mogelijk, gaf wel een duidelijker inzicht in de bewaringstoestand van de verflagen en bevestigde de aanwezigheid van ruime zones van zestiende-eeuwse overschilderingen, zoals bij de buitenluiken'... 'De meeste zones waren ook bedekt met dikke oliehoudende vernissen die nuances verborgen en de volumes en diepte afvlakten. Een deel van deze lagen werd *waarschijnlijk* aangebracht tijdens de 16^{de}-eeuwse overschildering campagne'.

Analyse: Men heeft het over de reconstructie van bepaalde zones al of niet beschadigd, maar door wie werden die beschadigd? Men had het over: *'In bepaalde zones kon men volgens het rapport van de restaurateurs moderne interventies niet verwijderen, zonder de onderliggende zones ook aan te tasten'*. Ondertussen weten we dat de reconstructies, heel slecht zijn uitgevoerd, minderwaardig schilderwerk en zelfs *'hyperrestauraties'* werden toegepast. Het wordt helemaal hallucinant wanneer men begrijpt dat men van in 2016 bezig was met eerst de vernislagen weg te halen en daarna de zogenaamde moderne overschilderingen en men blijkbaar pas in mei 2018 en juni 2019 de commissies heeft ingelicht.

We weten niets af van specifieke detail-rapporten, per 'venster' dat werd behandeld en goedgekeurd door de commissies, per gedetailleerd onderzoeksgebied dat werd weggeschaapt, al of niet met de toelating van de commissies. Presentaties door de verantwoordelijke restaurateurs, na het verwijderen van de overschilderingen waren *'vijgen na Pasen'*! Het *'Paaslam'* van Jan Van Eyck was toen al weggeschaapt. De transparantie van de restauratie stopte blijkbaar op een zekere hoogte. **In bepaalde zones kon men volgens het rapport van de restaurateurs moderne interventies niet verwijderen, zonder de onderliggende zones ook aan te tasten.** Men heeft het over zestiende-eeuwse overschilderingen onder de moderne zones. Het is al bijzonder moeilijk om moderne zones te onderscheiden, laat staan dat men 16^{de}-eeuwse overschilderingen kan dateren, dat is totaal onmogelijk. 15^{de}-eeuwse en 16^{de}-eeuwse lagen zijn nagenoeg identiek.

Men verwees dan ook terug naar de overschilderingen op de buitenluiken, gerestaureerd in de 1^{ste} fase. Maar daar liggen geen onderliggende lagen van Hubert Van Eyck onder, dat waren wellicht 16^{de}-eeuwse of latere retouches op het werk van Jan Van Eyck. Het blijft een kwalijke en misleidende zaak dat telkens verwezen wordt naar fase 1. **Maar men verschuilt zich daar voortdurend achter, van misleiding gesproken.** Men beroept zich dan ook op de aanwezigheid van vernis tussen verschillende picturale lagen. En men heeft het over *'waarschijnlijk'* aangebracht in de 16^{de} eeuw. **Niet onderzocht?**

Werden dan alle lagen met het scalpel mee verwijderd? We weten uit de geschiedkundige bronnen dat het retabel door Jan Van Scorel en/of door Lancelot van Blondeel ca.1550 werden gekuist. Maar er is nergens sprake van overschilderingen, noch picturale aanpassingen. Het zou overigens verwonderlijk zijn dat deze schilders zich niet zouden beperken tot het reinigen van het retabel, maar zelf het initiatief namen om er nieuwe zaken op te schilderen. Waarom en in opdracht van wie? Nog opmerkelijker: **geen woord in de hier vermelde rapporten van de restaurateurs over de lagen van Jan en Hubert Van Eyck.** Waarom? Het lijkt erop dat men ten alle prijze wenst te vermijden om over die verschillende verflagen, de twee handen van twee schilders te spreken. Ook professor Maximiliaan Martens had het in zijn interview voor 'Terzake' en voor VTM, ook allen maar over **Van Eyck**, zonder te specificeren, Jan of Hubert. Slim, gezien.

Over het gebruik van Oliën, vernissen, bindmiddelen en de glaceertechniek.

Dr. Indra Kneepkens van de Universiteit van Amsterdam onderzocht via haar studie van het schilderij *'De drie Maria's aan het graf'*, toegeschreven aan Jan Van Eyck, de samenstelling van de olieverf gebruikt in de 15^{de} eeuw en vroege 16^{de} eeuw. Dr. Indra Kneepkens: *'Middeleeuwse schilders waren meesters in het mengen van verf. De olieverf die schilders in de vijftiende en in de vroege zestiende eeuw gebruikten, was veel complexer van samenstelling dan vaak werd gedacht'*. Het ging inderdaad om een zeer complexe samenstelling van olieverf, vernissen, bindmiddelen en glaceertechniek. Er werd vaak rauwe olie of bewerkte oliën gebruikt, met toevoegingen als zinksulfaat, vernissen of verpulverd glas. Als bindmiddel het *'wit van een kippenei'*, *'tempera'* met eigeel en/of lijm. Verschillende experimentele technieken waarbij men ook vernislagen aanbracht op geschilderde oppervlakken, om niet te moeten wachten op het droogproces en dus sneller verder te kunnen werken. Daardoor ontstonden er natuurlijk ook later onderliggende craquelures, veroorzaakt door het afdekken met allerlei soorten oliën en vernissen.

Repentirs, pentimenti en oude overschilderingen door Jan Van Eyck.

We weten ondertussen dat Jan Van Eyck het werk dat zijn broer Hubert was begonnen, grondig had gewijzigd, verbeterde en overschilderde. Op het centraal paneel met *'De Aanbidding van het Paaslam'* was dit wellicht zelfs meer dan 70 à 80 %. Maar Jan Van Eyck deed in de loop der jaren (1426-1435) ook voortdurend aanpassingen aan zijn eigen werk. Dit kunnen we verklaren door het feit dat het thema op het centraal paneel werd gewijzigd, misschien zelfs meerdere malen. Wellicht waren het de moderne theologen die Jan Van Eyck bij het maken van het retabel advies gaven, en hem bijstuurden in verband met het nieuwe concept. Deze wijzigingen of correcties aangebracht door Jan Van Eyck, ook repentirs of pentimenti genoemd waren heel normaal. Meestal zijn deze correcties onzichtbaar voor het blote oog. Door de chemische veranderingen van de verf en door de moderne onderzoeksmethoden kunnen ze zichtbaar worden gemaakt. Het grote verschil met overschilderingen is dat deze verbeteringen en correcties door de kunstenaar, in dit geval Jan Van Eyck zelf zijn aangebracht. Dit kon op verschillende momenten in de tijd, of zelfs bij het afwerken van het schilderij. In het geval van het centraal paneel werden er dus pigmentlagen aangebracht door Hubert Van Eyck (ca.1421-1426), met mogelijk zijn pentimenti en de overschildering van Jan Van Eyck (1426-1435) met zijn repentirs. Tussen die verschillende pigmentlagen kon er dus gerust 10 jaar verschil liggen.

De meeste repentirs komen aan het licht door het gebruik van röntgenonderzoek, infraroodreflectografie, en de vergelijking van het afgewerkte schilderij met de originele ondertekening. Sommige kunstenaars maakten weinig pentimenti, anderen zoals Jan Van Eyck, een perfectionist en meester-schilder was pas tevreden als *'het ideaal'* werd bereikt.



'Margaretha Van Eyck', Jan Van Eyck, 1439, 'Groeningemuseum', Brugge.

'Margaretha Van Eyck' door Jan Van Eyck.

Na de tentoonstelling *'Renaissance Faces'* in 2008-2009 in *'The National Gallery'* in Londen, werd het *'eerste portret gemaakt van een echtgenote van een kunstschilder'*, *'Margaretha Van Eyck'*, geschilderd door Jan Van Eyck ca.1439, in het onderzoekscentrum van *'The National Gallery'* wetenschappelijk onderzocht, bestudeerd en gerestaureerd. Dat was op vraag van het Brugse Groeningemuseum. Men ontdekte er opmerkelijk veel correcties, repentirs die in de loop van het maken van het schilderij en dus op verschillende tijdstippen werden aangebracht. De röntgenfoto bevestigde dat Jan Van Eyck al was begonnen met het aanbrengen van witte verf aan Margaretha's hoofddoek, voordat hij besloot de twee *'haar-terpen'* van haar hoofdtooi aan weerszijden van haar hoofd, langer te maken dan voorzien was in de ondertekening. De doorzichtigheid van het *'loodwit'* rond haar rechterwang kan het resultaat zijn van een extra verfdikte verf, omdat Jan Van Eyck de hoofdtooi begon te schilderen volgens de eerste geschetste positie van de gekrulde rand van de stof en hij deze vervolgens schrapt. Jan Van Eyck wijzigde op verschillende tijdstippen meerdere plooien en randen van de hoofdtooi. Ook Margaretha's linker rode mouw rikte oorspronkelijk verder. Het belangrijke fijne witte doorzichtige linnen bij Margarets halslijn tussen de huid en de voering in bont van haar jurk werd later in een glaceertechniek aangebracht. De meest belangrijkste verandering gebeurden aan de handen van Margaretha. Hier waren al veranderingen aangebracht in de onderschildering fase, waar de handen al werden omlijnd over de eerste lagen rood pigment. Daarna overschilderd met *'vlees-tinten'* en daardoor zijn de bovenste verflagen met de jaren transparant geworden en nu zichtbaar.



'The restoration of 'Margaret, the Artist's Wife'. The cleaning and restoration were carried out by Jill Dunkerton of the Conservation Department. This account of the restoration and the discoveries made during the technical examination has been written by Jill Dunkerton with contributions and research by Rachel Billinge from the Conservation Department and Rachel Morrison and Ashok Roy from the Scientific Department.

Door de hand en de manchetten van bont zien we de doorslag van de rode pigmenten. De rijke rode kleur van haar mantel is prachtig bewaard gebleven en werd opgebouwd uit meerdere verflagen. Over de witte krijtgrond bevindt zich een dunne laag van het ondoorzichtige rode pigment, vermiljoen, gebonden in een medium van *'hitte-houdende- lijnolie'*, en breed uitgeborsteld. (Geïdentificeerd door het gebruik van *'Gas chromatography'*, *'High performance liquid chromatography'* en *'Mass spectrometer'*. De penseelstreken zijn duidelijk zichtbaar op de röntgenfoto, vooral in het gebied van Margaretha's handen, die over de rode *'onder-verf'* zijn aangebracht. Men ontdekte dat de verf van de glazuren twee afzonderlijke kleurstoffen bevatten. Het hoofdbestanddeel was *'kermes'*, gewonnen uit het bloed van de wijfjes van schildluizen. Vermiljoen was het duurste pigment. Verder *'meekrap'* of *'krablak'*, een kleurstof afkomstig van de plant *'Rubia Tinctorum'*.

Men ontdekte ook eiwit. We herinneren eraan dat Jan Van Eyck experimenteerde met allerlei dierlijke en plantaardige oliën, bindmiddelen en glaceertechnieken. Jan Van Eyck gebruikte om de schaduwen donkerder te maken, *'beenzwart'* en een fijn laagje *'Lapis Lazuli'*. (Het meest kostbare pigment).

Men stelde in Londen vast dat dit rijke paarsblauwe pigmentkleur nu gedegradeerd en verbleekt was, een veel voorkomend verschijnsel in schilderijen van Jan Van Eyck (waaronder ook het *'Portret van een man met tulband'* (Zelfportret?), 1433), waardoor het oorspronkelijke effect verloren ging. **Onder vergroting was te zien dat Van Eyck *'de kleverige verf'* met zijn vingers of de handpalm uitveegde om een gelijkmatige aanbrenging van de glazuren te garanderen.** Jan Van Eyck gebruikte wellicht verfkwasten gemaakt van de vacht van de staart van een eekhoorn of van een wezel.

In alle verfmonsters werd *'hitte-houdende-lijnolie'* aangetroffen. Deze oliën zijn gedeeltelijk *'voor-gepolymeriseerd'* door zachte verwarming, of zelfs gewoon door ze in zonlicht te plaatsen. Deze verf met hittebestendige oliën vormen een zacht afgeronde *'impasto'*, wanneer ze pigmenten bevatten zoals *'loodwit en gladde glanzende glazuren'* met doorschijnende pigmenten zoals *'rode lakken en kopergroen'*. Het was Margaretha zelf die de aankondiging op de lijst deed: *'Mijn man Jan heeft mij op 15 juni 1439 geschilderd en voltooid'*. Ik was 33 jaar oud. In elk geval ging Jan Van Eyck de geschiedenis in als *'magister in de schilderkunst'* en zijn *'glaceertechniek'*, die hij meesterlijk beheerste en wellicht uniek was ligt mee aan de basis van *'Het geheim van Van Eyck'*.

De uitvinder van de olieverfschilderkunst?

Jan Van Eyck was een meester in het aanbrengen van 'glacis'. Fijne doorzichtige laagjes verf, die laag, boven laag, werden aangebracht en de onderliggende lagen lieten doorschijnen, waardoor er ook een ongeziene 'diepte en luminantie' ontstond. Die specifieke 'glacislagen' van Jan Van Eyck bestonden uit bijzondere samengestelde pigmenten op basis van tempera - diverse oliën en vernissen, daarbij speelde de transparantie van elke laag een bijzondere rol en had Jan Van Eyck wellicht een zeer grote kennis van de 'Optica', de natuurkunde die zich bezighield met de 'studie van het licht', 'de lichtbreking' en het gebruik van diverse soorten lenzen en spiegels in de 'Camera Obscura'.

Was het gebruik door Jan Van Eyck van deze specifieke verftechnieken, met allerlei experimentele oliën, vernissen en bindmiddelen, dat de restaurateurs de das heeft omgedaan. Wellicht dachten ze door het zien van oude, dikwijls onderliggende vernislagen, oxidatie en de ontstane craquelures tussen de verschillende lagen van Jan, Hubert en mogelijk ook van Margareta van Eyck, dat ze op 16^{de}-eeuwse lagen zaten. Werden de lagen van Jan Van Eyck, die zich onder deze 16^{de}-eeuwse retouches of overschilderingen bevonden, mee weggeschrapt, omdat men geen onderscheid kon maken?

Men mag niet vergeten dat de lagen van Hubert van Eyck, aangebracht tussen ca.1421-1426, en de verflagen van Jan Van Eyck aangebracht tussen 1426-1435, met ertussen vernis-, droog-picturale- en glacislagen zo dicht bij elkaar lagen, dat die nooit door de restaurateurs uit elkaar konden worden gehaald, zonder ze te beschadigen. En zoals de restaurateurs zelf vermelden dat ze de bovenliggende lagen niet konden verwijderen zonder ook de onderliggende verflagen te beschadigen of te verwijderen. Dat zijn hun eigen woorden.

Onderzoek met de macro MA-XRF.

In verband met het scannen met 'MA-XRF', door de Universiteit van Antwerpen.

Verslag Antwerpen: *'Het scannen zelf neemt veel tijd in beslag. Daarom worden alleen enkele kleinere zones onderzocht waarover concrete vragen bestaan. Een van de onderzoeksvragen gaat over het pigment loodwit. In het Lam Gods zijn met MA-XRPD namelijk verschillende soorten loodwit ontdekt. Het loodwit dat Van Eyck zelf gebruikte, blijkt een andere samenstelling te hebben dan het loodwit dat in de 16de-eeuwse en latere overschilderingen zit'.*

Analyse: Het is inderdaad mogelijk om met deze scans de samenstelling van pigmenten te bepalen. Het is onmogelijk de verschillende verflagen uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw te dateren. **Het is ook onmogelijk om 'organisch materiaal' te detecteren, zoals het gebruik en samenstelling van tempera, eiwit, eigeel, plantaardige oliën, dierlijke oliën en mengsel, zoals bijvoorbeeld ossengal als medium.** Professor Maximiliaan Martens verklaarde in het interview in 'Terzake' in verband met het 'oxidatieproces', dat zich dat voordoet na een aantal decennia.

Professor Maximiliaan Martens: *'Wanneer men de veronderstelling zou volgen zoals collega Verougstraete: dat het een laag is van Hubert, dan heeft hij bij manier van spreken net voor hij stierf, er snel een vernislaag opgebracht, en dan heeft Jan decennia gewacht, omdat die zaak zou kunnen oxideren om dan zijn schildering..., nu dat weten we dat dit absoluut niet kan, we weten niet zoveel, maar dat weten we, want in '32 was hij klaar'.*

Analyse: Hubert van Eyck heeft nooit tot in 1426 aan het centrale paneel gewerkt. Hij was er wellicht ca.1421 aan begonnen en er wellicht tot max. ca.1423-24 aan gewerkt. Daarna begon hij wellicht ook aan de inhoudelijke samenstelling van de drie panelen van de 'middenkas' met de 'Deïsis' van het bovenste register. Wellicht werkte Hubert Van Eyck als magister maar tot eind 1425, want in september 1426 overleed hij op ca.60-jarige leeftijd. De gemiddelde leeftijd lag in de 15^{de} eeuw op 44 à 50 jaar.

Dus Hubert Van Eyck was bij zijn overlijden een hoogbejaarde man. Jan Van Eyck, toen ca. 36 jaar oud, herwerkte, verbeterde en overschilderde het vanaf 1426 tot 1435. Maar het is niet uitgesloten dat Jan van Eyck zelfs na 1435 tot ca.1440 eraan werkte. Correcties en nieuwe fragmenten aanbracht in opdracht van de familie Vijd-Borluut. (Derde hand Margriet en/of Lambert Van Eyck).

Pigment-, glaci- en soorten vernislagen bestaande uit allerlei oliën en bindmiddelen al of niet organisch, bevonden zich zowel in het werk van Hubert Van Eyck, als op het bovenliggende werk van Jan Van Eyck, zeer dicht en *‘kort na elkaar in de tijd’* geschilderd (1421-1435). **Door de zaak ‘redelijk’ in het belachelijke te trekken**, alsof Hubert Van Eyck nog net voor zijn dood een vernislaag zou aanbrengen, wou professor Martens de aandacht afleiden van het meest essentiële aspect van heel de zaak, **hoe hebben de restaurateurs kunnen bepalen in welke periode die verschillende lagen werden aangebracht**, door Hubert, door Jan, mogelijk ook door Margriet en misschien zelfs door Lambert Van Eyck. **Hoe kon men ze uit elkaar halen en scheiden, zonder schade aan te richten aan de onderliggende lagen die zo kort na elkaar werden geschilderd?**

Interview Terzake met professor Martens.

In verband met de ‘MA-XRF’ scan verklaarde professor **Martens**: *‘De techniek die nu vaak gebruikt wordt door de collega’s van de Universiteit Antwerpen is de zgn Macro XRF, dat is een techniek die toelaat om de ‘spatiale distributie van elk chemisch element in beeld te brengen, we weten dus met andere woorden, volledig van heel het schilderij, waar welk chemisch element zit. Uitzondering van organisch..., maar bon, bovendien kennen we ook hun conditie, want als er gaten in zitten hebben we geen respons, natuurlijk, van dat element, en dus vandaar dat het ook voor de hand lag om latere toevoegingen weg te nemen, want de restaurateurs wisten ongeveer wat de conditie zou zijn, wat ze daaronder zouden vinden’.* Uitzending ‘Terzake’, VRT, 20/12/2023. Journalist Dirk Van Zundert.

Analyse: In tegenstelling tot de rapporten van de Universiteit van Antwerpen, spreekt men niet over het scannen van heel het centrale paneel van het Lam-Godsretabel, zoals professor Martens beweerde, maar over **zeer klein en specifieke zones**. Dat men chemische elementen kan bepalen is juist, maar professor Marten bevestigde ook **‘heel fijntjes’, dat men geen organisch materiaal kan detecteren**, daar werd nogal heel snel overheen gegaan, maar het was toch vermeld, om zich in te dekken.

Maar een datering van de verflagen bepalen kan men helemaal niet met deze toestellen en het organisch materiaal detecteren ook al helemaal niet. **Maar dan waren er natuurlijk de verklaringen van de restaurateurs, waardoor professor Martens zijn verhaal geen enkel waarde meer had.** De restaurateurs, van fase 2 van de restauratie: ***‘De macro X-straal fluorescentie (MA-XRF) scans werden na het verwijderen van de 16de-eeuwse overschilderingen gemaakt.*** Waarom verklaarde professor Martens dat men na de scans de overschilderingen heeft weggenomen, daar waar de restaurateurs in hun verslag duidelijk vermelden, dat die scans pas na het verwijderen van de 16^{de}-eeuwse overschilderingen werden gemaakt? **Van misleiding gesproken.** Men sluit dan wel rangen, maar dan moeten men toch de verklaringen beter op elkaar afstemmen. Nu stellen we voortdurend tegenstrijdige verklaringen vast. Regelrechte wetenschappelijk onjuistheden.



Onderzoek in het KIK/IRPA. Detail centraal paneel Lam-Godsretabel, met de talrijke correcties, retouches en overschilderingen. Het *'Paaslam'* van Jan Van Eyck met daaronder het *'Apocalyptische Lam'* werd in de loop der tijden volledig vermassacreerd.



Links: het Lam na de behandeling in de jaren '50. De (kleinere) oren van het originele, Eyckiaans Lam werden blootgelegd na verwijdering van de groene overschildering rondom het hoofd. **Rechts:** Het Lam na de behandeling van 2019, waarbij ook de overschildering op het Lam zelf werd verwijderd. **Hierdoor verscheen het originele, Eyckiaans hoofd met de intrigerende blik.** De stippellijnen geven de omtrek van het 16de-eeuws hoofd aan, voor wegname van de overschildering. (© Lukasweb.be - Kunst in Vlaanderen vzw).

Analyse: na het verwijderen van de pigmentlagen op de kop van het *'Paaslam'* geschilderd door Jan Van Eyck, verscheen inderdaad het originele Lam Gods van Hubert Van Eyck *'Het Lam of de Ram van de Apocalyps'*, met de kleine beenderige uiteinden van zijn hoornen, zonder de natuurlijke horens en met de ogen vooraan. Een *'Eyckiaans gedrocht'* geschilderd door Hubert Van Eyck. Dr. Griet Steyaert van het KIK/IRPA verklaarde in de uitzending *'Het Journaal Laat'*, VRT, 20 december 2023 dat Jan Van Eyck een fotografisch geheugen had en hij op een bijzondere wijze het Lam had afgebeeld. Het is bijzonder pijnlijk en vernederend om dat onnatuurlijke en *'monsterlijke Lam'* toe te schrijven aan de meester in de schilderkunst Jan Van Eyck. Intriest en onaanvaardbaar zijn dergelijke uitspraken.

Jan Van Eyck overschilderde dit 'gedrocht', het knoeiwerk van zijn broer meerdere malen en daarna werd er voortdurend aan geprutst. We raden de restaurateurs aan om eens het werk van de Spaanse kunstenaar Francisco de Zurbarán (1598-1664) te bestuderen. Ze zullen o.m. kunnen vaststellen dat het 'Agnus Dei' (1635-1640) dat hij schilderde twee paar en twee soorten hoornen heeft. Jan Van Eyck zijn modellen werden in Spanje gebruikt door 'Eyckiaanse kunstenaars'. Joan Reixach (ca.1411-1485), Luis Alimbrot of Lodewijk Hallincbrood, actief in Brugge ca.1432-1437), Jaume Baçó Escrivà (ca.1411-1461) en Lluís Dalmau (?-1460). Zurbarán blonk net zoals Jan Van Eyck uit in een strenge realistische stijl, de weergave van de werkelijkheid!

Van Eyck Studies, 'Van Eyck in Valencia', Bart Fransen. Edited by Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo, Dominique Vanwijnsberghe. Peeters, Parijs, Leuven, Bristol CT, 2017.



Agnus Dei, (ca.1635-1640) Francisco de Zurbarán (1598-1664), Museo Del Prado Madrid.

Het Paaslam van Jan Van Eyck weggeschraapt.

Verklaringen restaurateurs: *'De gebroeders Van Eyck hebben het Lam Gods afgebeeld met menselijke trekken en ogen met een intense blik. Ze hebben bewust gekozen voor deze voorstelling, alhoewel ze perfect in staat waren om het natuurlijke uitzicht van een lam te reproduceren. Dit soort voorstelling van het Lam Gods met menselijke ogen kwam vaak voor in de middeleeuwen, zoals bijvoorbeeld in de mozaïeken in de basiliek van Santa Maria Maggiore in Rome. Het originele lam werd overschilderd in het midden van de zestiende eeuw, waarbij het menselijke uitzicht werd veranderd en het Lam een meer natuurlijke en passieve expressie kreeg. De ontdekking van het originele Lam heeft een grote kunsthistorische betekenis, en heeft aanleiding gegeven tot een nieuw discours onder theologen en kunsthistorici omtrent de betekenis van het origineel, en de mogelijke redenen voor de verandering van uitzicht in de overschildering. De gebroeders Van Eyck's originele Lam was in goede bewaartoestand met minimaal verfverlies. De beelden die de ronde doen op sociale media tonen het originele Lam, bevrijd van overschildering, en vóór het aanbrengen van minimale retouches in kleine lacunes in de verflaag'.*

Analyse: De restaurateurs hebben het opnieuw over *'De Gebroeders Van Eyck'*, dat is onaanvaardbaar voor deze professionelen die het in hun eigen onderzoek hebben over twee meesters die aan het retabel hebben gewerkt. (Persdossier – Het Lam Gods geeft zijn grootste geheim prijs: de precieze inbreng van Hubert en Jan Van Eyck geïdentificeerd.KIK/IRPA. Persconferentie 13 oktober 2021. Sint-Baafskathedraal, Gent). Door deze doelbewuste misleiding tracht men het wegschrappen van de kop van *'Paaslam'*, geschilderd door Jan Van Eyck goed te praten. Men weigerd een onderscheid te maken tussen de pigmentlagen van Jan en van Hubert Van Eyck. Dat bewijst ontegensprekelijk dat ze met een groot probleem zitten. Men verwijst dan naar *de mozaïeken in de basiliek van Santa Maria Maggiore in Rome*. Inderdaad een afbeelding van het *'Lam of de Ram van de Apocalyps'*, net zoals ook Hubert Van Eyck dit schilderde. Daarmee wordt bevestigd dat er inderdaad twee concepten waren, het oude thema van Hubert dat door Jan Van Eyck werd oververschilderd, niet in de 16^{de}-eeuwse zoals de restaurateurs willen doen geloven. De restaurateurs hebben samen met de oudere retouches, de moderne restauraties en het gepruts uit 1950, de aanpassingen, correcties en overschilderingen op de kop van het *'Paaslam'* van Jan Van Eyck, meedogenloos weggeschrapt. **Tegelijkertijd geeft men ook toe dat de restaurateurs (minimale retouches) hebben aangebracht**, merkwaardig want even daarvoor verklaarde men: *'De gebroeders Van Eyck's originele Lam was in goede bewaartoestand met minimaal verfverlies'*. **De gebroeders Van Eyck! Goede toestand! Hyperrestauratie?**



(KIK/IRPA) Onderzoek. Detail kop van het *'Paaslam'* Jan Van Eyck met daaronder *'Het Lam van de Apocalyps'* Hubert van Eyck.

Verklaringen restaurateurs: *Het Lam was volledig overschilderd geworden vóór Coxcie's kopie van 1557. Coxcie reproduceerde de grote oren en niet de kleinere, laag geplaatste oren, die met groen waren bedekt toen hij zijn kopie maakte. De overschildering van het Lam werd dus niet uitgevoerd na de brand van 1822, zoals herhaaldelijk aangenomen werd sinds 1953. De overschildering op het Lam was in losse toetsen aangebracht, om de textuur van de vacht te suggereren. Ze was van het origineel gescheiden door vernislagen, en liep duidelijk over de barsten in de oorspronkelijke verflagen. Het verwijderen van moderne retouches had aangetoond dat de grote originele ogen, frontaal geplaatst, in goede staat waren. De morfologie van het hoofd was grondig veranderd door de overschildering. De mogelijke motivaties voor deze aanpassingen worden momenteel verder onderzocht. Voor de overschildering kon worden verwijderd, was het essentieel om vast te stellen of het onderliggende origineel nog in goede staat was. Röntgenfoto's en MA-XRF gaven amper inzicht in de conditie van de vacht op het lichaam, aangezien zowel origineel als overschilderingen in hoofdzaak met loodwit waren geschilderd.*

Analyse: natuurlijk kopieerde Michel Coxcie het 'Paaslam' van Jan Van Eyck, want het 'Apocalyptische Lam' van Hubert was toen door zijn broer gecorrigeerd, verbeterd en overschilderd. En dus kon Coxcie ook de kleine beenderige uiteinden van de hoornen niet kopiëren, want de pigmanetlaag van Hubert Van Eyck, werd pas blootgeschraapt in 1950. Maar Coxcie kopieerde ook alle andere fragmeneten en afbeeldingen geschilderd door Jan Van Eyck, die in fase 2 door de restaurateurs ook werden weggeschraapt! De scheiding door vernislagen was heel normaal, want zowel Hubert (ca.1421-1424) als Jan Van Eyck (ca.1426-1435) bracht zowel droog vernislagen aan als gewone vernislagen. Jan Van Eyck gebruikte bovendien ook glacieslagen. Dat die lagen over de craquelures liepen is dus heel normaal, maar de essentiële vraag blijft hoe kon men al die lagen van elkaar scheiden zonder ze te beschadigen. Dat was onmogelijk. Dus werd maar alles weggeschraapt, tot op de laag van Hubert Van Eyck. Net zoals men samen met de grasheuvel tegelijk de palmtakken van de Maagden wegschraapte. **Onbegrijpelijk dat men ook durft te melden dat de 'Röntgenfoto's en MA-XRF amper inzicht gaven'.** We weten ondertussen dat die scans in fase 2, pas na het verwijderen van de overschilderingen werden gemaakt.

Hoe komt het dat de kop van het Lam, in de loop der tijden zo werd vermassacreerd?

Hubert Van Eyck was niet de beste schilder en een 'Lam of Ram van de Apocalyps' schilderen was voor hem blijkbaar niet evident. Het is ook niet evident om een 'artistiek hoogstaand' Lam of Ram te schilderen met zeven beenderige horens en zeven ogen vooraan. Dit was wellicht een moeilijke opdracht: wellicht worstelde Hubert met dit moeilijk te schilderen dier, werden er voortdurend veranderingen aangebracht en eindigde hij met een 'onverantwoord en onnatuurlijk' resultaat (Nu te zien). Jan Van Eyck veranderde het thema tussen 1426-1435 en schilderde dus boven de Ram een 'Paaslam'. Om deze aanpassingen en verbeteringen te kunnen realiseren moest Jan Van Eyck ook zaken verwijderen, mogelijk wegschrapen, en in elk geval het 'gedrocht' van zijn broer overschilderen met het 'Paaslam'. Het resultaat was dus van bij het begin een zeer sterk gehavend gedeelte in- en rond de kop van het Lam. Wellicht waren deze vele retouches, overschilderingen en aanpassingen in de loop der tijden, met daarbovenop het 'geknoei' in 1950, de oorzaak dat men in fase 2 van de restauratie alle lagen van Jan Van Eyck rond de kop van het Lam ten onrechte heeft verwijderd.

Professor Luc Dequeker: *'Het retabel werd theologisch herwerkt en iconografisch aangepast. De afbeelding van het apocalyptische Lam, of beter de Ram, werd gewijzigd. Het Lam, zoals we het nu op het altaar zien, is het resultaat van een gedeeltelijke herwerking. Met het blote oog zijn onder de grote oren van het Lam, (voor de restauratie waren die grote natuurlijke oren te zien, tijdens de restauratie van fase 2, werden die natuurlijke oren weggeschraapt.) de kleine oren van het oorspronkelijke dier nog waarneembaar. (Blootgelegd in 1950 door Philippot) Dit zou een 'repentir' zijn, een correctie die door de schilder zelf werd aangebracht'.* (Elisabet Dhanens: 'Bijdrage tot de studie van de repentirs en oude overschilderingen op het Lam-Godsretabel', in Miscellanea in Memoriam Paul Coremans, 1975).

Professor Luc Dequeker: *'Ons inziens stond hier oorspronkelijk de Ram of het apocalyptische Lam afgebeeld, met zeven horens en zeven ogen, rechtopstaand op het altaar als op een troon'...* 'Bij de voorstelling van het geslachtloze Lam op het altaar is er op het eerste gezicht niets dat doet denken aan het Lam van de Apocalyps. **Het boek met 'Zeven Zegels'** dat in de christelijke iconografie geldt als het voornaamste kenmerk van het Lam van de Apocalyps ontbreekt. **Bovendien wijst de tekst op de rand van het altaar niet naar het Lam of Ram van de Apocalyps, maar naar het 'Paaslam'.** 'Zie het Lam Gods dat de zonden van de wereld wegneemt'.

Luc Dequeker, 'Het Mysterie van het Lam Gods, Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck', Peeters, 2011.

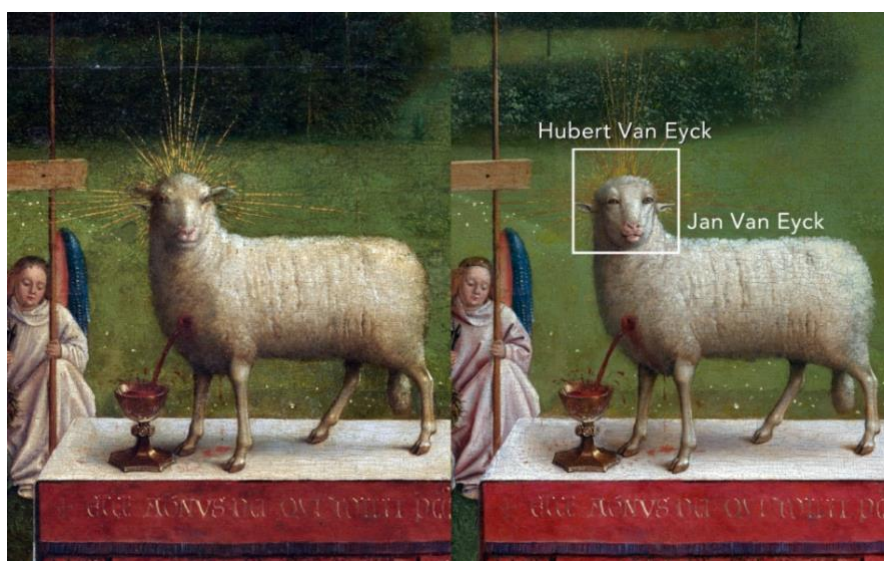


Detail van het altaar op het centraal paneel: 'De Aanbidding van het Lam Gods' (KIK/IRPA).
'Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi'.
'Ziedaar het Lam Gods dat de zonden der wereld wegneemt'.

Prof. Luc Dequeker: *'De teksten op de bovenrand van het 'antependium' van het altaar: spreken niet over het Lam van de Apocalyps, maar over het Paaslam. Het boek met de 'zeven Zegels', verwijzend naar de Apocalyps, bevindt zich niet op het altaar. Bij de voorstelling van het geslachte offerde Lam op het altaartroon is er op het eerste gezicht niets dat doet denken aan het Lam van de Apocalyps. Het Boek met Zeven Zegels dat in christelijke iconografie geldt als het voornaamste kenmerk van het Lam van de Apocalyps ontbreekt.'*

De iconografie weggeschraapt.

De teksten op het altaar verwijzen duidelijk naar het 'Paaslam', de 'verlossinggedachte' geschilderd door Jan Van Eyck. Het huidige zichtbare 'Apocalyptische Lam' van Hubert Van Eyck verwijst niet meer naar deze teksten, maar naar de 'Openbaring'. De restaurateurs veroorzaakten door het wegschrappen van het 'Paaslam' een inhoudelijke, iconografische onaanvaardbare tegenstelling. De vraag blijft of de huidige verantwoordelijke geestelijken, de beschermers van het Lam-Godsretabel daarmee kunnen leven?



Voor de restauratie.
 Detail: 'Paaslam' door Jan Van Eyck (ca.1426-1435)

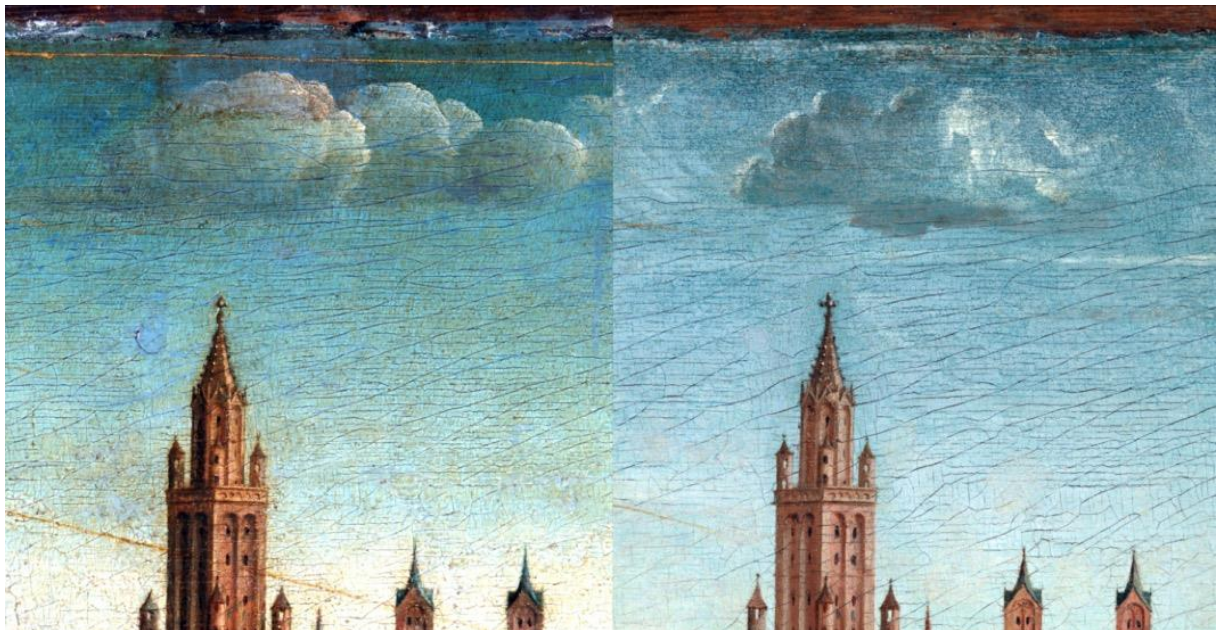
Na de restauratie.
 Kop van 'het Lam, de Ram van de Apocalyps' door Hubert Van Eyck. (ca.1421-1424). (KIK/IRPA).

Prof. Hélène Verougstraete: *‘De restaurateurs beschouwden in fase 2 van de restauratie de overschilderingen als 16e-eeuws, maar voor deze datering is er geen enkel bewijs. Tijdens de restauratie denken ze nooit aan Hubert. De restaurateurs werkten enkel aan de kop, en niet aan het lichaam. Het resultaat is dus nu een ‘hybride Lam’: met de kop geschilderd door Hubert, op het lichaam geschilderd door Jan Van Eyck’.*

Verklaringen restaurateurs: *‘De luchtpartij van De Aanbidding van het Lam was volledig overschilderd met een dikke, korrelige en ondoorzichtige laag van azuriet en loodwit, die het lichtere, met piekerige wolken bezaaide origineel bedekte. Deze ingreep was veel minder aanwezig op de zijluiken. Dit verklaarde het verschillend uitzicht van de luchten over het hele onderregister, vooral wat betreft de vorm van de wolken: klein, rond en compact in het middenpaneel, en groter en losser geschilderd in de luiken.*

Nieuwe gouden stralen werden in de loop van dezelfde campagne bovenop de overschilderde hemel toegevoegd. Ze volgden min of meer de oorspronkelijke stralen, met enkele verschuivingen en weglatingen. De grote, met loodwit gevulde lacunes centraal in de lucht en het landschap, werden door de oude overschildering bedekt. Deze oude schade was dus niet veroorzaakt door de brand van 1822, in tegenstelling tot wat in 1953 beweerd werd. De overschilderingslaag was op sommige plaatsen erg dik en extreem hard. De verwijdering werd uitsluitend uitgevoerd met scalpels onder de binoculaire microscoop. Dunne lagen van vulmaterie, die het oorspronkelijke oppervlak besmeurden, en overmatig vulmateriaal dat over de randen van de lacunes ging, werden verwijderd’.

Analyse: Wanneer we de restauratie van de wolken nader gaan bekijken, waarbij men hele lagen pigment van Jan Van Eyck weggeschraapte, kunnen we niet anders dan tot de conclusie komen dat men het centraal paneel van het Lam-Godsretabel ernstig heeft beschadigd.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

Verwijderd: Zelfs doorheen de oude vernislagen, zien we voor de restauratie de natuurlijk wolken geschilderd door Jan Van Eyck. Ze bestaande uit waterdruppeltjes, ijskristalen met hun diffuusheid, doorzichtigheid en de reflectie van de zon. De wolken na de restauratie, geschilderd door Hubert Van Eyck, zijn eerder vuile ondoorzichtige vlekken die helemaal niet meer aan wolken doen denken.



VOOR DE RESTAURATIE

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

Verwijderd: De natuurlijke wolken met diffuusheid, reflecties van de zon en de doorzichtigheid geschilderd door Jan Van Eyck werden weggeschrapt. De wolk geschilderd door Hubert Van Eyck is onnatuurlijk, een ondoorzichtige soort vlek, eerder een 'rots' die in de lucht zweeft. Onaanvaardbaar dat men dit zou durven toeschrijven aan Jan Van Eyck. Een ware belediging aan het adres van de meester van de 'Nieuwe Kunst' uit de 15^{de} eeuw.

Verklaringen restaurateurs: *'De bomen en struiken in deze zones leken slecht gedefinieerd, stammen en takken waren nauwelijks zichtbaar en kleine bladeren waren op een repetitieve manier weergegeven. Het verschil in kwaliteit tussen de zones in goede toestand, zoals de grote struiken aan de linkerzijde, en de zwaar overschilderde zones, zoals het heuvelachtige landschap bovenaan, was zeer opvallend. Het verwijderen van deze donkere laag was moeilijk omdat het onderliggende meerlagige origineel kwetsbaar was. In veel gebieden was de overschildering aangebracht op een al beschadigd oppervlak. Het verwijderen van de overschildering vereiste regelmatige tussentijdse consolidatie met steurlijm'.*



VOOR DE RESTAURATIE.

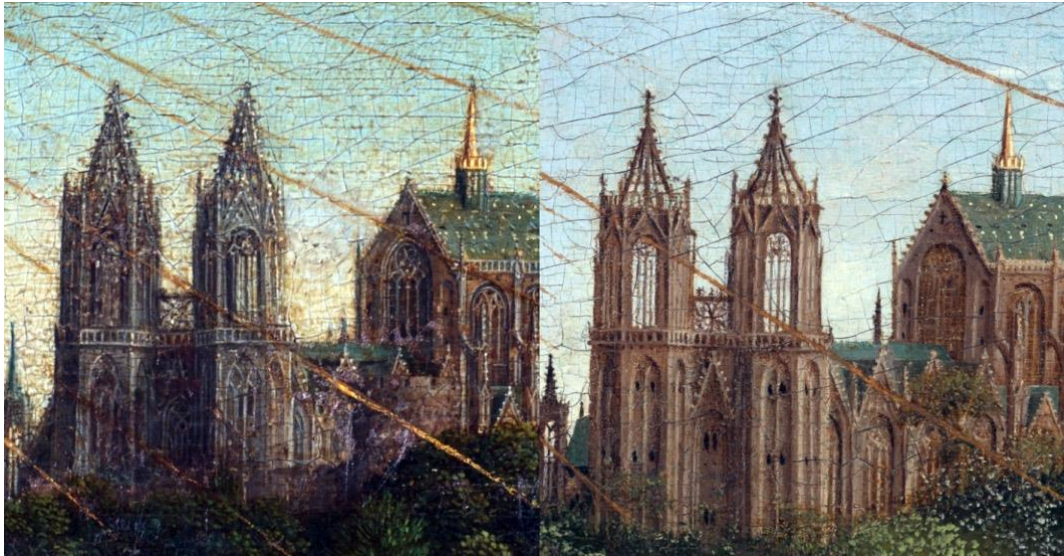
NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

Verwijderd: Het prachtig geschilderde landschap met de minuscule begroeiing in de weiden, de struiken, planten en de lichtstralen geschilderd door Jan Van Eyck werden weggeschrapt. In de plaats, een vormloze weide, zonder gras, een verdwenen landweg, verdwenen lichtstralen en repetitief archaïsche geschilderde boomstammen door Hubert Van Eyck.

Eindelijk de onthulling!

De restaurateurs hebben het **nu eindelijk** over: *'Het verwijderen van deze donkere laag was moeilijk omdat het onderliggende meerlagige origineel kwetsbaar was'*. Eindelijk spreken ze over de onderliggende *'meerlagige 'originele' lagen'*. De lagen van Jan van Eyck, bovenop de lagen van Hubert Van Eyck. En toch schraapten ze al de pigmentenlagen samen met deze van Jan Van Eyck weg! Want ze waren zo kwetsbaar dat men ze niet kon sparen en niet van elkaar kon scheiden. Dergelijke professionele fouten zijn totaal onaanvaardbaar en de toegepaste *'hyperrestauraties'* waren totaal overbodig geweest. In de studie van de Em. Hoogleraar Hélène Verougstraete, worden nog veel meer voorbeelden besproken in verband met de restauraties aan de hoge weiden, bomen, struiken en planten.

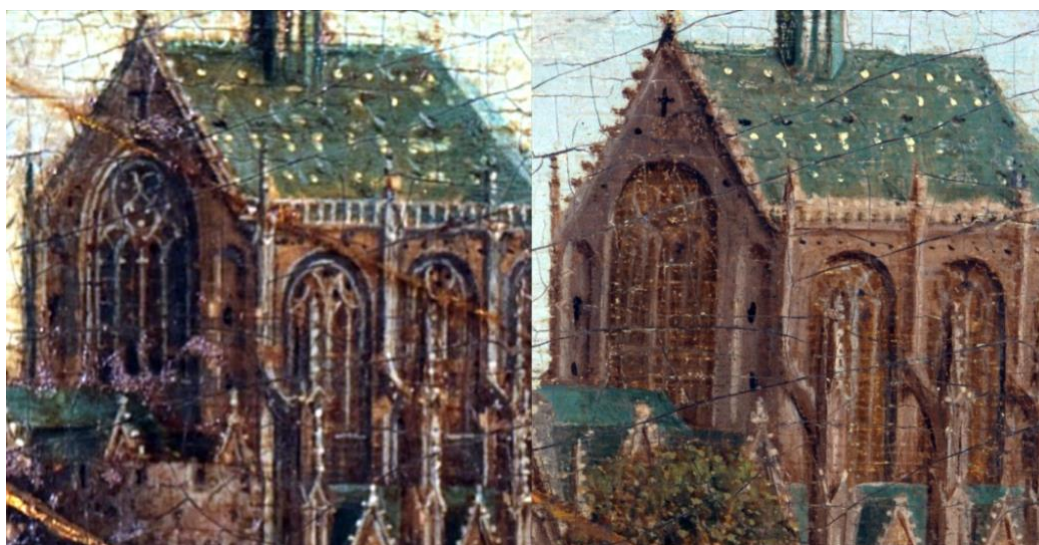


VOOR DE RESTAURATIE.

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

Verwijderd: Zelfs doorheen de vergeelde vernislagen konden we v  r de restauratie het prachtig geschilderde *'maaswerk'* van de gotische vensters zien. Jan Van Eyck besteedde daar enorm veel aandacht aan, maar men schraapte dit allemaal meedogenloos weg.



VOOR DE RESTAURATIE.

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

Een schandalige restauratie, het prachtige werk van Jan Van Eyck volledig verwijderd.

Als je het maar goed kan uitleggen, dan zal men wellicht geen vragen meer stellen!

Verklaringen restaurateurs: *‘Het verwijderen van overschilderingen op de gebouwen leidde tot spectaculaire resultaten. Dit werk werd uitsluitend uitgevoerd met chirurgische scalpels onder de stereomicroscop. Er werden subtiele nuances teruggevonden van licht en kleur tussen de gebouwen, en verschillende torens die volledig verborgen waren, werden blootgelegd. De originele vormen van de Eyckiaanse gebouwen, uitvoerig aangepast door de overschildering, werden teruggevonden’.*

Analyse: spectaculaire resultaten? Het massaal verwijderen van het ‘Maas- en traceerwerk’, het ‘rond, klaverblad, vier- en veelpas, druppel, hart en vorktraceringen’, zo typisch voor de gotiek, **dat is pas spectaculair**. De restaurateurs ontdekten ‘subtiele nuances van licht en kleur tussen de gebouwen’. Heel wat van de gebouwen geschilderd door Jan Van Eyck, werden als het ware afgebroken door de restaurateurs. Hun methode doet sterk denken aan de huidige bouwwerken, waarbij men alleen de voorgevel laat staan en men dwars door het gebouw of doorheen de torens kan kijken en er helemaal geen binnenmuren meer aanwezig zijn. Maar toch waren het volgens de restaurateurs spectaculaire resultaten. Het blijft merkwaardig dat niemand van de ‘specialisten en deskundigen’ kritiek uitte in verband met de restauratie in fase 2. Ondertussen hebben we natuurlijk vernomen dat dissidente stemmen niet langer openbaar kritiek mogen uiten. Over de ‘*nieuwe governace van oktober 2023*’ later meer. Men hoopte wellicht om ermee weg te komen, de rangen werden gesloten en ze blijven zwijgen uit eigenbelang en om geen persoonlijk gezichtsverlies te leiden. Maar deze zaak zal niet verdwijnen in de duisternis der geschiedenis, integendeel.

Ere wie ere toekomt, maar niet in dank afgenomen!

In 2021 werd door de auteur en graficus **Dirk Huyghe**, voormalig hoofd van de grafische redactie bij de krant ‘*De Standaard*’, melding gemaakt van **het verdwijnen op het centraal paneel van het Lam-Godsretabel van het ‘kasteel Cortewalle’ in het land van Waas**. De waterburcht werd gebouwd door de familie Vijd-Borluut, en verwees dus ook ontegensprekelijk naar de mecenasen, opdrachtgevers en schenkers van het retabel. Maar wat Huyghe ook probeerde, er werd niet naar hem geluisterd. Hij kreeg langs alle kanten de wind van voren en zijn verhaal was volgens de experts ‘ongeloofwaardig’. Het is niet ‘wetenschappelijk’, een doodoedener, misbruikt om veel goed te praten, door gerenommeerde experts. Huyghe publiceerde zijn boek ‘*Vanhetlamgodsgeslagen, mythen van het Gentse retabel doorprikt*’. ‘*Een zoektocht naar de betekenis van de ‘lelijke schapenkop’ van het Lam Gods. Het verdwenen kasteel ‘Cortewalle’ in Beveren, op het centraal paneel van het Lam-Godsretabel. Een fictief verhaal dat grenst aan de realiteit. Mystici en broederschappen speelden een rol als inspiratiebron van het wereldbekende Lam-Godsretabel*’. **Dirk Huyghe:** ‘*Om het verdwijnen van het kasteel ‘Cortewalle’ te kunnen begrijpen, stelde ik de vraag aan alle tenoren van de restauratie. Ik werd van het kastje naar de muur gestuurd. Ik ondervond al, als ik over de feiten spreek, dat men mij zeer achterdochtig en met ongeloof bekijkt, alsof ik kierewiet ben. Het is ook ongelofelijk, wat is gebeurd. De komende generaties historici zullen deze fouten als historische blunder beschrijven, als men goed kijkt en als men dit aan durft*’.

Analyse: Em. Hoogleraar Hélène Verougstraete van de Universiteit U.C.Louvain en K.U.Leuven maakte in fase 2 van de restauratie deel uit van de ‘*nationale commissie*’, maar mocht niet deelnemen aan de vergaderingen van de ‘*Internationale commissie*’. Verougstraete begon naar aanleiding van de melding van het verdwijnen van het ‘kasteel Cortewalle’ door Dirk Huyghe aan een onderzoek. De rapporten ivm de restauratie fase 2 werden op de website ‘*Closer to Van Eyck*’ gepubliceerd. Maar het was vooral door het in detail bestuderen van de detailopnamen ‘**vóór, tijdens en na de restauratie**’ op het centraal paneel van het **Lam-Godsretabel** dat werd ontdekt hoe rampzalig deze restauratie in fase twee wel was verlopen. Een ongezien hoeveelheid details, afbeeldingen en pigmentlagen geschilderd door Jan Van Eyck waren gewoonweg verdwenen. Ook de rapporten ‘*Openbaarden*’ geheimen’.

Eindelijk werd aan Hubert Van Eyck gedacht.

Aangezien men de restauratie in fase 2 op een bepaald ogenblik plots had gestopt, moet er een ogenblik zijn geweest dat men **‘eindelijk’** aan Hubert Van Eyck had gedacht, want men vroeg even *‘plotseling’* een bijkomend jaar van studie, voor men de rapporten ging schrijven. **Een jaar van overleg hoe men dit aan de buitenwereld kon verkopen zonder in het gedrang te komen. Pas in de zomer van 2020, dat was 3 jaar na het wegschrappen van de lagen van Jan Van Eyck, werden de eerste beelden van de restauratie gepubliceerd op de website ‘Closer to Van Eyck’.** Een van de belangrijkste rapporten, *‘The Ghent Altarpiece, Research and Conservation of the Interior: The Lower Register’*, werd pas in 2021 gepubliceerd, dat was 4 jaar na het verwijderen van de verflagen van Jan Van Eyck. Bovendien verliep dit alles midden in de *‘pandemie’* tussen 2020-2022 en werd er dus weinig aandacht aan besteed. Men had toen andere zorgen. Maar goed, eind 2022 was professor H       Verougstraete dus aan haar wetenschappelijke studie begonnen en de bevindingen waren gewoon onthutsend. Zie studie van Em. Hoogleraar H       Verougstraete *‘Closer to Hubert Van Eyck’*.

De beschermers van het Lam-Godsretabel ingelicht.

Na een grondige studie van maanden en het verzamelen van ***harde wetenschappelijke bewijzen*** richtte de professor zich in mei 2023 tot de Kerkfabriek van Sint-Baafs, specifiek tot kanunnik Ludo Collin, de behoeder van het Lam Gods. De kerkfabriek van Sint-Baafs was de opdrachtgever voor het uitvoeren van de restauratie en zij vroegen samen met de Vlaamse overheid om een rapport op te stellen. In juni 2023 werd het rapport van professor H       Verougstraete voorgelegd aan de restaurateurs van het KIK/IRPA voor een repliek van de restaurateurs Dr. Griet Steyaert, Kathleen Froyen en chef restaurateur H       Dubois. Op 30 augustus 2023 werd er een vergadering bijeengeroepen door de Vlaamse Overheid in aanwezigheid van de leden van de Vlaamse Overheid, de Topstukkenraad, de Kerkfabriek van de Sint-Baafskathedraal, de leden van het nationaal comité en de restaurateurs van fase 2 van het KIK. Daar werden de standpunten uiteengezet.

Ongezien!

Er werd toen gevraagd om de bladzijde ivm de restauratie van fase 2 om te draaien, en sereen over te gaan naar fase 3 van de restauratie van het Lam Godsretabel. Met andere woorden, men vroeg om de rangen te sluiten en er verder niet meer over te spreken. Het is opmerkelijk dat zelfs de Kerkfabriek, de behoeders van het Lam Gods zich daar gewoonweg bij hebben neergelegd. Het standpunt van professor H       Verougstraete was duidelijk: *‘Ze weigerde zich neer te leggen bij de beslissingen van de commissie en weigerde deel uit te maken van deze ‘omerta’.* De rangen werden verder gesloten en iedereen bleef zwijgen. Maar wellicht was kanunnik Ludo Collin er toch minder gerust op dan alle andere partners.

Maar de beschermers van het Lam waren er toch niet gerust op.

Op 31 oktober 2023 richt de Rector van de Sint-Baafskathedraal zich tot alle verantwoordelijken ivm de restauratie van fase 3. Was er dan toch meer aan de hand en werd het rapport van professor Verougstraete toch niet zomaar aan de kant geschoven of werden de verschillende instanties erg zenuwachtig. **Plots werd er een nieuwe ‘governance’ opgesteld, waarbij blijkbaar Kanselier Collin zo snel mogelijk van de ‘dominante rol van de restaurateurs van het KIK/IRPA’ af wilde.**

De teksten van de governance en briefwisseling werden letterlijk gekopieerd en geplakt.

Kanselier Ludo Collin: *‘Naar aanleiding van de start van de restauratie fase 3 van het Lam Gods op 1 mei 2023 werd op 20 oktober 2023 op initiatief van de Vlaamse Overheid, Agentschap Onroerend Erfgoed en het Departement Cultuur, Jeugd en Media een vergadering belegd met het opdrachtgevend bestuur, de Kerkfabriek van de Sint-Baafskathedraal te Gent om de Governance’ die tot op heden de restauratie van fase 1 en fase 2 begeleidde bij te sturen waar nodig’.*

In gezamenlijk overleg werd dus beslist dat vanaf nu de restauratie zal begeleid worden door 4 werkgroepen: Een Stuurgroep-Werf, de Nationale Adviesraad, de Internationale Klankbordgroep en de Stuurgroep-Strategie. **Waarom was deze plotse aanpassing nodig?**

Fase 3 van de restauratie begon op 1 mei 2023.

De restauratie van fase 3 was op dat ogenblik onder de leiding van dezelfde chef-restaurateur al meer dan 5 maanden bezig. Ondertussen was er natuurlijk eind augustus door professor Hélène Verougstraete al aan de alarmbel getrokken, en wellicht was er toch enige ongerustheid. Waarom, als de restauratie in fase 2 dan zo goed was verlopen, plots het ‘protocol’ toch grondig veranderen?

Kanselier Ludo Collin: *‘Het is de bedoeling dat via deze nieuwe ‘governance’ een perfecte doorstroming van informatie, vragen en suggesties, vanwege het restauratieteam KIK naar het opdrachtgevend bestuur; de Kerkfabriek van de Sint-Baafskathedraal, mogelijk wordt gemaakt om zo de Kerkfabriek toe te laten bij het nemen van finale beslissingen zich te baseren op gefundeerde en goed gedocumenteerde adviezen van de Nationale Adviesraad en de Internationale Klankbordgroep. In de verslagen van de verschillende werkgroepen zullen adviezen en de finale beslissingen worden toegelicht en duidelijk worden omschreven’.* **Was dit dan in fase 2 niet zo?**

Kanselier Ludo Collin: *‘De belangrijkste wijzigingen situeren zich vooral bij de Nationale Adviesraad en de installatie van een Stuurgroep-Strategie. Bij de nieuwe samenstelling van de Nationale Adviesraad kozen we voor een kleinere commissie, samengesteld uit experts die naar onze inschatting goed geplaatst zijn om ons inhoudelijk te adviseren over de keuzes die we zullen moeten maken in deze derde fase. Ook kozen we ervoor om enkele jongere experts in de adviesraad op te nemen om zo de kennisdoorstroming en expertisedeling in de toekomst te verzekeren’...* *‘De personen die niet langer in één van de werkgroepen zijn opgenomen danken wij zeer voor hun inzet en medewerking in de voorbije jaren. Zij maakten het verhaal van de restauratie mogelijk’...* *‘Wij rekenen tegelijkertijd op hun respect voor de vertrouwelijkheid van de vergaderingen. Afwijkende standpunten kunnen ter vergadering worden voorgelegd maar evenzeer worden adviezen die het resultaat zijn van het debat tijdens de vergaderingen naderhand niet publiekelijk in vraag gesteld.*

Analyse: Een aantal leden van de ‘Nationale commissie’ verdwenen en vooral de ‘dissidente stem’ van professor em. Hélène Verougstraete werd geweerd. Door een vertrouwelijke clausule toe te voegen werden de leden van de commissie gewaarschuwd.

De nieuwe ‘governance’ of de wijze van handelen ivm fase 3 van de restauratie.

De belangrijkste wijzigingen in het nieuwe protocol situeerden zich in het beslissingsrecht: de eindbeslissing om o.m. fragmenten op het retabel weg te schrapen, te overschilderen of te verwijderen werd herzien.

Governance Blz.1-2: *‘De beslissingen genomen op de stuurgroep-werf worden opgenomen in een apart document getekend door Ludo Collin (voorzitter kerkfabriek) en Margriet Van Housse (secretaris) en Johan Vandenberghe (penningmeester). De werfvergadering bestaat uit volgende vertegenwoordigers: De Kathedrale Kerkfabriek: Ludo Collin, Johan Vandenberghe en Margriet Van Housse. De Vlaamse overheid, Agentschap Onroerend Erfgoed: Catheline Metdepenninghen, (Halewijn Missiaen als plaatsvervanger). De Vlaamse overheid, departement Cultuur, Jeugd en Media: Hannelore Magnus, (Hans Feys als plaatsvervanger). Topstukkenraad: Lieve Watteeuw en Ben Van Beneden. Het Provinciebestuur Oost-Vlaanderen: Jo Rombouts. Het MSK Gent: Johan De Smet en Wesley De Smet. Stad Gent FM: Dirk Cuvelier enkel op afroep.*

De restaurateurs: Hélène Dubois, Kathleen Froyen en Camille De Clercq’... *‘Op specifieke restauratieve vragen gesteld door het KIK geeft de Nationale Adviesraad desgevallend advies voor bepaalde handelingen aan de Stuurgroep-Werf ofwel formuleert zij een duidelijk gemotiveerd advies aan de Stuurgroep -Strategie op basis van een overweging van pro’s en contra’s. Dit is de enige instantie in eerste aanleg waaraan advies zal worden gevraagd’.*

Analyse: Het is vrij duidelijk dat de voornaamste wijzigingen aan het protocol, vooral uit bezorgdheid en wellicht nog meer uit angst werden genomen. Men wilde vanuit de Kerkfabriek absoluut vermijden om in eenzelfde situatie terecht te komen, waarbij de restaurateurs een veel te grote beslissingsmacht hadden en een veel te dominante rol speelden.

Governance blz.3: *'De restaurateurs worden systematisch uitgenodigd om toe te lichten, vragen te stellen en te overleggen. Het advies wordt evenwel geformuleerd zonder de aanwezigheid van de restauratoren.'*

Analyse: Dit was wellicht de belangrijkste beslissing die werd genomen. Tegelijk een redelijk 'vernederende maatregel' aan het adres van de restaurateurs. Men wenst dus geen beïnvloeding meer vanuit de dominerende rangen van de restaurateurs.

Governance blz.3: *'Elk lid verbindt er zich toe om de vertrouwelijkheid van de vergaderingen te respecteren en bepaalde opties achteraf niet meer publiekelijk in vraag te stellen. Wanneer men een afwijkend standpunt wil verdedigen, dan dient dit te gebeuren in de commissie zelf.'*

Analyse: Hier gaat men nog een stap verder, de leden van de commissie moeten vanaf nu een 'vertrouwelijkheidsclausule' respecteren of misschien wel ondertekenen. Van waar al deze plotselinge beslissingen, wat was er dan werkelijk aan de hand?

Governance blz.4: *'Het KIK moet alle vragen en de discussiepunten formuleren tijdens de presentatie in aanwezigheid van iedereen'.*

Analyse: Was dit dan in fase 2 van de restauratie niet zo? Aan wie presenteerden ze dit in fase 2, of werden hun discussiepunten zelfs helemaal niet besproken? Heel wat vragen?

Governance blz.4: *'De Kerkfabriek agendeert het advies van de Internationale Klankbordgroep op de agenda Nationale Adviesraad die het agendeert op de agenda van de Stuurgroep-Strategie'. 'Beslissingen nemen op vraag van de Stuurgroep-Werf, na advies van de Nationale Adviesraad en, desgevallend, van de Internationale Klankbordgroep waarbij pro's en contra's grondig worden afgewogen. Deze beslissingen worden dan doorgegeven aan de uitvoerders van de restauratie'.*

Analyse: Het is duidelijk dat de Kerkfabriek, meer bepaald de conservator van het Lam-Godsretabel, Ludo Collin, de volledige controle terug wenst te nemen, die grotendeels was overgenomen door het KIK/IRPA.

Governance blz.6-7: *'Beslissingen over de hoofdlijnen van de diverse restauratie-opties, inzonderheid het verwijderen van relevant historisch materiaal, behandeling persbrokaten, invulling lacunes, ...Issues waar de Nationale Adviesraad/Internationale Klankbordgroep/ Stuurgroep-Werf het niet eens over worden'... Het is aan de opdrachtnemer (KIK) om de Stuurgroep-Werf en de Nationale Adviesraad en Internationale Klankbordgroep ruim voldoende op voorhand te informeren over de opzet en de doelstelling van de overlegmomenten. Op deze overlegmomenten worden de verschillende pro's en contra's én de effectieve consequenties van een bepaalde behandelingswijze op voldoende transparante wijze gecommuniceerd.'*

Analyse: Plotseling heeft men het over 'relevant historisch materiaal' op het retabel, dat men vanaf nu niet zomaar meer mag verwijderen. Dit is toch gewoonweg hallucinant om dit te lezen. Men geeft hier onverbloemd toe dat men in fase 2 daar absoluut geen rekening mee heeft gehouden. Het KIK, met andere woorden de chef restaurateur en de restaurateurs moesten vanaf nu, voldoende op voorhand en transparant informeren en rapporteren. Opnieuw een duidelijke blaam aan het adres van het KIK en aan de restaurateurs. Het kan toch geen toeval zijn, dat al deze nieuwe maatregelen en striktere 'governance', niets te maken had met het rapport van professor Em. Hélène Verougstraete ivm de rampzalige restauratie in fase 2. Maar ondanks de vele wetenschappelijke bewijzen moeten de rangen gesloten blijven.

Het was natuurlijk erg pijnlijk voor alle partijen. In het bijzonder voor het *'Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium'*, waardoor hun wereldvermaarde reputatie wel in het gedrang zou kunnen komen. Hetzelfde geldt natuurlijk ook voor de experts van de Internationale commissie die hun persoonlijke reputatie hoog wilden houden. Maar ontegensprekelijk zijn de ergste gedupeerden de Kerkfabriek van Sint-Baafs. Hun wereldvermaarde kunstwerk met het *'Paaslam'* werd gemassacreerd.

Persconferentie 'Agnus Dei'. 20 december 2023.

Het Paaslam van Jan Van Eyck weggeschraapt! *'Lam Gods dat wegneemt de zonden der wereld'*.



Persconferentie: 'Agnus Dei, de rampzalige restauratie van de 2de fase', door Hélène Verougstraete Prof. Em. Faculteit Filosofie/Kunst en Letteren, U.C.Louvain-la-Neuve / K.U.Leuven. **'Agnus Dei, de Odyssee van het Lam'**, door Jean-Pierre Coppens, onderzoeker geschiedenis van het Lam Gods. ICC Gent, 20 december 2023.

'Indien je niet geloofd wilt worden, schrijf dan de waarheid'. Herodotos (ca.400 vc.).

Verklaringen: *'Ongegronde aantijgingen'*. *'Afgelopen mei begon het team aan de derde en laatste fase van de restauratie, maar eind 2023 werd kritiek geuit op de tweede fase, die eind 2019 werd afgerond. De restaurateurs werden ervan beschuldigd het meesterwerk onherstelbare schade te hebben toegebracht. De beweringen leidden tot een levendig publiek debat. Deze beschuldigingen, zonder enig wetenschappelijk bewijs, werden echter snel ontkracht door nationale en internationale experts en door de Vlaamse overheid. Zij benadrukten de zorgvuldige uitvoering van het project en verwezen naar het uitgebreide wetenschappelijke onderzoek dat aan de diverse interventies van de tweede fase voorafging en de restauratie ondersteunde.'*

Analyse: In het verloop van onze studies gebruikten wij de *'wetenschappelijke publicaties'* en *'de studies'* van het KIK/IRPA, dus de rapporten geschreven door de restaurateurs. We bestudeerden documenten van o.m. professoren die in het *'nationaal en internationaal'* comité zetelen. Louter wetenschappelijk studiewerk. Het wetenschappelijke bewijs, waar men zo graag naar verwijst, om iemand *'monddood'* te maken leverden ze dus zelf.

Verklaringen: *'In de maand december kwam de restauratie van het Lam Gods in een zware storm terecht. Er werd beweerd dat de restaurateurs onherstelbare schade zouden toebrengen aan het kunstwerk van de gebroeders Van Eyck en dat de werken meteen moesten worden stilgelegd. De kritiek werd weerlegd door experts uit binnen- en buitenland en door de Vlaamse overheid. Een maand later reageert Hélène Dubois, hoofd van het restauratieteam, nu voor het eerst. Dubois en haar team voelen zich gesteund door de Kerkfabriek, de Vlaamse overheid en alle internationale experts: 'Er werd niet alleen getwijfeld aan ons werk, maar ook aan de expertise van alle betrokken experts, de internationale commissie, het adviescomité. Iedereen die daarbij heeft gewerkt. Maar zonder een enkel bewijs'.*

*‘De Vlaamse regering, die **80 procent van de restauratie betaalt**, wijst de kritiek van de hand: ‘Door zowel een nationaal adviescomité, een internationale expertencommissie en de Topstukkenraad te betrekken bij deze restauratie zijn we ervan overtuigd dat de restauratoren van het KIK de juiste restauratie keuzes genomen hebben’, laten minister-president Jan Jambon (N-VA) en minister van onroerend erfgoed Matthias Diependaele (N-VA) weten.*

*‘Het Departement Cultuur, Jeugd en Media en het Agentschap Onroerend Erfgoed hebben meer toelichting gegeven. De restauratoren van het KIK hebben een **niet-originele zestiende-eeuwse verflaag** verwijderd die niet alleen oudere beschadigingen en lacunes, maar ook de originele verflagen van de **gebroeders Van Eyck bedekte**. De beslissing om die laag te verwijderen en **het origineel bloot te leggen** werd gemaakt op basis van uitgebreid wetenschappelijk onderzoek en op aanbeveling van de Internationale Commissie voor het behoud van het Gentse altaarstuk, samengesteld uit 23 experts uit binnen- en buitenland. De Internationale Commissie concludeert dat de beweringen van Hélène Verougstraete ‘vertekend zijn door onvolledige en verkeerd geïnterpreteerde documentatie’, laat de Vlaamse overheid nog weten. **De internationale experts rapporteerden dat het verwijderen van de oude overschilderingen geen beschadigingen veroorzaakte en het oorspronkelijke penseelwerk van de Van Eycks onthulde**’.*

Analyse: Door het probleem, heel sluw te verschuiven naar de commissies en de overheid, hen op hun verantwoordelijk te wijzen, en zelf in de slachtofferrol te kruipen, verplicht men hen om ‘partij’ te kiezen. Er was voor hen geen ander alternatief. Er werd nergens overwogen om deze zaak eens grondig te bespreken, te onderzoeken. Men moest de rangen sluiten! Waarom?

-De Vlaamse overheid investeerde al miljoenen in de restauratie van het Lam-Godsretabel, een prestigieus project, maar ook een toonbeeld van amateurisme. Het begon met een verdubbeling van de oorspronkelijke begroting. De transparantie in het restauratie-atelier in het MSK te Gent stond ook in schril contrast, met wat er zich eigenlijk allemaal achter de schermen afspeelde. In 2013 waarschuwde toenmalig minister van Cultuur, Joke Schauvliege (CD&V) dat het Lam Gods niet goed werd bewaard. Tijdens de rampzalige restauratie in fase 2, in maart 2018, moesten de minister-president Geert Bourgeois en minister van Cultuur Sven Gatz, een topperoverleg samenroepen, en we citeren ‘*Om de onrust die vandaag hangt rond de restauratie uit de weg te ruimen*’. Volgens Bourgeois mocht dit soort erfgoed ‘*niet bedreigd worden*’. De restaurateurs van het KIK/IRPA waren plots bezorgd om de manier waarop het MSK het Lam Gods behandelde. Vermelden we voor alle duidelijkheid dat ze al sinds 2016 aan fase 2 waren begonnen en men pas begin 2018 oog had voor de veiligheid en vooral ivm de luchtvochtigheid in het atelier. ‘*Het KIK komt terug op een probleem met de luchtbevochtigers, dat al in december 2017 aangekaart was, en dat nog steeds niet was opgelost*’. Met de bekendmaking van onze studies in verband met de rampzalige restauratie in fase 2, tijdens de persconferentie op 20 december 2023 te Gent werd het natuurlijk ook bijzonder gênant voor de ministers Jambon en Diependaele. Op enkele maanden voor de verkiezingen konden ze een schandaal missen als kiespijn. Dus besloten de N-VA-ministers dat er niets aan de hand was en sloten mee de rangen.

-De Kerkfabriek van Sint-Baafs, en kanselier Ludo Collin, de beschermer en conservator van het Lam-Godsretabel, zijn de opdrachtgevers van de restauratie. Als onderzoeker van het Lam-Godsretabel sedert 1974, kwam ik sedert vele jaren in contact met meerdere geestelijken van de Sint-Baafskathedraal. Integere mensen zoals Mgr. Leo De Kesel (1903-2001), waar ik een persoonlijke vriendschappelijke band mee had. Het blijft voor mij onbegrijpelijk dat er vanuit de hoek van de geestelijken geen reactie komt. Nochtans werd kanselier Ludo Collin als eerste ingelicht door professor Verougstraete ivm deze rampzalige restauratie. De ‘*Kerkfabriek*’ van de Sint-Baafskathedraal zou zich hoe dan ook ‘*burgerlijke partij*’ kunnen stellen en eisen dat de schade aangericht aan het centraal paneel wordt hersteld.

Een stem uit het KIK/IRPA: De chef-restaurateur van fase 1. Livia Depuydt souligne la nécessité de se former correctement. *‘On essaie d’être le moins interventionniste possible, et de faire le meilleur choix pour l’œuvre. On a des conseils, des avis extérieurs, mais à un moment, il faut faire un choix’... ‘Il faut un doux mélange entre la partie scientifique et la partie pratique. C’est un équilibre entre les deux’... ‘Des surpeints peuvent être conservés car ils ne changent pas l’œuvre et son message et font partie de l’histoire du tableau’... ‘Il est vrai qu’il y a quelques surpeints complets, moins abîmés et d’une qualité acceptable qui ont une certaine valeur historique. Mais la commission d’experts a été très claire sur le traitement à poursuivre. Ils ont considéré qu’il était justifié que l’on aille plus loin étant donné le caractère unique de ‘L’Agneau mystique’ dans la peinture flamande’.*

26.01.2022. RTBF: *‘les secrets de la restauration de tableaux une discipline entre art et science’.*

Livia Depuydt legde de nadruk op de professionele opleiding als restaurateur. *‘Wij proberen zo min mogelijk invasief in te grijpen en de beste keuze te maken voor het werk. We krijgen advies, externe info, maar op een gegeven moment moeten we een keuze maken... ‘We moeten telkens een middenweg vinden tussen het wetenschappelijke en het praktische gedeelte van het werk, een evenwicht tussen die twee’... ‘Overschilderingen kunnen we behouden, omdat ze het werk en de inhoud ervan niet veranderen en deel uitmaken van de geschiedenis van het schilderij’... ‘Het is juist dat er overschilderingen zijn, die minder zijn beschadigd en van aanvaardbare kwaliteit, die een zekere historische waarde hebben. Maar de commissie van deskundigen was heel duidelijk over de te volgen behandeling. Zij achtten het gerechtvaardigd dat we zeer ver gingen in de restauratie gezien het unieke karakter van ‘Het Lam Gods’ in de Vlaamse schilderkunst.*

Een stem van de kunstenaar.

De kunstenaar beeldhouwer en animalier Lucas Van Haegenborgh: *‘Deze restauratie is ‘anatomisch’ compleet incompetent. Een mooie lamskop is vervormd in een monster. U kan elke dierenarts, animalier, beeldhouwer of schilder bevragen: de oren staan veel te laag, de ogen in een afschuwelijk plat vlak, neus en mond hebben niets dierlijks meer. Want zeker in die tijd (15^{de} eeuw) was de ‘mimetische strengheid’(de nabootsing van de werkelijkheid) te groot, dat dit soort artistieke variaties werd toegestaan. Technisch verliep alles misschien volgens het boekje, ‘anatomisch’ is het een miskleun van formaat. Deze restauratie is een ware schande’...*



*‘Het Lam of de Ram van de Apocalyps’, (ca.1421-1426) Hubert Van Eyck(1366-1426).
(Na de restauratie 2016-2019). (KIK/IRPA).*

Een totaal onnatuurlijke ram met de uiteinden van kleine beenderige horens, onder de ogen geplaatst, geschilderd door Hubert van Eyck (Het Lam of de Ram van de Apocalyps).

Zie prof. Em. Luc Dequeker.



VOOR DE RESTAURATIE.

NA DE RESTAURATIE

Detail centraal paneel Lam-Godsretabel. (KIK/IRPA).

'Agnus Dei', (ca.1426-1432) Jan Van Eyck (ca.1390-1441).

(Het Paaslam voor de restauratie, met de vergeelde vernis, maar wel met de straalkransen en hun gouden gloed. De kleine beenderige uiteinden van de hoornen waren zichtbaar gemaakt in 1950 door Albert Philippot. Ook de schade aangericht in 1950 is duidelijk zichtbaar).



'Het Lam of de Ram van de Apocalyps', (ca.1421-1426) Hubert Van Eyck (1366-1426). (KIK/IRPA)

De totaal onrealistische Ram en de bijgeschilderde kransstralen tijdens de restauratie van fase 2.

De gouden gloed van de stralen zijn totaal verdwenen.



'Het Lam of de Ram van de Apocalyps', (ca.1421-1426) Hubert Van Eyck (1366-1426). (KIK/IRPA)

De totaal niet realistisch geschilderde Ram van de Apocalyps, met de ogen vooraan door Hubert Van Eyck. Dit kan onmogelijk door Jan Van Eyck zijn geschilderd. Wanneer we de stelling van de restaurateurs en die van prof. Martens als waar beschouwen en dit de kop is, geschilderd door Jan Van Eyck, dan moet er zich onder deze kop, nog een kop bevinden geschilderd door Hubert Van Eyck. Hoe zou dat gedrocht er dan kunnen uitzien? (KIK/IRPA). De ogen van het Lam of Ram van de Apocalyps geschilderd door Hubert Van Eyck zijn bijzonder slecht geschilderd. Vlakke en onnatuurlijke ogen zonder enige diepte. Onmogelijk het werk van Jan Van Eyck. Wanneer we in details de ogen bekijken op andere panelen geschilderd door Jan Van Eyck, dan zien we hoe professioneel hij te werk ging. Deze ogen op het Lam van de Apocalyps van Hubert Van Eyck zijn uiterst archaïsch geschilderd. Alle diepte en schaduwen waar Jan Van Eyck door zijn glacielagen in uitblonk, ontbreken. (KIK/IRPA).

Besluit: De restaurateurs baseerden zich bij het begin van fase 2 van de restauratie op de uitstekend behaalde resultaten van fase 1, wat totaal verkeerd was. De situatie was helemaal anders. In fase 1 waren alle zijpanelen beschilderd door Jan Van Eyck en waren er inderdaad alleen latere retouches en overschilderingen aanwezig. In fase twee ging men ervan uit dat ook alle retouches en overschilderingen van een latere periode waren en men is eerst begonnen met die weg te schrapen, zonder rekening te houden met de aanwezigheid van de pigmentlagen van Jan Van Eyck boven op deze van zijn broer Hubert Van Eyck en zelfs mogelijk van Margriet Van Eyck. De originele lagen van Jan Van Eyck werden samen met de latere retouches en overschilderingen meedogenloos weggeschraapt omdat men die niet op voorhand van elkaar had onderscheiden. Pas daarna ontdekte men de totaal andere situatie op het centraal paneel en bestudeerde men de zaak en werd een scan gemaakt met de macro MA-XRF. Maar het was toen al te laat. Een ongeziene blunder van formaat, maar jammer genoeg onherstelbare schade aan het wereldberoemde paneel van het Lam-Godsretabel.

De odyssee van het Lam-Godsretabel, een nooit eindigend verhaal?

Het Lam-Godsretabel kende een bewogen geschiedenis en blijkbaar komt daar maar geen einde aan. Het werd in de loop der eeuwen bijna vernietigd tijdens de Europese godsdienstoorlogen in de 16^{de} eeuw. Gelukkig waren er de erven van de familie Vijd-Borluut die de fundatie vernieuwden en het retabel altijd hebben beschermd.

Tijdens de Calvinistische Republiek in Gent werd het retabel bijna aan de koningin van Engeland geschonken in ruil voor wapens en militaire steun tegen het Spaanse bewind. Door toedoen van de *'keizer-koster'* Jozef II werden de deuren van het retabel in de 18^{de}-eeuw verwijderd en opgeborgen.

Onder Napoleon werden de vier middenpanelen met paard en kar naar Parijs gevoerd. Na de nederlaag van Bonaparte in Waterloo, op 18 juni 1815 werden weliswaar de middenpanelen terug naar Gent gebracht, maar ondertussen verkocht de vicaris-generaal van de Sint-Baafskathedraal zes zijpanelen voor een belachelijk klein bedrag. De panelen met Adam en Eva en de vier middenpanelen bleven in Gent.

Via de Brusselse antiquair belandden de zes zijpanelen die aan beide kanten waren beschilderd in 1816 eerst in de handen van de Engelse kunstverzamelaar Edward Solly en daarna werden ze eigenaar van de koning van Pruisen.

Ook de panelen met Adam en Eva werden verkocht, gelukkig aan de Belgische staat. In de Eerste Wereldoorlog werden de middenpanelen gedurende de hele oorlog verborgen voor de Duitsers.

Door het *'Verdrag van Versailles'* werden de zes zijpanelen van het Lam-Godsretabel, die men ondertussen in Berlijn dwars had doorgezaagd, het waren er dus ondertussen twaalf geworden aan de Belgische staat bezorgd als compensatie voor de geleden oorlogsschade.

Door het slordig omspringen met de beveiliging van het Lam-Godsretabel werd in de nacht van 10 op 11 april 1934 het paneel met Sint-Jan de Doper gestolen en het paneel met de Rechtvaardige Rechters verdween.

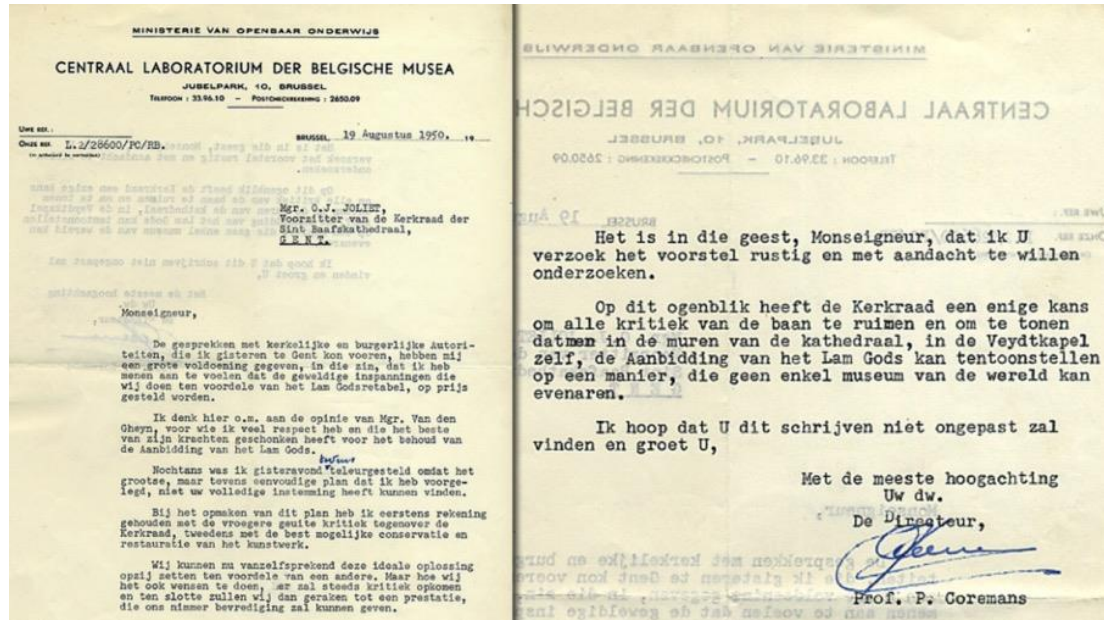
Men bezorgde het paneel met de grisaille van Sint-Jan terug, maar de Rechters waren spoorloos. In mei 1940 werd bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog het retabel naar Pau in Frankrijk gebracht.

De Duitsers namen het in 1942 in beslag en brachten het eerst naar het kasteel van *'Neuschwanstein'* en daarna naar de *'Zoutmijn van Altaussee'*. In 1945 vonden de Amerikanen het retabel terug en lieten het onder de patronage van generaal Eisenhower naar België brengen.

In 1950 werd het Lam-Godsretabel onderworpen aan grondig onderzoek in het Centraal Laboratorium der Belgische Musea. Men ontdekte er ondermeer voor het eerst op het centraal paneel van het Lam-Godsretabel twee handen van twee meesters, Hubert Van Eyck, de mindere schilder die o.m. de aanzet schilderde, met daarboven de pigmentlagen en de definitieve afwerking door de meester schilder Jan Van Eyck. De *'Odyssee van het Lam-Godsretabel'* kreeg vanaf 2016 een nieuw vervolg met de rampzalige restauratie in fase 2. Ook in het recente verleden kwam het kunstwerk regelmatig in de belangstelling en niet altijd in de positieve zin.

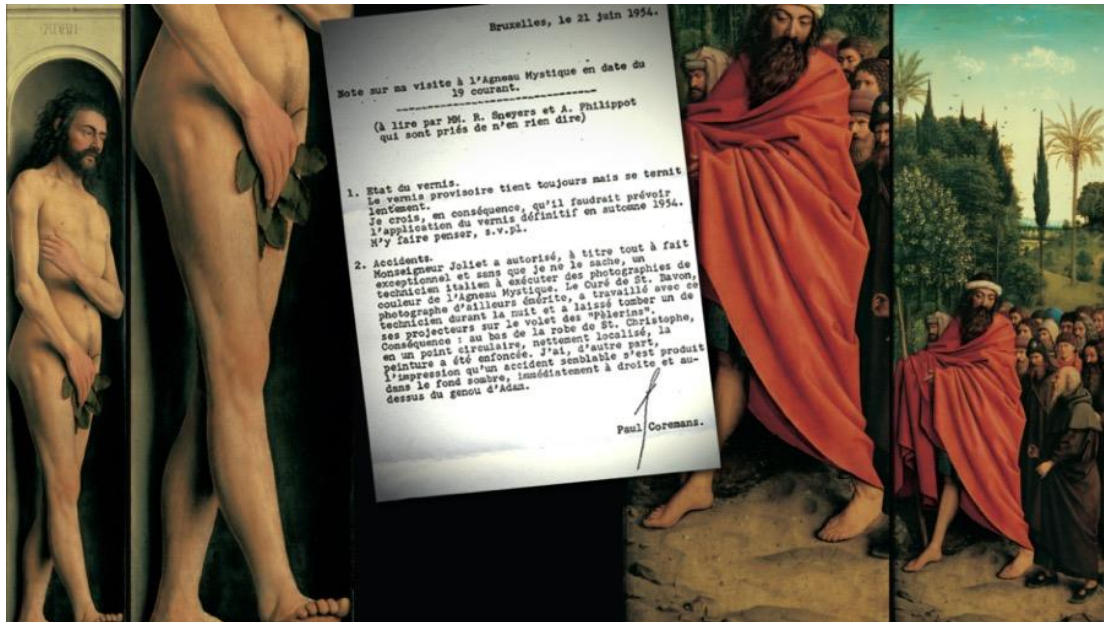
Het Lam-Godsretabel onder het scalpel.

In 1950 werd het retabel grondig onderzocht in het Centrale Laboratorium van de Musea voor Kunst en Geschiedenis aan de Cinquantenaire. Tijdens deze restauratie werden voor het eerst de twee verflagen ontdekt, deze van Hubert die het werk begon en het werk van Jan Van Eyck die het retabel met *'De Aanbidding van het Paaslam'* uiteindelijk schilderde. De toen uitgevoerde onderzoeken en restauratie werden niet altijd even professioneel uitgevoerd. Ook toen waren er al *'dissidente stemmen'*, andere meningen, ongelukken en vergissingen, maar toen werd daarover bericht en openlijk gecommuniceerd. Nu worden de rangen gesloten en zwijgt men!



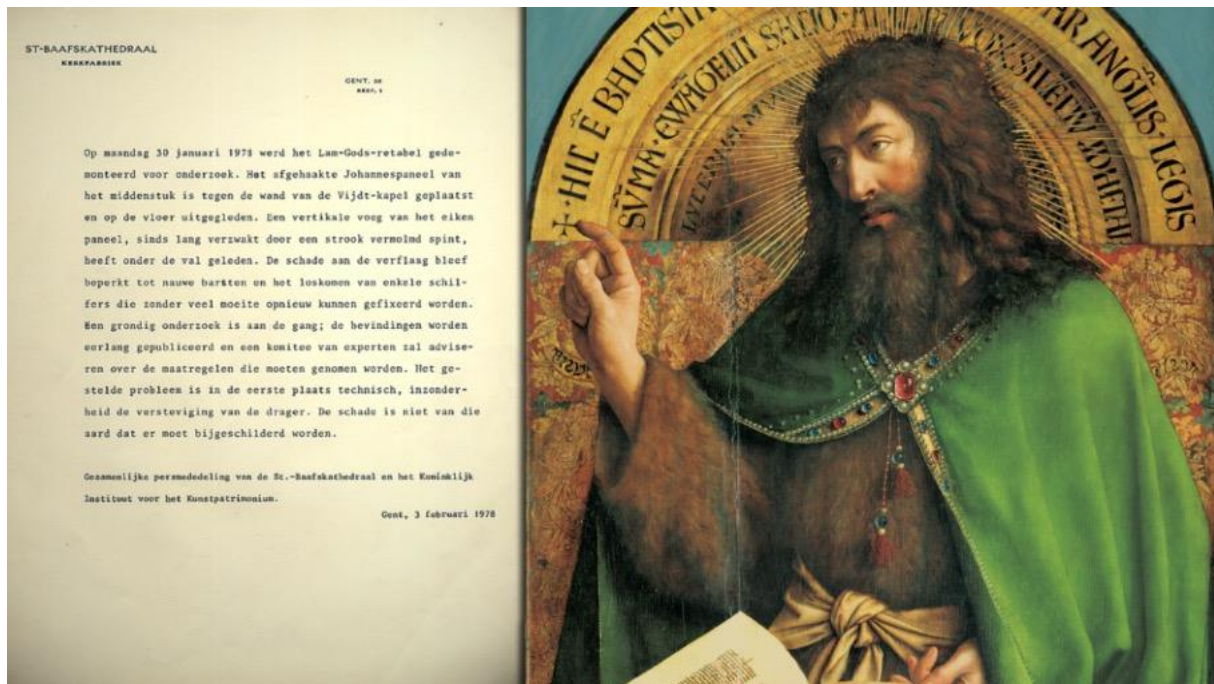
Onderzoek en restauratie van het Lam-Godsretabel in 1950. (KIK/IRPA).

Kanunnik Gabriel Van den Gheyn, de beschermer van het Lam Gods en Professor Paul Coremans van het Centraal Laboratorium der Belgische Musea waren niet altijd de beste vrienden.



Een van de vele ongelukkige voorvallen waarbij delen van het Lam-Godsretabel werden beschadigd. Men ging niet altijd even zorgvuldig om met wellicht een van de meest belangrijke kunstwerken uit de geschiedenis van de schilderkunst. Bovendien zijn alle zijpanelen eigendom van de Belgische staat en is die ook mee verantwoordelijk voor de goede bewaring van het retabel. (Eigen archief).

In 1978 werd het Lam-Godsretabel door de specialisten van het KIK/IRPA terug onderzocht, maar bij het uit elkaar halen van de verschillende panelen, die men gewoonweg tegen een muur van de kathedraal had geplaatst, werd het per ongeluk omver gestoten en de *'Tronende Johannes de Doper'* belandde op gladde kerkvloer en barste.



Het paneel uit de middenkas bovenste register met Sint-Jan de Doper en de mededeling aan de pers in verband met dit incident. (Eigen archief).

De conservatie-behandeling van de kopie van de Rechtvaardige Rechters in 2010.

In het kader van het internationaal onderzoeks- en conservatie project van het Lam Godsretabel kreeg de kopie van de Rechtvaardige Rechters (ca.1939) van Jozef Van der Veken, een dringende conservatie behandeling in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK/IRPA).

De verflagen op het paneel vertoonden ernstige opstuwingen en werden geconsolideerd. Men onderzocht het werk grondig door middel van röntgenonderzoek, infraroodreflectografie en de analyse van microstalen. Dit leverde belangrijke informatie op ivm de schildertechniek van Jef Van der Veken. Deze conservatie verliep uitstekend en erg professioneel onder de leiding van de restaurateurs Livia Depuydt-Elbaum en Marie Postec conservatrices-restauratrices van schilderijen. Verantwoordelijke van het atelier voor conservatie-restauratie van schilderijen van het KIK. Supervisie van de behandeling van de Rechtvaardige Rechters in het KIK.

Zowel de voormalige hoofdcommissaris van Gent en auteur Karel Mortier, onderzoeker van de diefstal van de Rechtvaardige Rechters in 1934 als ikzelf konden van nabij dit onderzoek bekijken. Zo brachten we de onderzoekers van het KIK, o.m. op de hoogte van de beschadigingen aangebracht aan de originele kaders tijdens de diefstal in de nacht van 10 op 11 april 1934. Men deed er toen onmiddellijk onderzoek naar.



*'Rendez-vous met de 'Rechtvaardige Rechters', Persontmoeting op 4 juni 2010 . (KIK/IRPA).
Onderzoek van de kopie gemaakt door Jef Van der Veken (ca. 1939). (Eigen archief & Paul De Cock).*

Agnus Dei, een reis terug in de tijd

***'Van de Aanbidding van het Paaslam terug naar de Aanbidding van Lam van de Apocalyps'
De rampzalige restauratie van het 'centraal paneel' in fase 2 van het Lam-Godsretabel.***

Werkstuk en studie: Jean-pierre Coppens © 2024.

Jean-pierre Coppens: Regisseur BRT-VRT-Nieuwsdienst (1974-2012).

Freelance regisseur voor BBC, Shirin Wheeler, BBC's *'The Record'*.

Sedert 1974 tot heden, geschiedkundig onderzoek: *'Het Lam-Godsretabel'*.

Sedert 1994 samenwerking met Karel Mortier, ere hoofdcommissaris van Gent, criminoloog en *'éminence grise'* in verband met de diefstal van het Lam Gods.

Documentaires:

1994, *'Agnus Dei, de diefstal van de Rechtvaardige Rechters'*. Panorama.

2004, *'Het mysterie van het Lam Gods'*. Panorama.

In voorbereiding, drie studies onder titel: *'Het mysterie van het Lam Gods'*.

Deel I: *'De odyssee van het Lam-Godsretabel'* (600-1930).

Deel II: *'De jaren '30 en de verdwijning van de Rechtvaardige Rechters'* (1930-1939).

Deel III: *'Het Lam-Godsretabel in gevaar en de Rechters verdwenen opnieuw'* (1940-heden).

Website ‘closer to van Eyck’: ‘Wij maken voor deze studie gebruik van de website van het KIK/IRPA’.
Opmerking: ‘Er werden géén detailfoto’s van Vóór de restauratie gemaakt NA de afnamen van de vervuilde vernislagen. Dat geeft een totaal vertekend beeld in vergelijking met de afbeeldingen na de restauratie’. -De rapporten van de rerstaurateurs werden letterlijk gekopieerd en geplakt.

Geraadpleegde documenten in verband met de restauratie.

-Large-Area Elemental Imaging Reveals ‘Van Eyck’s Original Paint Layers’ on the Ghent Altarpiece (1432), Rescoping Its Conservation Treatment. In the report of the International Expert Commission accompanying the Restoration of the Ghent Altarpiece of **March 14, 2015**, the experts recommended removing the overpaint following research including MA-XRF. Geert Van der Snickt, Hélène Dubois, Jana Sanyova, Stijn Legrand, Alexia Coudray, Cécile Glaude, Marie Postec, Piet Van Espen, and Koen Janssens.

-Behandeling van het Lam Godsveelluik. Verslag van fase 1: het gesloten altaarstuk (2012-2016) KIK/IRPA.

-Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Godsveelluik Verslag van Fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016 – 2019) KIK/IRPA. Griet Steyaert, restaurateur en kunsthistorica KIK/IRPA.

-Closer to Van Eyck. **During 2017-19, the second phase of the restoration**, the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA) treated the lower register of the interior, including the central panel with the Adoration of the Lamb.

-Large-Area Elemental Imaging Reveals ‘Van Eyck’s Original Paint Layers on the Ghent Altarpiece’ (1432), Rescoping Its Conservation Treatment. Dr. Geert Van der Snickt, Hélène Dubois, Dr. Jana Sanyova, Stijn Legrand, Alexia Coudray, Cécile Glaude, Marie Postec, Piet Van Espen, Prof. Dr. Koen Janssens

First published: **22 March 2017**

-Lancering vernieuwde website Closer to Van Eyck. Persvoorstelling | **30 oktober 2017**, 10u | Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK/IRPA).

-Behandelingsverslag Lam Gods. Fase 1: 2012-2016. Behandeling van het Lam Godsveelluik. Verslag van fase 1: ‘het gesloten altaarstuk’ (2012-2016). KIK is auteur van dit verslag, het copyright berust bij het opdrachtgevend bestuur (Kathedrale Kerkfabriek). Auteurs: Anne-Sophie Augustyniak, Bart Devolder, Livia Depuydt-Elbaum, Hélène Dubois, Jean-Albert Glatigny, Jochen Ketels, Nathalie Laquière, Claire Mehagnoul, Laure Mortiaux, Marie Postec, Françoise Rosier, Cyriel Stroo en Griet Steyaert. **Datum van het verslag: 13/10/2017.**

-Groen licht voor verdere grondige restauratie Lam Godsretabel, **9 november 2017** - Vlaams ministers Bourgeois en Gatz hebben bijkomende budgetten vrijgemaakt. In 2019 kan deze tweede fase van de restauratie voltooid zijn. Bisdom Gent. Kerknet.

-Ministers brengen alle partners van het Lam Gods samen. **5 maart 2018. De Vlaamse overheid wil erover waken dat het absolute topstuk uit ons artistiek patrimonium ongeschonden aan volgende generaties wordt doorgegeven.** Bisdom Gent, Kerknet.

-Voorstelling van het originele Lam in het Lam Godsveelluik van de Van Eycks. Persconferentie | **19 juni 2018** | Museum voor Schone Kunsten Gent. KIK/IRPA.

-Restaurateurs Lam Gods leggen het originele Lam bloot. Peter Malfliet. **19 juni 2018.** Geen nieuwe hypothese over een verdwenen paneel, wel de blootlegging van het Lam zoals Van Eyck het schilderde. Bisdom Gent. Kerknet.

-Lam Gods helemaal schoongemaakt en klaar voor volgende fase. **22 mei 2019.** De restaurateurs van het Lam Gods zijn bijna klaar met het reinigen van alle panelen. Onder meer de duif bovenaan werd grondig onder handen genomen. Bisdom Gent; Kerknet.

-Persdossier: Restauratie en onderzoek van het onderste register van het geopende Lam Godsveelluik, Sint-Baafskathedraal, Gent. Persconferentie | **17 december 2019** | Museum voor Schone Kunsten Gent Perscontact: simon.laevers@kikirpa.be KIK/IRPA.

-Bewonder het Lam Gods voor en na restauratie - spectaculair! **18 december 2019.** Op 17-12-19 werd de restauratie van het middenpaneel van het Lam God voorgesteld aan de pers. Vanaf 24-120 te bewonderen in de Sint-Baafs in Gent. Bisdom Gent. Kerknet.

-The Ghent Altarpiece. Danny Praet, Maximiliaan P.J. Martens, Marc Boone, Frederik Buylaert & Erik Verroken, Till-Holger Borchert. ‘The Creators, The role of Hubert Van Eyck in the Ghent Altarpiece. Jan Van Eyck and his workshop: organisation, collaborators, legacy. Published with the support of The Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts Universitaire Stichting / Fondation Universitaire Province of East Flanders City of Ghent Ghent University. Art, History, Science and Religion. Hannibal. ISBN 978 94 9267 797 6 D/2019/11922/18 NUR 640.

-**23.01.2020**, Persbericht: Toelichting bij het originele Lam in het Lam Godsveelluik. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK, Brussel) en Kathedrale kerkfabriek Sint-Baafs (Gent).

-Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Godsveelluik. Verslag van Fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016 – 2019). **30 april 2020.** Isabel Bedos, Marta Darowska, Cécile De Boulard, Bart Devolder, Hélène Dubois, Kathleen Froyen, Jean-Albert Glatigny, Jochen Ketels, Nathalie Laquière, Laure Mortiaux, Marie Postec, Françoise Rosier, Griet Steyaert en Katrien Van Acker.

-CLOSER TO VAN EYCK WEBSITE. During 2017–19, the second phase of the restoration, KIK/IRPA treated the lower register of the interior, including the central panel with the Adoration of the Lamb. The images from this treatment, produced with the same equipment and protocols as in the 1st phase, were included in Closer to Van Eyck in the **summer of 2020.**

-Persdossier – Het Lam Gods geeft zijn grootste geheim prijs: de precieze inbreng van Hubert en Jan Van Eyck geïdentificeerd. KIK/IRPA. Persconferentie **13 oktober 2021**, Sint-Baafskathedraal, Gent.

-Het Lam Gods geeft zijn grootste geheim prijs! **13 oktober 2021.** Wat schilderde Hubert en wat Jan Van Eyck? Het restauratieteam van het KIK meent na intensief onderzoek een antwoord te hebben op deze vraag. Bisdom Gent. Kerknet.

-Lam Gods: 3de fase restauratie goedgekeurd. **9 augustus 2022.** De derde en laatste fase van de restauratie van het Lam Gods is goedgekeurd, kondigde minister Diependaele aan op 9 augustus. Ze start begin 2023. Bisdom Gent. Kerknet.

-Overzicht en nieuws Lam Gods in Sint-Baafs. Peter Malfliet. **14 september 2022.** Op deze overzichtspagina vind je alle Nieuws en Kerknet-artikels over het Lam Godsretabel en het bezoekerscentrum. Bisdom Gent. Kerknet.

-Hélène Dubois: The turbulent material history of the **Ghent altarpiece**: an analysis integrating technical examination and historical sources (1432-1894). Promoter Maximiliaan Martens (UGent). Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theater-wetenschappen. **Defense date: 2022-04-28.**

-Derde en laatste fase restauratie Lam Gods duurt tot voorjaar ’26. Patrick Verstuyft Bisdom Gent Kerknet. **2 mei 2023.**

-Terzake **20 december 2023.** Dirk Van Zundert VRT-Canvas. Kristien Bonneure VRT-Radio woensdag **20 dec 2023.** Lieve Watteeuw, kunsthistorica KU Leuven en lid van de Topstukkenraad: Men gaat ook nooit iets verwijderen dat tot het originele schilderij behoort, verduidelijkt Watteeuw in **De wereld vandaag op Radio 1. Knack:** Het Lam Gods: gerestaureerd of geruïneerd? Walter Pauli. 20-12-2023.

-De restauratie van het Lam Gods uitgelegd aan het publiek. Ongegronde aantijgingen. KIK/IRPA. ‘Hoe staat het met de restauratie van Het Lam Gods, na alle commotie?’, belicht de uitdagingen en de voortgang van dit complexe project’. **23 januari 2024** Steven Van Campenhout.

- Villa Politica. ‘Eén expert beweert dat er iets fout zou zijn’, zegt Vlaams minister van Onroerend erfgoed Matthias Diependaele (N-VA): Men gaat nooit iets verwijderen dat tot het originele schilderij behoort.

-De turbulente materiële geschiedenis van het Lam Gods opgehelderd in een proefschrift door collega Hélène Dubois. Het proefschrift: ‘The turbulent material history of the Ghent altarpiece: an analysis integrating technical examination and historical sources (1432-1894)’. KIK/IRPA.

-**Derde fase restauratie Lam Gods gaat van start.** Het bovenste register en zijn uitdagingen. KIK/IRPA. De drie centrale panelen met Maria, God de Vader en Johannes de Doper. **2024.** Een behandeling in drie fases. De panelen met de engelen. De panelen van Adam en Eva. Een toppunt van samenwerking, specialisten aan het werk.

-**A Chair on Advanced Imaging Techniques for the Arts. Lecture on MA-XRF scanning on Van Eyck's the Ghent Altarpiece.** Prof. Dr. Koen Janssens. UAntwerpen.

-**Wetenschappers brengen schilderproces Lam Gods in beeld.** Belgische en Amerikaanse onderzoekers boeken knappe resultaten met nieuwe onderzoekstechnieken. Geert Van der Snickt (UAntwerpen, onderzoeksgroepen Arches en Axes. John Delaney (National Gallery of Art). Hélène Dubois (KIK-IRPA en Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, UGent).

-During 2017-19, the second phase of the restoration, the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK/IRPA) treated the lower register of the interior, **including the central panel with the Adoration of the Lamb.** The images from this treatment, produced with the same equipment and protocols as in the 1st phase, were included in Closer to Van Eyck **in the summer of 2020.** The restoration reports, an exhaustive bibliography, and additional educational videos were also added.

22.06.2014. La Libre 'Restauration d'œuvres d'art faut-il revenir à l'œuvre initiale de l'artiste'.

26.01.2022. RTBF: 'les secrets de la restauration de tableaux une discipline entre art et science'.

-Bart Fransen and Cyriel Stroo (dir. by), The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Exterior. Contributions to the Study of the Flemish Primitives, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels, 2020.

2020: mis en ligne en juillet. http://data.closetovaneyck.be/ec2/data/LamGods_Behandeling_Fase2.pdf (en néerlandais et en anglais). Rapport détaillé de la restauration: Kathleen Froyen et Hélène Dubois (eds.), Conservatie- en restauratiebehandeling van het Lam Gods veelluik: fase 2: het onderregister van het open altaarstuk (2016-2019), Brussel, KIK-IRPA, april 2020.

2020: (Sous la direction de:) Maximiliaan Maertens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet, Frederica Van Dam, Van Eyck. Une Révolution optique, Gand, 2020. (voir p. 238 où il est écrit par Hélène Dubois qu' « une grande partie des panneaux des anges et des fonds de l'ensemble ont été surpeints à la même époque [16e siècle] »).

2021: Griet Steyaert, Marie Postec, Jana Sanyova, Hélène Dubois et al., The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Interior. The Lower Register. Contributions to the Study of the Flemish Primitives, Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels, 2021. (Cet ouvrage a été rédigé après la restauration comme il est précisé dans Foreword, p. VII). Ceci implique que l'étude est réalisée sur la surface qui apparaît après la restauration, comme les auteurs le soulignent : ... la distinction entre les mains d'Hubert et celle de Jan ne pouvait commencer uniquement qu'une fois la restauration terminée. Non seulement après que les vernis jaunés avaient été enlevés, mais aussi après que les surpeints du 16e siècle avaient été dégagés. Une hypothèse cohérente ne pouvait être formulée qu'après une année supplémentaire, qui avait reçu des fonds supplémentaire...[...kon het onderzoek van de handscheiding tussen Hubert en Jan pas echt starten na de voltooiing van de restauratie, nadat niet alleen de vergeelde vernislagen maar ook de 16e -eeuwse overschilderingen weggehaald waren. Een coherente hypothese kon pas tot stand komen na een jaar van bijkomend onderzoek, met extra fondsen.]

2023: Hélène Verougstraete, Rapport over de restauratie van de Aanbidding van het Lam van Hubrecht en Jan van Eyck. Tweede fase van de restauratie 2016-2019, (Deel I: Algemene gegevens; Deel II: documentatie), Louvain-la-Neuve, mei (breed uitgezonden, maar niet gepubliceerd).

2023: Hélène Verougstraete, Report on fase 2 of the restoration (pdf version in Dutch, French and English) presented at the 30 August 2023 meeting in Gent, organized by the Vlaamse Overheid (niet gepubliceerd).

Eigen archief: Onderzoek Lam Gods (1974-heden).