

INHOUD

16	VOORWOORD
	Goossen Van der Weydens Dimpna-altaarstuk <i>Materiële getuigenis van wat ongrijpbaar is</i> KATHARINA VAN CAUTEREN
23	I DE OORSPRONKELIJKE TOESTAND?
24	De verdwenen triptiek: het Dimpna-altaarstuk digitaal gereconstrueerd SVEN VAN DORST & HILDE WEISSENBORN
39	ULTRAVIOLETFLUORESCENTIE (UV-FLUORESCENTIE) Sven Van Dorst & Hilde Weissenborn
40	PERKAMENTROLLEN EN BANDEROLLEN: BERICHTEN STUREN IN DE MIDDELEEUWSE KUNST Brody Neuenschwander
43	RÖNTGENOPNAMES (RÖNTGENSTRALEN) Sven Van Dorst & Hilde Weissenborn
44	Het Dimpna-altaarstuk gerestaureerd SVEN VAN DORST & HILDE WEISSENBORN
77	II DE AMBITIEUZE OPDRACHTGEVERS
78	Antonius Tsgrooten, zoon van een hoefsmid, mecenas en prelaat van een machtige Brabantse abdij JANICK APPELMANS & STEFAN VAN LANI
96	De opdrachtgevers van het Dimpna-altaarstuk ontmaskerd SVEN VAN DORST
111	STUDIE VAN DWARSDOORSNEDEN Wim Fremout & Steven Saverwyns
112	MACRORÖNTGENFLUORESCENTIESPECTROMETRIE (MA-XRF) Wim Fremout & Steven Saverwyns

115	III DE KLEINZOOM VAN
116	Goossen Van der Weyden: Rogiers kleinzoon tussen Brussel en Antwerpen STEPHAN KEMPERDICK
132	Goossen Van der Weyden en de artistieke traditie van de Vlaamse primitieven TILL-HOLGER BORCHERT
156	De Antwerpse schilderkunst rond 1500: de rol van Goossen Van der Weyden en het Dimpna-altaarstuk CATHELINÉ PÉRIER-D'IETEREN
183	INFRAROODOPNAMES (IR) EN INFRAROODREFLECTOGRAFIE (IRR) Sven Van Dorst & Hilde Weissenborn
184	Goossen Van der Weyden en het begin van het zogenaamde Antwerpse maniërisme SANDRINE VÉZILIER-DUSSART
206	De stijlloze kunst van Goossen Van der Weyden MATTHIJS ILSINK
219	IV DE MEESTER AAN HET WERK
220	Een blik achter de schermen: de creatie van het Dimpna-altaarstuk SVEN VAN DORST
250	Goossen Van der Weyden en zijn werkplaats ANNA KOOPSTRA
263	WEELDERIGE BROKAATPATRONEN Joke Vandermeersch

265 **V EEN GEKKE HEILIGE**

266 Dimpna, historische achtergronden en cultus
ANNEKE B. MULDER-BAKKER

282 *Van sinte digne der h. maghet*
De cultus van de heilige Dimpna in beeld en gebed
NIELS SCHALLEY

297 OVER BEDEVAARTEN EN RELIEKEN
Detlef Mostaert

300 De hele wereld in de ban van Dimpna
JANNA LEFEVERE

310 Dimpna en het herfsttij van de ridderziel
PAUL HUVENNE

328 Aapjes kijken: van psalmnarren tot freakshows
Een korte geschiedenis van de nar
PATRICK ALLEGAERT & BART MARIUS

341 DE KLEREN MAKEN DE MAN, HET HOOFDDEKSEL MAAKT DE HEIDEN
Detlef Mostaert

343 **VI RONDON DIMPNA**

344 Landschap en architectuur in het Dimpna-altaarstuk
JELLE DE ROCK

357 DIMPNA, FLORA EN EEN VLEUGJE SYMBOLIEK
Detlef Mostaert

362 Kleding en gebruiksobjecten als attributen op het Dimpna-altaarstuk
LUCINDA TIMMERMANS

376 Dimpna
RIK DE LEEUW





PANEEL 1

Goossen Van der Weyden
*De doop van Dimpna, met op de achtergrond,
de dood van Dimpna's moeder, ca. 1505*
Olieverf op paneel, 125,5 × 70,4 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 2

Goossen Van der Weyden
*Dimpna wordt door haar vader
ten huwelijk gevraagd, ca. 1505*
Olieverf op paneel, 126 × 77 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 5

Goossen Van der Weyden
*De spionnen brengen de koning het nieuws
over Dimpna's schuiloord, ca. 1505*
Olieverf op paneel, 125,4 × 70,5 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 6

Goossen Van der Weyden
De marteling van Dimpna
VERDWENEN PANEEL

PANEEL 3

Goossen Van der Weyden

*Dimpna en haar gezellen staan op het punt
in te schepen, ca. 1505*

Olieverf op paneel, 125,6 × 76,3 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 4

Goossen Van der Weyden

*De waardin van een herberg in Westerlo herkent
de muntstukken van de spionnen, ca. 1505*

Olieverf op paneel, 125,2 × 70,5 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 7

Goossen Van der Weyden

*De sarcofagen met de lichamen van Dimpna en
Gerebernus worden gevonden, ca. 1505*

Olieverf op paneel, 126 × 76,5 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

PANEEL 8

Goossen Van der Weyden

*De translatie van het lichaam van Dimpna
naar Geel, ca. 1505*

Olieverf op paneel, 124,9 × 70,5 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

BUITENLUIK PANEEL 1

Goossen Van der Weyden
Scènes uit het leven van de heilige Lucia, ca. 1505
Olieverf op paneel, 125,5 × 70,4 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION



BUITENLUIK PANEEL 5

Goossen Van der Weyden
De heilige Dimpna en de heilige Lucia, ca. 1505
Olieverf op paneel, 123,5 × 70,5 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION





BUITENLUIK PANEEL 4

Goossen Van der Weyden
De marteling van de heilige Lucia, ca. 1505
Olieverf op paneel, 125,2 × 70,5 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION



BUITENLUIK PANEEL 8

Goossen Van der Weyden
*Abt Antonius Tsgrooten en
pater Willem Sapels*, ca. 1505
Olieverf op paneel, 124,9 × 70,5 cm
ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION





VOORWOORD

Goossen Van der Weydens Dimpna-altaarstuk

Materiële getuigenis van wat ongrijpbaar is

KATHARINA VAN CAUTEREN

Stafchef van The Phoebus Foundation Kanselarij, Antwerpen

BEROEMDE OPA

Als kleinzoon van de grote Rogier kreeg Goossen Van der Weyden (ca. 1465-na 1538) het in de kunsthistorische literatuur niet gemakkelijk. Met een opa die – terecht – beschouwd wordt als een titaan van de zogenaamde ‘Vlaamse primitieven’, ligt de lat hoog en het criterium verkeerd. Want Goossen is Rogier niet. Bovendien is de wereld veranderd tegen de tijd dat de kleine Goossen groot is geworden. Al speelt ook dat, achteraf gezien, niet in zijn voordeel. De kunsthistorici uit het verleden kleefden immers graag etiketten. Terwijl voor Rogier alle labels van toepassing zijn die gelden voor een primitief – en die labels zelfs op zijn stijl zijn gebaseerd – hapert de machine bij zijn kleinzoon. Goossen Van der Weyden is actief in het schilderkunstig enigszins nietszeggende tijdsgewricht tussen de vijftiende en de zestiende eeuw. Memling en co. zijn over hun hoogtepunt heen, de artistieke recepten die ooit zo vernieuwend waren, zijn nu déjà vu, en de okselfrisse invloeden van de Italiaanse renaissance nog niet echt doorgesijpeld. Al wat rest, zijn kruimels. In zijn Dimpna-altaarstuk, zo klinkt het, teerde Goossen nog wat op de faam van zijn grootvader en verwees hij naar de oude modes, maar oude modes zijn nu eenmaal uit de mode.

Het eindverdict: Goossen was een navolger. Erger nog: hij was een product van het zogenaamde ‘Antwerps maniërisme’, met ‘maniërisme’ als een soort vloek in de kerk van de eerbiedwaardige schone kunsten. In 1915 werden de (overigens door hemzelf met die groepsnaam bedachte) ‘maniëristen’ door Max J. Friedländer doodgedaan als ongeïnspireerde epigonen en – o schandaal! – commerciële denkers. Friedländer had talloze verdiensten voor de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als jonge wetenschap. Maar ook kunsthistorische tyrannosaurussen zijn een kind van hun tijd. In de nasleep van de negentiende-eeuwse ideeën, moest een kunstwerk voor Friedländer en de zijnen geniaal zijn, origineel, en het gevolg van een onstilbare drang tot creëren. Daarmee schoot Goossen Van der Weyden er drie keer naast. Gelukkig voor hem was de schilder zich omstreeks 1500 heerlijk onbewust van deze postume parameters.

MISKENDE MICHELANGELO

In Goossens tijd was een ‘beeldenmaker’ – in de zin van: iemand die beeldvoorstellingen maakt – doorgaans een soort bedrijfsleider. De meester stond aan het hoofd van een goed geoliede werkplaats, met leerlingen en gezellen. Tegen de achtergrond van de boomende kunstproductie, die vanuit de Brabantse en Vlaamse steden heel Europa overspoelde, was de concurrentie niet min. Goossen moest dus flexibel zijn. Was je als klant wat behoudsgezinder? Dan leverde hij je een iets traditioneler tafereel. Wilde je graag mee zijn met de nieuwste mode? U vraagt, wij schilderen.

Friedländer mag ‘commercieel’ dan al een vies woord gevonden hebben, maar ook voor een schilder geldt: van kunst alleen kan een mens niet leven. Van der Weyden jr. verdiende allicht aardig de kost. Net zoals de impressionisten zichzelf uitvonden in 1863, maar pas een halve eeuw later artistiek bon ton werden, of het expressionisme voor de gewone liefhebber ‘modern’ bleef tot in de jaren vijftig, rondde ook de priegelige kunst in de traditie van de primitieven vlot de kaap van de zestiende eeuw. De gemiddelde klant lag niet wakker van avant-garde, temeer omdat avant-garde nog niet was uitgevonden. Kunst moest vooral functioneel zijn en helpen bij de geloofsbeleving. Op de nieuwerwetse stijl die opgang maakte in Italië en die vooral gebaseerd was op de kunst uit de antieke oudheid, zat voorlopig niemand te wachten. Wanneer Michelangelo snoevend klaagt dat de weinig gedurfde schilderijen van de ‘fiamminghi’ vooral geschikt zijn voor vrouwen, monniken, nonnen en edellieden ‘zonder gevoel voor harmonie’, spat de frustratie van de pagina’s. Kennelijk voelt de grote Michelangelo zich miskend tot in Italië. Ook daar doen de noordelijke conservatievelingen het nog zo goed dat de renaissancetitaan er kregeliger van wordt. Nee, in de prille zestiende eeuw was Goossen misschien niet de Monet van zijn tijd, maar wie bij hem een bestelling plaatste, kon rekenen op een degelijk en deugdelijk tafereel in de tijdloze stijl in de traditie van zijn opa. Geen wonder dat de abt van de abdij van Tongerlo, Antonius Tsgrooten, omstreeks 1505 bij Van der Weyden aanklopte. Op zijn verlanglijst: een groots veelluik, met in de hoofdrol Dimpna van Geel, beschermheilige van de krankzinnigen.

AFLEVERING VAN *GAME OF THRONES*

Volgens de legende was Dimpna een Ierse prinses uit de zesde eeuw. Zoals dat al eens gaat, hebben ook Ierse prinsessen een vader en een moeder. Alleen: die laatste sterft. Daarop gaat de nu eenzame koning op zoek naar een nieuwe koningin. Zij moet even lief, mooi, grappig en intelligent zijn als wijlen haar voorgangster. Driewerf helaas, dergelijke dames blijken zo dun gezaaid dat de koning moet concluderen: enkel mijn dochter voldoet aan alle criteria. Dimpna bedankt voor de eer en vlucht samen met haar biechtvader naar Geel, in de zesde eeuw ongetwijfeld niet meer dan een gehucht in de ruwe Kempenregio ten noorden van Antwerpen. Ze maakt er haar spaarpot open en bouwt een ziekenhuis voor de lokale armen en (geestes)zieken. Omdat haar vader plots het saldo op zijn rekening ziet zakken, kan hij haar traceren. Hij trekt naar Geel en hakt finaal haar hoofd af.

Alleen al haar onwaarschijnlijke en gruwelijke verhaal maakt Dimpna om tal van redenen brandend actueel. Het raakt aan maatschappelijke kwesties waar de wereld vandaag nog steeds mee worstelt: incest, zelfbeschikkingsrecht, emancipatie, corruptie, het vluchtelingenprobleem... om er slechts enkele te noemen. Voor de middeleeuwse toeschouwer actualiseert Goossen Van der Weyden de geschiedenis. Hij schenkt aandacht aan het kleinste detail, en 'moderniseert' de setting en de personages. Zo verpot Goossen de zesde-eeuwse Dimpna in laatmiddeleeuwse aarde – en ze bloeit open. Haar verhaal wordt verteld in behapbare episodes en met een spanningsboog waar menige tv-maker jaloers op kan zijn. Ieder paneel is als een aflevering van *Game of Thrones*. Op de piloot met Dimpna's doopsel volgt het dramatische huwelijksaanzoek, en daarna: de vlucht. Maar pas op: de bodes van haar vader sporen haar op en verraden haar – met de hartverscheurende dochtermoord als resultaat. Gelukkig brengen de relieken troost, en, althans voor de late middeleeuwer, een happy end: hun heldin ging recht naar de hemel. De optelsom maakt dat Dimpna en Goossen zoveel dichterbij hun publiek staan dan de Olympische helden van Michelangelo en zijn heroïsche renaissance. Dimpna is een meisje met wie je meeleeft.

LARGER THAN LIFE

Waarom Dimpna het precies schopt tot patrones van de geesteszieken is onduidelijk. Misschien komt het omdat ze haar hoofd verliest. Menige heilige hoort te beschermen tegen de lichamelijke kwellingen die hem of haar fataal werden, of toch danig pijn moeten hebben gedaan – Lucia's ogen worden uitgestoken, dus zij is de patroonheilige van de blinden; Agatha's borsten worden afgehakt, dus zij is de hulplijn in geval van problemen met borsten of vruchtbaarheid in het algemeen. Onthoofde martelaars (m/v) horen dus bij alles wat te maken heeft met de hersenen, en bijgevolg met wat daarin – althans naar middeleeuwse normen – zoal fout kan gaan. Blijkbaar kwijt de heilige Dimpna zich met succes van haar taak, want vanaf de vijftiende eeuw trekken de pelgrims massaal naar Geel, in de hoop daar soelaas te vinden voor hun psychische problemen. Uiteindelijk kan de lokale kerk de toestroom niet meer aan en moet ze worden uitgebreid. Er worden zelfs ziekenkamers aan toegevoegd, zodat de patiënten in de kerk kunnen verblijven. Allicht hoopt de abt van het nabijgelegen Tongerlo met zijn groots schilderij een graantje mee te pikken, want waar pelgrims zijn, rinkelt de kassa.

Uiteindelijk groeit de Dimpnacultus in Geel uit tot de Unesco-waardige geesteszorg die er tot vandaag bestaat: een systeem waarbij patiënten geen patiënten zijn, maar als gasten inwonen bij de bewoners van de stad. Ze worden er met respect opgevangen en in familiale kring verpleegd zonder dat ze worden beschouwd als ziek. Geel is als een warm bad waar je jezelf als zoekende mens kunt terugvinden, of zonder vooroordelen anders kunt zijn. Dat is vandaag zo, maar het was in de late middeleeuwen niet anders. Van in de zestiende eeuw vangen zusters er liefdevol de pelgrims op. Die historische context maakt dat het systeem niet enkel getuigt van diepmenselijke waarden, maar ook van de sociale, economische en politieke verschuivingen die zo kenmerkend zijn voor de regio die we vandaag kennen als 'Vlaanderen'. In de steden op die welvarende zakdoek tussen Schelde, Rijn en Maas ontwikkelt zich een ondernemende burger. Hij – of zij – bedenkt vaak de creatieve oplossingen voor maatschappelijke problemen waar de gevestigde instituten van Kerk en Staat nog niet aan toe zijn. Er ontwikkelen zich begijnhoven voor *single* dames en heren – dat zijn dan begarden –, ziekenhuizen, gilden met een systeem van sociale zekerheid, en dus ook een zorg voor mensen die mentaal van de kaart zijn.

En daar verschijnt Dimpna op het toneel. Een heldin als zij helpt om die dagelijkse zorgpraktijk te structureren en met een meeslepend verhaal te ondersteunen. Maar ze doet veel meer dan dat. De concrete gevolgen van haar allicht fictieve bestaan maken Dimpna *larger than life*. Ze geeft een – weliswaar imaginair – gezicht aan een o zo reëel gemeenschappelijk project van naastenliefde en medemenselijkheid. Ze is een fictie en een sociale constructie, maar in onze collectieve fantasie heeft ze een vaste stek gevonden. Daardoor verbindt en bestaat Dimpna tot op de dag van vandaag. Ze is wat ons tot mensen maakt. Dimpna is niet enkel een toegangspoortje tot het verleden: ze leeft.

OVER DE SCHOUDER VAN DE SCHILDER

De bovenstaande optelsom maakt dat het Dimpna-altaarstuk voldoet aan zowat alle criteria die een onderzoeker vandaag enthousiast maken. De heilige is van alle tijden en brandend actueel. Haar schilder is verguisd, maar verdient een tweede kans. En Goossen en zijn Dimpna hebben samen nog veel meer adelbrieven. Terwijl de meeste kunstwerken een maker hebben wiens naam verloren ging onder het stof van eeuwen, en dat geldt ook voor de eigenaar ervan, heeft Dimpna een goed gedocumenteerde pedigree. We weten voor en door wie het veelluik is gemaakt, waar het heeft gehangen en wat het allemaal heeft meegemaakt. We weten wanneer het drieluik in stukken werd gezaagd en op het gezag van welke onverlaat; we weten welk paneel er verloren ging, en hoe het komt dat het portret van de abt langzaam vervaagde. Kortom: het ding is uitzonderlijk goed gedocumenteerd. En tegelijk is het dat ook niet. Nog los van alle vooroordelen over Goossen Van der Weyden was het tot voor kort grotendeels koffiedikkijken wat het concreet betekende om schilder te zijn in de vroege zestiende eeuw. Hoe werd een atelier geleid, en hoe werkten ateliers samen? Wie deed wat, en wat was precies de rol van de meester? Hoe kwam een ambitieus project als het Dimpna-altaarstuk precies tot stand?

Toen The Phoebus Foundation Dimpna in 2010 kon verwerven, was het stuk in problematische toestand. Ondanks de goede zorgen uit het recentere verleden, waren de oude vernislagen vergeeld en historische retouches verkleurd. Erger: in de loop van haar geschiedenis werd Dimpna verzaagd, raakte ze een stuk kwijt en werd ze lokaal overschilderd. Maar de nood werd een deugd. De restauratiecampagne betekende het startschot van een grootschalig kunsthistorisch onderzoek, waarbij in de eerste plaats werd uitgegaan van de materiële getuigenis die het altaarstuk zelf is. Om alle informatie te ontfutselen aan het eeuwenoude eikenhout en de eerbiedwaardige verflagen, werden alle beschikbare technologische registers opengetrokken. Röntgenopnames gaven inzicht in de constructie van het altaarstuk en in de historische aanpassingen daaraan, en infraroodstralen ontmaskerden geretoucheerde lacunes. Daarna werd het nog spannender. Via infraroodreflectografie werd doorheen de verflagen gekeken, helemaal tot op de ondertekening. Macro-XRF legde de geheimen bloot van het eigenlijke schilderproces. Dwarsdoorsneden en verfstalen gaven inzicht in de laagopbouw, en de componenten die Goossen tot verf vermengde, werden via SEM-EDX-analyses weer ontleed.

De optelsom laat het toe mee te kijken over de schouder van de schilder, en geeft inzicht in de bruisende werking van een vroeg-zestiende-eeuws atelier. Welke beslissingen werden er genomen, wanneer en waarom? Waarom werd de Visverkoperstoren aan de Antwerpse Vismarkt bijvoorbeeld eerst wel en dan weer niet meer getoond, en koos Goossen ‘slechts’ voor azuurblauw, en niet voor het duurere ultramarijn? Zaten de opdrachtgevers op hun beurs, of heeft de schilder hen afgezet? Ging wie echt geld had niet bij Goossen, maar bij Quinten Metsys op de koffie? Of hing rond die laatste toch vooral een geurtje van verdacht humanisme en ketterij, terwijl je voor goede christelijke stukken bij Goossen moest zijn? Waarom werd het portret van de ene dame geschilderd op tinfolie en vervolgens netjes geïntegreerd in het geheel? Nouja, ‘netjes’: wie op de vingers van de schilder kijkt, ziet nu ook waar er is gesjoemeld en waar men er zich wat te snel van af heeft gemaakt. Het portret van de bewuste dame werd apart ingevoegd, maar intussen kon de rest van het team van schilders niet stilzitten, dus schilderden ze alvast haar lichaam en handen. Alleen bleken die achteraf gezien te groot voor haar kleine hoofdje. ‘Goh, weet je, niemand zal het zien,’ moet iemand hebben gedacht, zo omstreeks 1505. Terecht, want tot het restauratieproject ruim vijf eeuwen later was dat allicht zo.

Toch geeft de dame met de grote handen ook onze beperkingen aan. Kijkend door onze eenentwintigste-eeuwse bril hebben we bepaalde esthetische en vormelijke verwachtingen – en te grote handen

en een klein gezichtje passen daar niet in. Maar misschien telde voor de dame in kwestie niet zozeer het formaat van haar handen, maar het feit dat ze op het schilderij stond. Ze was erbij! Meer nog: ze stond op de eerste rij! Naast de heilige zelf, stel je voor! Te vaak ontbreekt het ons aan historische empathie, en begrijpen we te weinig van de pragmatische eigenzinnigheid van kunstenaars en hun opdrachtgevers, van hun diepe geloof, hun prioriteiten en beoordelingscriteria. Door stil te staan bij de materialiteit van het schilderij worden net die nieuwe horizonten geopend. Het maakt het project haast even uniek als het object.

ONTDEKKINGSTOCHT

Als meester ben je maar zo goed als door wie je je laat omringen. Net als het kunstwerk zelf zijn de restauratie en het onderzoeksproject het product van een heel team. Goossen van dienst was initiatiefnemer Sven Van Dorst, tevens hoofd van het restauratieatelier van de Kanselarij van The Phoebus Foundation. Voor de restauratie werkte hij intensief samen met Hilde Weissenborn, voor de praktische en inhoudelijke kant was er de volledige Kanselarij, met een bijzondere pluim voor Niels Schalley. Ook wat het onderzoek betreft, kon Sven rekenen op het kruimpje aan specialisten in de periode, de kunstenaar en zijn onderwerp. Hun inzichten en bevindingen leest u in dit boek. Het resultaat is een ontdekkingstocht die leidt van het zesde-eeuwse Ierland over het laatmiddeleeuwse Antwerpen tot het Geel van vandaag. Het is een verhaal van kwetsbaarheid en kracht, van heiligheid en herkenbaarheid, van ambitie en commercie, mystiek en pragmatiek. Het is een getuigenis van een geloof zo diep en zo ver van ons bed – maar even goed van een benijdenswaardig goed gerund bedrijf, en van een onzelfzuchtigheid die universeel is en van alle tijden. Dimpna is dat alles, en nog veel meer. Maar bovenal vertelt Dimpna een verhaal dat raakt aan wie wij zijn – als mensen.





DE OORSPRONKELIJKE I TOESTAND?

De verdwenen triptiek: het Dimpna-altaarstuk digitaal gereconstrueerd

SVEN VAN DORST & HILDE WEISSENBORN

The Phoebus Foundation Kanselarij



Goossen Van der Weyden

De spionnen brengen de koning het nieuws over Dimpna's schuiloord (detail)

In de huidige toestand zijn de acht panelen met scènes uit het leven van de heilige Dimpna fragmenten van wat ooit een indrukwekkende en monumentale triptiek was. De oorspronkelijke vorm van het drieluik was onlosmakelijk verbonden met de functie van het altaarstuk. De scharnierende luiken werden geopend en gesloten op het ritme van de liturgische kalender. De kleurrijke tafereelen op de binnenpanelen gingen schuil achter de buitenpanelen met grisailles tot het moment was aangebroken om de vleugeldeuren te openen. Dan konden de gelovigen de heiligen in al hun kleurenpracht bewonderen en Dimpna's levensverhaal stap voor stap volgen.

Vandaag is die religieuze context moeilijk te begrijpen omdat we de afzonderlijke panelen voornamelijk vanuit historisch en artistiek oogpunt beschouwen. Deze verschuiving in waardering begon al in de achttiende eeuw toen het drieluik werd ontmanteld. Zo gingen de met teksten beschilderde banderollen verloren en nog veel later verdween zelfs een van de panelen. Ook de restauratie-ingrepen lieten hun sporen na met soms onomkeerbare schade tot gevolg. Door middel van gedegen historisch en materiaaltechnisch onderzoek is getracht de stukjes van de puzzel weer in elkaar te laten passen. Onze hypothesen kunnen met behulp van een digitale reconstructie op een aanschouwelijke manier in beeld worden gebracht. Het resultaat is een benadering van hoe het altaarstuk eruit zag toen het in de abdijkerk van Tongerlo werd onthuld.

HET DIMPNA-ALTAARSTUK IN DE ABDIJ VAN TONGERLO

Het monumentale Dimpna-altaarstuk kwam omstreeks 1505 tot stand in het atelier van Goossen Van der Weyden. Het was bestemd voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk die deel uitmaakte van de norbertijnenabdij in Tongerlo. Daar werd het waarschijnlijk opgesteld in de kapel die aan de heiligen Dimpna en Lucia was gewijd.¹ De binnenpanelen van het drieluik verbeelden het leven van de heilige Dimpna van Geel in acht opeenvolgende scènes. De buitenluiken hebben vier grisailles: bovenaan stellen ze twee episoden uit het leven van de heilige Lucia voor, onderaan de heiligen Dimpna en Lucia en de geknielde abt Antonius Tsgrooten in het gezelschap van zijn kamerling Willem Sapels. Volgens hagiografen stierf de heilige Dimpna de marteldood in de streek rond Tongerlo en werd ze daarom actief vereerd door de lokale bevolking.² Abt Tsgrooten wilde de cultus van de heilige kracht bijzetten door dit meesterwerk bij Goossen Van der Weyden te bestellen.

Het altaarstuk dat in opdracht van Tsgrooten werd vervaardigd, was bijna drie meter hoog en in geopende toestand bijna dubbel zo breed. Doorgaans waren de luiken van de triptiek gesloten. Ze werden bij wijze van ritueel geopend op belangrijke religieuze momenten, zoals de naamdag van de heilige Dimpna. De buitenluiken met de ingetogen grisailles maakten dan plaats voor de kleurenpracht van de binnenpanelen. Dit christelijke gebruik hield stand in de zestiende en vroege zeventiende eeuw vooraleer het stilaan in onbruik raakte. Waarschijnlijk leidde de veranderde geloofsbeleving ertoe dat het drieluik in de achttiende eeuw werd ontmanteld en uit de kerk verwijderd.

Abt Joseph Peter Van der Achter, die de abdij van Tongerlo tussen 1724 en 1745 leidde, beschrijft de ontmanteling van de triptiek in een brief: 'In mijn oratorium voor de kercke is het leven van Ste Dympna, verdeelt in verschijde stukxkens. Dese sijn alles maer een stuck geweest, ende die schilderije alsoo ten hele honck in onse kercke,[...] Dogh ick hebbe die doen verdeelen in verscheijde stucken, soo als die nu hangen in 't geseijt oratorium. Sommige willen seggen datdese stukxkens soude geschildert sijn door den fameusen Quint. Macijs.'³ Uit de brief leiden we af dat de abt de triptiek liet demonteren en de afzonderlijke panelen een nieuw onderkomen gaf in het oratorium van de abdij. De oorspronkelijke religieuze functie van het drieluik ging hierdoor verloren. Het cultusobject werd kunstvoorwerp. De historische en artistieke waarde primeerde voor de abt die de schilderijen toeschreef aan de beroemde Antwerpse schilder Quinten Metsys.

In de bidkapel werden de acht geschilderde scènes uit Dimpna's leven als afzonderlijke ingelijste schilderijen getoond. Op die manier werden de grisailles aan het oog van de toeschouwer onttrokken. Toen de zijluiken en het middenpaneel van de triptiek werden verzaagd, gingen ook de banderollen verloren die onderaan de bovenste en bovenaan de onderste scènes waren geschilderd. In rijmende verzen lichtten teksten op deze banderollen elke gebeurtenis toe en hielpen zo de gelovigen om de verschillende episoden te begrijpen. In hun nieuwe opstelling werden de versregels misschien als overbodig beschouwd en daarom afgezaagd. Ook het feit dat ze soms boven en dan weer onder het tafereel geschilderd waren, kon als storend ervaren worden.

De nieuwe presentatie in het oratorium had tevens een grote impact op de conditie van de grisailles. Deze waren nu permanent in contact met de abdijmuren, wat mogelijk het afbladderen en verloren gaan van grote delen van de verflaag veroorzaakte.

Aan het einde van de achttiende eeuw brak een woelige tijd aan voor de Lage Landen en voor de abdij van Tongerlo. De revolutionaire Franse republiek annexeerde deze gebieden en schafte in 1796 alle kloosters en abdijen af. De kunstschaten en de waardevolle inboedel van de Tongerloze abdij werden in beslag genomen. Waarschijnlijk werd het Dimpna-altaarstuk verkocht of ontvreemd.⁴ Pas in 1837 duiken de panelen terug op in geschreven bronnen. Ze zijn dan in het bezit van de Geelse burgemeester Karel Theodoor Le Bon.⁵ Hij zal de werken in 1840 schenken aan de abdijsamenleving die na de val van het Franse regime was teruggekeerd. Helaas ontbrak één van de panelen, namelijk *De marteling van Dimpna*. Het schilderij is sindsdien spoorloos.

DE DIMPNAPANELEN IN DE TWINTIGSTE EEUW

In de negentiende eeuw leken de Dimpnapanelen binnen de abdijmuren een vergeten bestaan te leiden. Men wist zelfs niet meer precies wie de kunstenaar was die deze taferelen had geschilderd. Daar kwam verandering in toen de invloedrijke kunsthistoricus Georges Hulin de Loo in 1912 de werken toeschreef aan Goossen Van der Weyden.⁶ In een Duitstalig artikel uit 1913 beeldt hij zelfs elk paneel af met een foto.⁷ Niet veel later verkochten de norbertijnen de schilderijen aan de Amsterdamse kunsthandel Frederik Muller & Co. De opbrengst werd gebruikt om een Afrikaanse missie te bekostigen, maar mogelijk was er nog een bijkomend motief voor deze verkoop. De panelen zouden dringend aan herstelling toe zijn geweest nadat er schade was opgetreden door de toen recent geïnstalleerde centrale verwarming. Omdat de abdij geen middelen had om de restauratie te laten uitvoeren, leek de verkoop de beste optie.⁸

Waarschijnlijk werden de werken door de Amsterdamse kunsthandelaar, kort nadat hij ze had aangekocht, gerestaureerd want ze bevonden zich al in 1913 in kasteel Nijenrode in het Nederlandse Breukelen. De eigenaar, Michiel Onnes, leende de schilderijen datzelfde jaar uit voor de wereldtentoonstelling in Gent.⁹ Daar waren ze voor het eerst door het grote publiek te bewonderen in het paviljoen voor oude Vlaamse kunst. In 1923 werden de panelen opnieuw geveild en kwamen ze terecht in de collectie van de Amsterdamse industrieel en handelaar dr. Hans Wilhelm Christian Tietje. Tietje leende de panelen in 1927 uit aan de Royal Academy in Londen waar ze deel uitmaakten van de grote tentoonstelling *Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300 to 1900*.¹⁰ Niet lang daarna werd de diplomaat en kunstliefhebber baron Joseph van der Elst de nieuwe eigenaar van de panelen.

De baron was een verwoed verzamelaar van oude meesters, waaronder werken van Vlaamse primitieven, zoals Hans Memling, de Meester van de Legende van de heilige Lucia en Jheronimus Bosch. Bij zijn aanstelling als Belgisch gezant in Wenen nam hij een groot deel van zijn collectie, waaronder de Dimpnapanelen, mee. In 1930 werden zij tentoongesteld in het beroemde gebouw van de Secession op de expositie *Drei Jahrhunderte Vlämische Kunst 1400-1700*.¹¹ Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog werd Van der Elst kort naar Duitsland gedeporteerd. In 1940 dook hij al terug op in New York als Belgisch consul-generaal. Zijn diplomatieke carrière bracht hem later naar Portugal, waar hij van 1948 tot 1952 ambassadeur was, en vervolgens naar Italië waar hij hetzelfde ambt bekleedde tot hij met pensioen ging in 1963. Uit de labels en stempels die op de achterzijde van de panelen en de lijsten zijn aangebracht, blijkt dat de Dimpnareeks vaak meereisde met zijn eigenaar. Zo zijn er onder andere een importstempel voor Rome te zien en etiketten van de Belgische vliegtuigmaatschappij Sabena met bestemming Lissabon.

Sinds de werken in privébezit zijn, werden ze meermaals gerestaureerd. Een van de meest drastische ingrepen was het in tweeën zagen van het vijfde paneel uit de reeks. Het werk werd in de dikte doorgezaagd zodat de twee beschilderde zijden afzonderlijk getoond konden worden. Zo komt het dat de grisaille met daarop de heiligen Dimpna en Lucia vandaag los staat van de rest van het altaarstuk. De keuze om enkel deze scène te laten zien, houdt mogelijk verband met de bijzonder slechte bewaringstoestand van de drie andere grisailles. Toch werden twee van de vier buitenpanelen grondig bijgewerkt zodat het lijkt of ze in goede conditie verkeren. Hierdoor is de samenhang tussen de grisailles echter volledig verloren gegaan.