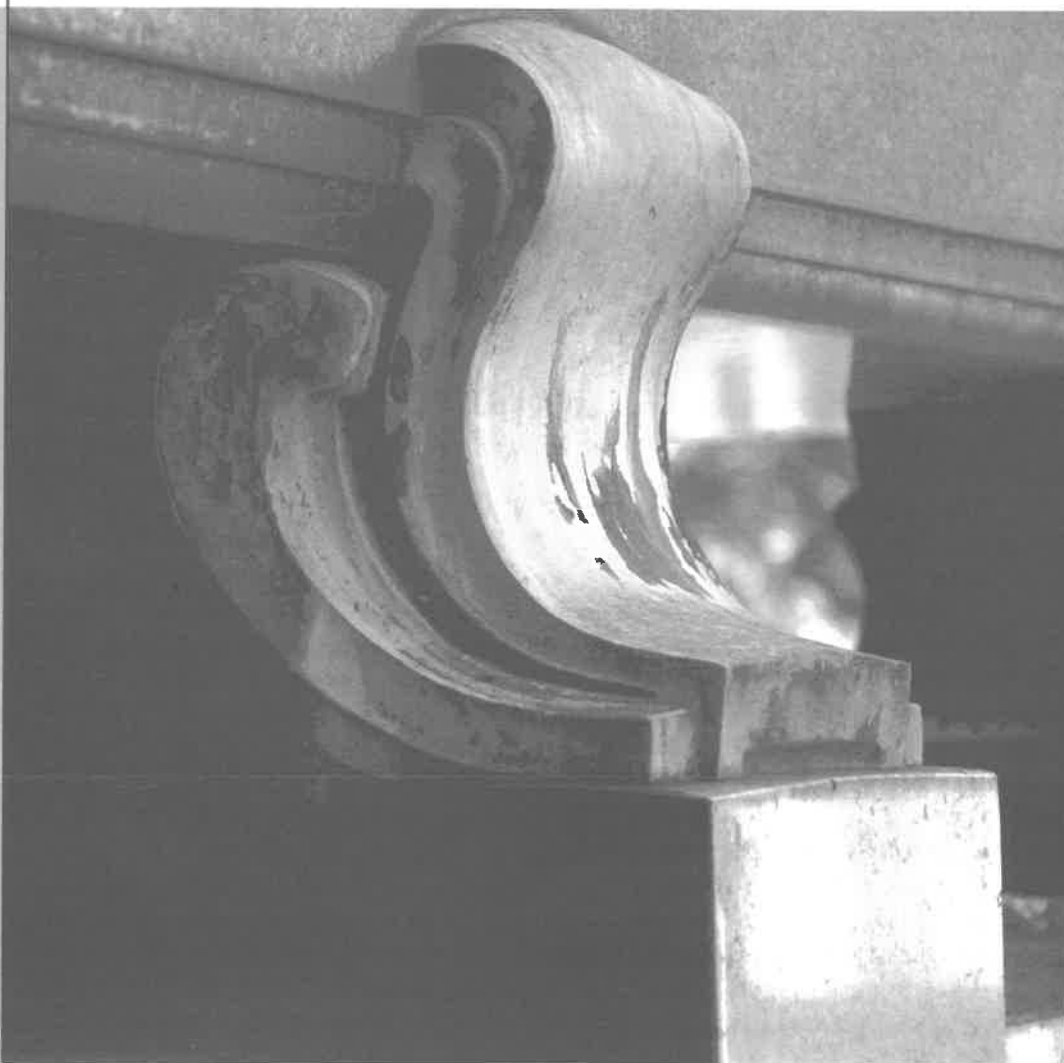


Inhoud

Funeraire art nouveau, ongekend erfgoed	2
Florale art nouveau in de funeraire kunst	3
De begraafplaats als cultureel landschap	9
Fotoreportage, art nouveau op de begraafplaats van Brussel	10
Le premier monument funéraire conçu par Horta	12
Italian Memorial Sculpture 1820-1940	17
Taphofiel & colofon	20



Detail van het monument fam. Verheven-Schmitz, 1911, architect Victor Horta, aannemer, Larabrie Grota laan, perk 10, begraafplaats van Brussel (Foto: Pol de Prins)

Woord vooraf

Het Brusselse art nouveau jaar loopt ten einde. Deze manifestatie is voor EpitAAF de aanleiding geweest om zich in dit nummer te buigen over de funeraire verwezenlijkingen in deze architectuurstijl. In een eerste bijdrage pogen we een typologie van art nouveau monumenten in Vlaanderen op te stellen. In een ander -Franstalig- stuk leest u het merkwaardige verhaal van het eerste grafmonument dat Victor Horta ooit tekende en dat jammergenoeg inmiddels is verdwenen. Zoals in het vorige nummer vindt u ook deze keer een fotoreportage; dit maal rond de art nouveau monumenten op de Brusselse begraafplaats in Evere. Ten slotte bieden we ook enkele boekbesprekingen: één over Italiaanse grafkunst tussen 1820 en 1940 en een bespreking over de begraafplaats als cultureel landschap.

Funeraire art nouveau – ongekend erfgoed

Brussel heeft in de voorbije maanden in de context van het internationale art nouveaujaar de deuren van haar art nouveau-monumenten wijd open gezet. Over het funeraire is er in deze groots opgezette manifestatie echter geen spoor. De reden daartoe is niet ver te zoeken. Vanuit de veronderstelling dat de art nouveau te frivol en te werelds zou zijn werd geconcludeerd dat deze stijl geen plaats heeft verworven in het funeraire landschap.

Het onderzoek van Françoise Aubry naar de funeraire creaties van Victor Horta - dat reeds in enkele belangwekkende artikels resulteerde - heeft al aangetoond dat de pionier van de art nouveau ook op het funeraire vlak zijn talenten heeft bewezen. In deze periodiek wordt de al indrukwekkende lijst van graftekens van Victor Horta nog versterkt met een tot nog toe onbekende realisatie. Het funeraire oeuvre van Victor Horta blijkt bovendien de krijtlijnen uit te zetten voor de art nouveau grafkunst zoals die in de periode tussen 1894 en 1914 tot stand werd gebracht. Het gipsen schaalmodel van het monument de Walsche in de collectie van Epitaaf vzw blijkt - zoals werd vermoed - een prototype te zijn voor een veel toegepaste typologie. Ontwerper architect Ernest S'Jonhgers blijkt als het ware de tussenstap te zetten tussen de weg die Horta wees vanuit zijn vroegste funeraire creaties naar een meer toegankelijke en populaire vorm. In haar onderzoek naar deze typologie stuitte kunsthistorica Kee Van den Eynde op vele tientallen monumenten die



Naast het gipsmodel van het monument De Walsche, twee niet geïdentificeerde modellen uit het fonds Beernaert (verzameling Epitaaf vzw, foto L. De Clercq)

als afgeleiden van dit type kunnen worden bestempeld. We mogen voor wat dit onderzoek betreft gerust stellen dat Brussel zijn reputatie van hoofdstad van de art nouveau alle eer aan doet. De paar weliswaar interessante voorbeelden op het Antwerpse Schoonselhof en de spectaculaire maar unieke voorbeelden op de begraafplaats van Willebroek en Vlierbeek zijn eerder het bewijs van de uitzonderlijke aanwezigheid van art nouveau buiten de Brusselse context. Interessant aan dit onderzoek was ook dat de tot nog toe onopgemerkt gebleven kunstenaar E. Laloux zich blijktbaar in de art nouveagraftekens wist te specialiseren. Het monument de Walsche van Ernest S'Jonhgers mag dan wel het prototype zijn, de verdienste van de grote verspreiding van dit type en het ontwikkelen van variaties daarop komt toe aan beeldhouwer E. Laloux. Zijn bijdrage tot de funeraire art nouveau overtreft alle verwachtingen. Een eerste verkennend onder-

zoek, door ondergetekenden, op de begraafplaatsen van Brussel leverde nog tal van art nouveau sarcofagen op die qua vormtaal, symboliek en afwerking grote verwantschap vertonen met de hoger geciteerde typologie. In een eerste aanzet tot inventarisatie van art nouveagraftekens werden reeds een honderdtal nog in situ bestaande voorbeelden gedocumenteerd. De meeste daarvan zijn expliciete voorbeelden van de florale art nouveau. De geometrische stroming zoals die zich ook in de architectuur manifesteert blijkt - voorlopig althans - quasi geheel afwezig. De paar uitzonderingen zoals het grafteken van Serrurier Bovy op de begraafplaats van Luik (Robermont) bevestigen deze regel. Het is tenslotte merkwaardig dat de funeraire art nouveau tot dusver aan de aandacht van de onderzoekers is ontsnapt. Epitaaf wil deze leemte bij dezer invullen.

Linda Van Santvoort & Marcel Celis

Florale art nouveau in de funeraire kunst

Het gipsen schaalmodel van het monument *De Walsche*¹ naar ontwerp van architect Ernest Louis S'Jonghers (1866-1931)² in het bezit van Epitaaf vzw, dat aansluit bij een in 1897 opgericht grafmonument op de begraafplaats van Brussel (Evere)³ was het uitgangspunt voor een onderzoek naar typologisch vergelijkbare graftekens.



Het gipsmodel van het grafteken *Des Cressonnières* (verzameling Horta museum)

Het betreft hier grafmonumenten die bestaan uit een horizontale sarcofaag en een verticale stèle, waarbij de nadruk vooral wordt gelegd op de vloeiende overgang tussen de horizontale en de verticale component en de organische lijn van de florale decoratie.

Dit onderzoek⁴ had als doel een gedeeltelijke inventaris op te stellen en zodoende deze nog nooit eerder bestudeerde monumenten in de aandacht te brengen. Als basis werden de exemplaren genomen die zich op de begraafplaats van Brussel te Evere bevonden. Verder werd er ook gekeken naar voorbeelden op de

andere Brusselse begraafplaatsen van Sint-Joost-ten-Node en Ukkel-Dieweg, en naar enkele monumenten op de begraafplaats Schoonselhof (Antwerpen), deze in Willebroek en het kerkhof van Vlierbeek. Gezien de beperkte omvang van dit artikel zullen slechts een deel van deze monumenten hier aan bod kunnen komen.

Victor Horta wees de weg naar vernieuwing

Met de bouw van het Hotel Tassel in 1893 luidde architect Victor Horta het begin in van een stijperiode in de architectuur die bekend zou worden als art nouveau; zijn invloed zou nawerken tot aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Het grote succes van de stroming was het gevolg van de vernieuwing die ze introduceerde en de nieuwe vormtaal die ze creëerde. Gezien de grote verwevenheid tussen architectuur en funeraire monumenten is het niet verwonderlijk dat ook Victor Horta verantwoordelijk was voor het ontwerp van enkele grafmonumenten. Zijn eerste ontwerpen zijn reeds één jaar na de bouw van het herenhuis Tassel te situeren en behoren dus tot de zeer vroege art nouveau-creaties. Net als bij zijn architecturale verwezenlijkingen, getuigen ook zijn funeraire creaties van een grote drang naar vernieuwing, oog voor detail en zorg voor de gebruikte materialen. Als uitgangspunt nam Horta enkele karakteristieke funeraire typologieën zoals de sarcofaag en de stèle, maar paste deze aan zijn eigen specifieke vormtaal aan, geïnspireerd door de organische lijn uit de natuur. Vaak liet hij de verticale stèle door middel van een vloeiende beweging overgaan in de horizontale sarcofaag, zoals duidelijk merkbaar is bij het monu-



Grafteken *Louis Richald*, 1897
Begraafplaats Brussel (Evere)
Architect *William Defontaine*, beeldhouwer
Désiré Weygers
(Foto *Kee Van den Eynde*)

ment *Artan*⁵ op de begraafplaats van Oostduinkerke (1894-1895), het monument *Carpentier* op de begraafplaats van Ronse (1895) en bij het monument *Des Cressonnières*⁶ op de begraafplaats van Molenbeek (1897). Van dit laatste is er een maquette in plaaster bewaard gebleven die zich nu in het Horta Museum bevindt. Voor de decoratie van deze graftekens greep Horta terug naar het traditioneel alfabet van de funeraire symbolen, zoals onder meer de iris en de papaver. Ook in Horta's architecturaal oeuvre is het florale motief dominant aanwezig maar gaat het meestal om gestileerde vormen en is een expliciete florale identificatie slechts zelden aan de orde. De pioniersrol die Victor Horta vervulde bij de architectuur, maakte hij dus ook waar in zijn behandeling van de funeraire kunst. Zijn vernieuwende aanpak kende al snel succes en zorgde op het einde van de



Grafteken familie Grauwels-Hoste, 1900
Begraafplaats Brussel (Evere)
Beeldhouwer E. Laloux
(Foto Kee Van den Eynde)

19de-eeuw voor het verschijnen van een kleine golf van grafmonumenten met een typische vloeiende art nouveau-vormtaal op enkele Brusselse begraafplaatsen.

Kenmerken van de florale art nouveau

De essentie van de art nouveau was een organische lijn; zij riep een gevoel van lichtheid, elegantie en vrijheid op die beeldbepalend was voor al haar creaties. Deze organische lijn kwam het beste tot zijn recht in licht, soepel materiaal of in materialen die dermate bewerkt konden worden dat ze kneedbaar leken. Al de monumenten die hier aan bod komen, werden vervaardigd uit blauwe hardsteen. Dit materiaal kende een grote populari-

teit vanaf de 18de-eeuw tot het einde van de 19de-eeuw. De sleutel van dit succes lag in de duurzaamheid van deze natuursteen en in de mogelijkheid om met grote precisie te werk te gaan.

Ook op het vlak van de symboliek vertonen de art nouveau-grafmonumenten veel overeenkomsten. Een groot aantal van deze symbolen zijn echter zeer algemeen van aard en treffen we aan op tal van 19de- en vroeg 20ste-eeuwse grafmonumenten. Voorbeelden hiervan zijn het kruis, de ineengestregelde handen en de kransen. Een aantal andere symbolen zijn daarentegen meer specifiek in verband te brengen met de art nouveau-context, zoals de papaver en de

lelie. Zijn populariteit als funerair art nouveau-motief dankt de papaver aan de connectie met de slaap of de roes, in een periode waarin de mensen zich moeilijk konden verzoenen met het definitieve aspect van de dood. In navolging van een meer profaan ideeëngoed werd de papaver, dankzij de hypnotische kracht van haar vrucht en aldus verwijzend naar de (eeuwige) slaap, een hoofdmotief voor tal van art nouveau-grafmonumenten. De funeraire symbolische waarde van de lelie schuilt in haar connotatie met de onschuld en het maagdelijke. De elegante vorm van de bloem en de blaadjes vergrootte haar succes in de funeraire kunst. Bij het gebruik van deze motieven moesten volgens eigentijdse bronnen als Eugène Grasset⁷ en M.P.

Verneuil⁸ twee belangrijke regels in acht worden genomen. Ten eerste moest men de vorm van het ornament aanpassen aan het te decoreren object en ten tweede moest men de vorm aanpassen aan het gebruikte materiaal. Om het evenwicht tussen de massa en de compositie te bewaren, mocht men motieven en vormen groeperen en mocht men bepaalde delen van bloemen en planten verkorten of verlengen, in functie van het beste en meest harmonische resultaat. Op deze manier kon een art nouveau-kunstenaar komen tot een eigen vormentaal, waarbij ook rekening werd gehouden met de eigenschappen van het materiaal, de functie van het object en de harmonie tussen de vorm van het object en het decoratieve element. Dit verklaart tevens waarom veel van de gebruikte florale motieven niet helemaal natuurgetrouw werden weergegeven.

Voorbeelden op de begraafplaats van Brussel (Evere) en op de begraafplaats van Sint-Joosten-Node

Het monument De Walsche op de begraafplaats van Brussel (Evere), dat het uitgangspunt is van deze typologische studie, blijkt een vroege (1897) toepassing te zijn van de navolging van Horta. Naar analogie met de monumenten Artan, Carpentier en Des Cressionnières is ook hier de vloeiende overgang tussen sarcofaag en stèle bepalend voor de vormgeving.

Een ander voorbeeld op dezelfde begraafplaats en daterend uit hetzelfde jaar, is het monument Louis Richald⁹, naar een ontwerp van architect William Defontaine. De vormentaal van dit monument heeft een meer klassieke inslag, getuige de eerder geometrisch aandoende maar toch afgeronde frontonbekroning van de stèle - met daarin het alfa-en-omega-symbool - en de

zachte courbe van de sarcofaag. De decoratie bestaat uit papavers, die uit de basis van de stèle lijken te groeien en van daaruit naar boven kruipen langs de voorzijde en de zijkant van het monument. De stèle wordt bekroond met een bronzen medaillon met de beeltenis in profiel van Louis Richald. Dit medaillon werd gesigeneerd door Désiré Weygers, maar is volgens het dossier van het monument Richald een ontwerp van beeldhouwer Juliaan Dillens.¹⁰ De aanwezigheid van het medaillon en de meer geometrische vormgeving van de stèle geven het monument een gelijkenis met het monument Artan van Horta.

De monumenten De Walsche en Richald staan op stilistisch vlak in grote mate los van elkaar. Allebei in opdracht ontworpen door een architect vormen zij de aanzet voor een kleine golf art nouveau-grafmo-

numenten. Hun prominente (goed zichtbare) aanwezigheid zal er ongetwijfeld toe hebben bijgedragen dat deze funeraire monumenten niet onopgemerkt zijn gebleven. Dat deze monumenten precies in 1897 gerealiseerd werden kan eventueel in verband worden gebracht met de Wereldtentoonstelling te Brussel, die in datzelfde jaar plaats had en die het succes van de art nouveau-stroming bij een breder publiek inluidde. Na deze vroege voorbeelden moeten we nog drie jaar wachten vooraleer de volgende funeraire tekens met een art nouveau-vormtaal van het type dat hier aan de orde is op het toneel zullen verschijnen.

Het volgende art nouveau-grafmonument op de begraafplaats van Brussel dateert uit 1900 en werd voor de familie Grauwels ontwor-

pen door Ernest Laloux, "*Sculpteur, spécialité de monuments funéraires*"¹¹. Toen op het einde van de 19de-eeuw de art nouveau aan haar opmars begon, was Laloux één van de eerste beeldhouwers die zich in de nieuwe vormtaal ging verdiepen en specialiseren, met als doel de commercialisatie voor een breder publiek. Na de oprichting van het monument Grauwels¹² in 1900 volgden nog de monumenten Collier¹³ en Berents¹⁴ in 1901 en het monument Swaelus¹⁵ in 1902. Hoewel dit laatste monument niet van de hand van Laloux is, maar blijkens archief-

documenten werd vervaardigd door Pierre Dupont¹⁶, is de vormgeving van de stèle grotendeels identiek aan deze van de monumenten Grauwels, Collier en Berents. Al deze monumenten werden geconcipeerd volgens een vloeiende overgang van sarcofaag naar stèle die bekroond is met een gestileerde vlamptop, waarvan de basis bestaat uit twee naar binnen gekrulde voluten. Alle monumenten worden versierd met een papaver die dwars over de stèle is opgehangen.

Vooran de sarcofaag werd bij elk van deze monumenten een bloembak voorzien, die op een vloeiende manier gedecoreerd werd met plantenmotieven. Deze zijn echter niet meteen te identificeren. Ze bestaan uit lange en slanke blaadjes en zouden in dit opzicht van een lelie of een iris kunnen zijn. Zoals eerder al werd uitgelegd, was het voor de art nouveau-kunstenaar vooral belangrijk om tot een evenwichtige en originele vormtaal te komen. De exacte weergave van de florale motieven was dus van ondergeschikt belang. Aan de zijkanten werden bronzen haken voorzien voor bloemenkransen.

Merkwaardig is dat de ontwerpschets die Pierre Dupont, hoofd van een "*Entreprise de monuments funéraires en tous genres*"¹⁷, tekende voor het monument Swaelus helemaal niet overeenstemt met het gerealiseerde monument. Deze schets vertoont wel grote overeenkomsten met een monument dat in 1903 werd opgericht in opdracht van Napoleon Defrenne¹⁸ naar aanleiding van de dood van zijn vrouw. Mogelijk werd het eerste monument in de hier besproken reeks door Ernest Laloux ontworpen en uitgevoerd als een uniek exemplaar, specifiek volgens de wensen van de familie Grauwels. Hierbij liet de ontwerper zich in grote mate inspireren door de opkomende beweging van de art nouveau en speelde daarmee



Grafteken Familie Duchamps, 1898 (?)
Begraafplaats Sint-Joost-ten-Node
(Foto Kee Van den Eynde)

dus in op de nieuwste trend, die al snel een modeverschijnsel zou worden. Het frisse concept van het monument Grauwels en de prominente plaats die het innam op de begraafplaats gaven het al snel navolging. Amper een jaar later verschenen immers de eerste kopieën. De rol van de opdrachtgevende familie laat zich gelden in de kleine aanpassingen die werden aangebracht aan het basisconcept. Zo werd het monument Berents bekrond met een kruis, waarmee de familie haar katholieke gedachten goed extra in de verf wilde zetten. De populariteit van dit model was zo groot dat ook andere steenhouders zich genoodzaakt zagen om het zich eigen te maken, waarvan het monument Swaelus een getuige is. Naar alle waarschijnlijkheid was de familie Swaelus niet tevreden met het oorspronkelijke ontwerp van Pierre Dupont en hebben ze hem verzocht de uitvoering van het monument aan te passen naar het voorbeeld van de monumenten Grauwels, Collier en Berents. Enkel in de uitwerking van de sarcofaag en van de papavertak mocht Dupont zijn eigen creativiteit aan bod laten komen. Een jaar later zien we het eerste ontwerp van Dupont toch verschijnen voor de familie Defrenne¹⁹.

Ook Jules Charlier "*entrepreneur de caveaux et de monuments funéraires*" uit Anderlecht waagde zich aan een wellicht éénmalige kopie van dit type voor het grafmonument van het echtpaar Soil-Schaffeneers (1908)²⁰. Charlier legt hierbij eigen klemtonen door de stèle op te delen in een sokkel en een bovenschacht.

Het monument van Georgette Leclercqz (1909) naar ontwerp van de Brusselse Alexandre Bougard "*Entrepises de Caveaux, Monuments Funéraires, Grilles et Croix en Fer (...)*" is een wat gedrongen en minder geslaagde kopie van deze typologie. In de

decoratie met gestileerde lelies en papavers evenaart Alexandre Bougard nauwelijks de zo kenmerkende zwierigheid van de monumenten van E. Laloux.

Het succes van dit type grafmonument overschrijdt de grenzen van de begraafplaats van Brussel (Evere). Ook op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Node komen zes zeer gelijkwaardige monumenten voor in de periode van 1904 tot 1915. Twee grafmonumenten - van de familie Duditlieu (1908)²¹ en van de familie Palante (1908)²² - zijn gesigeneerd door ontwerper-uitvoerder L. Cordemans.

Ernest Laloux creëerde nog een ander type van monument met een art nouveau-vormentaal. Bij deze monumenten werd de stèle vervangen door een kruis, waarbij de eenheid tussen het kruis en de sarcofaag werd behouden door de toevoeging van een rouwkleed, dat gedeeltelijk over het kruis en gedeeltelijk over de sarcofaag werd gedrapeerd. Ook de symboliek van de papaver bleef aanwezig in de decoratie van deze monumenten. Van deze tweede reeks bestaan er op de Begraafplaats van Brussel (Evere) zeven exemplaren, waarvan het eerste in 1901 werd opgericht voor de familie Holderbeke²³ en het laatste in 1910 voor de familie Daenen²⁴. Ondanks het feit dat al deze exemplaren in grote mate overeenkomsten vertonen, werd door Laloux voor elk monument een nieuwe ontwerpschets getekend. Hieruit blijkt dat Laloux, ondanks het succes van dit type



Grafteken De Winter-De Vos, 1900
 Begraafplaats Schoonselhof Antwerpen
 Beeldhouwer Clement Jonckheer
 (Foto Kee Van den Eynde)

grafteken en het daarin sluimerende gevaar voor stereotypie, voor elke opdrachtgever een individuele en origineel artistieke aanpak bleef garanderen.

Een achtste exemplaar tenslotte van dit type bevindt zich op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Node. De oprichtingsdatum van dit monument is door gebrek aan documenten niet met zekerheid vast te stellen. Wel weten we dat de concessie dateert uit 1895, naar aanleiding van de vroege dood van twee kinderen uit het gezin Duchamps-Cordemans.²⁵ Dit zou van het monument één van de vroegste art nouveau-voorbeelden maken in de Brusselse context, wat onwaarschijnlijk is. Meer plausibel is het jaar 1898, toen de eerste belangrijke begraafplaats had. De vroegste inscriptie op het grafmonument luidt dan ook: *A la memoire de Andre Duchamps 1826-1898*. De ontwerper van het monument Duchamps²⁶ is echter onbekend.

Bij de uitvoering ervan werd meer aandacht besteed aan de afwerking, zoals de uitwerking van het kruis en het rouwkleed, dan bij de monumenten op de begraafplaats van Brussel. Het ontbreken van archiefdocumenten staat een nauwkeurige datering en identificatie van de ontwerper van het Duchamps-monument in de weg. De verzorgde afwerking van dit monument en de wellicht vroege datering (1898) wekken niettemin het vermoeden dat dit grafteken wel eens een sleutelpositie zou kunnen bekleden binnen deze typologie.

De art nouveau-grafmonumenten van de hier besproken typologie op de begraafplaats van Brussel dateren van tussen 1897 en 1910. Toch werden er slechts twintig monumenten opgericht, verspreid over een periode van dertien jaar. De meeste exemplaren dateren uit 1901 en 1902, maar er waren ook verschillende jaren waarin er geen monumenten van deze typologie tot stand kwamen. Reeds vier jaar voor het uitbreken van WO I kwam er dus een einde aan het bescheiden succes van de art nouveau-grafmonumenten op de begraafplaats van Brussel. Op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Node komen in totaal 7 monumenten van het hier behandelde type voor, het vroegste wellicht daterend van 1898, het laatste van 1915.

De overeenkomsten tussen het monument Duchamps op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Node en de zeven gelijkaardige voorbeelden op de begraafplaats van Brussel hebben aangetoond dat er een wederzijdse beïnvloeding was tussen beeldhouwers en steenhouwers die werkzaam waren op verschillende begraafplaatsen.

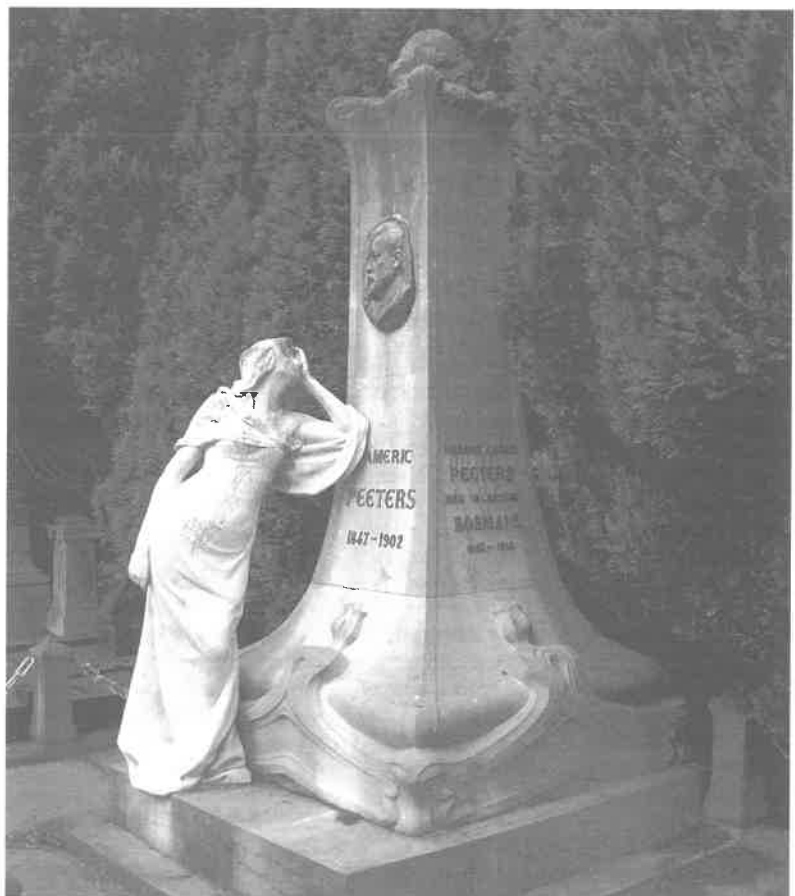
Andere voorbeelden in Brussel (Ukkel) en Antwerpen

Op de begraafplaats van Ukkel (Dieweg) zien we een wat afwijkende typologie van alleenstaande obelisk met een onmiskenbare art nouveau-versiering. De drie quasi identieke voorbeelden²⁷, telkens voor Joodse opdrachtgevers, zijn van de hand van J.E. Fievet en dateren van tussen 1903 en 1908. De typische art nouveau-vormtaal situeert zich dan ook hoofdzakelijk in de sokkel, die aan alle vier de zijden op een zelfde decoratieve wijze werd behandeld. De decoratie heeft een meer gestileerde uitwerking en de top van de monumenten heeft de vorm van een geabstraheerde bloemknop. In dit opzicht vertonen ze zeer grote

vormelijke overeenkomsten met het monument van de hand van Henry van de Velde dat in 1898 aan het Martelarenplein te Brussel werd opgericht ter ere van Frédéric de Merode.

J. A. Fievet is op Ukkel (Dieweg) ook verantwoordelijk voor nog twee andere monumenten die dan weer wel aansluiten bij de ons vertrouwde typologie van sarcofaag en stèle, één ervan, het monument voor Pierre Verheven²⁸ (1907) is zelfs uitzonderlijk uitgevoerd in roze graniet.

Henry van de Veldes Merode-monument inspireerde ook de Antwerpse beeldhouwer Clement Jonckheer (1871-1932), die vooral actief was op het Schoonselhof en die vaak samenwerkte met beeldhouwer Arthur Pierre²⁹. Een eerste voorbeeld van toepassing van de



Grafteken Americ Peeters, 1902
Begraafplaats Willebroek
Beeldhouwer Clement Jonckheer en Arthur Pierre
(Foto Kee Van den Eynde)

art nouveau-vormentaal is het grafmonument dat aanvankelijk op het Kiel werd opgericht ter ere van Louis De Winter (1901), wiens dochters meer dan waarschijnlijk in de omgeving van Brussel woonden³⁰ en waarin mogelijk een verklaring ligt voor de beïnvloeding van het De Merodemonument. Het De Wintermonument³¹ is van het obelisktype en laat zich opmerken door een bijzonder sierlijke decoratie van papavers op de sokkel- één aan elke zijde - en een fraai uitgewerkte bekroning in de vorm van een bloemknop. De concessie wordt afgebakend door zes gestroomlijnde zuiltjes die door een ketting met elkaar zijn verbonden. Clement Jonckheer realiseerde nog drie varianten van deze typologie op het Schoonselhof die door een sterk geometriseerde vormgeving naar de art deco neigen.

De art nouveau dringt zelfs door tot de begraafplaatsen van provinciesteden en gemeenten

Het monument voor Americ Peeters (1902) op de begraafplaats van Willebroek is eveneens van de hand van Clement Jonckheer. Dit indrukwekkende grafmonument laat zich opmerken door de combinatie van de hardstenen obelisk met een vrijstaande sculptuur in carara marmer, een treurende vrouw van de hand van beeldhouwer Arthur Pierre. De obelisk draagt een bronzen portretmedaillon van de overledene. De obelisk zelf is quasi identiek aan die van het De Wintermonument op het Antwerpse Schoonselhof. De concessie wordt afgebakend door tien gestroomlijnde hardstenen zuiltjes die door een ketting met elkaar zijn verbonden.

In compositie vertoont dit monument het meeste gelijkenis met het Merodemonument.

Op het kerkhof van Vlierbeek tenslotte realiseerde Clement Jonckheer in 1910 voor de familie Verstraeten³⁴ een opvallende art nouveau-obelisk in blauwe hardsteen met ook hier weer gestileerde papavers op de sokkel en een bloemknop als bekroning. Een decoratieve krans van rozen en een kruis versieren de stèle. Hieruit blijkt dat de art nouveau in de funeraire kunst, die vooral in het grootstedelijke milieu was ingeburgerd, intussen zelfs ook aanvaardbaar was geworden voor de katholieke burgerij in de verafgelegen provinciesteden en gemeenten.

Kee VAN DEN EYNDE
Eindredactie Linda Van Santvoort

(1)CELIS M., E.L. *S'Jonghers en het grafmonument De Walsche (Evere)*, in: *Epitaf periodiek*, nr. 0, 18de jg. November 2004, p.18.

(2)BRUSSEL, ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2147.

(3)Grote laan, perk 14, concessie 2147.

(4)VAN DEN EYNDE Kee, *Art nouveau grafmonumenten*, Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, Universiteit Gent, academiejaar 2004-2005 (promotor prof. dr. Linda Van Santvoort)

(5)DIERKENS-AUBRY, F., Victor Horta, architecte de monuments funéraires, in: *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, Tome 13, 1986, p.82, 85, 86.

(6)DIERKENS-AUBRY, F., op. cit., p.84, 88.

(7)GRASSET, E. (ed.), *La plante et ses applications ornementales*, Brussel: Lyon-Claessen, 1896.

(8)VERNEUIL, M.P., *Etude de la plante: son application aux industries d'art*, Parijs: Librairie centrale des beaux-arts, 1903.

(9)Rond Plein der Duitsen, perk 23, concessie 2144.

(10)BRUSSEL, ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2144.

(11)BRUSSEL, ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2319.

(12)Grote Laan, perk 9, concessie 2319.

(13)Weg 4, perk 2, concessie 2329.

(14)Grote Laan, perk 9, concessie 2351.

(15)Rond Plein der Duitsen, perk 12, concessie 2392.

(16)BRUSSEL, ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2392.

(17)BRUSSEL, ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2392.

(18)Laan 8, perk 4, concessie 2463.

(19)Ondanks het feit dat dit monument niet gesigneerd is, kunnen we het toch toeschrijven aan steenhouwer Pierre Dupont op basis van de grote vormelijke overeenkomsten tussen het monument en de ontwerpschets voor het monument Swaelus.

(20)BEGRAAFPLAATS BRUSSEL (Evere), perk 20, rond plein der Duitsen, concessie 2733, BRUSSEL ADMINISTRATIEF CENTRUM, *Cel Begraafplaatsen*, dossier 2733.

(21)BEGRAAFPLAATS SINT-JOOST-TEN-NODE, perk 32, terrein 1, perceel 2, concessie 724c.

(22)BEGRAAFPLAATS SINT-JOOST-TEN-NODE, perk 28, terrein 14, perceel 22-23, concessie 448p.

(23)Laan 4, perk 4, concessie 2325.

(24)Perk 3, laan 2, concessie 2909.

(25)SINT-JOOST-TEN-NODE, BEGRAAFPLAATS SINT-JOOST-TEN-NODE, *Begraafplaatsregister*, concessienummer 220P.

(26)BEGRAAFPLAATS SINT-JOOST-TEN-NODE, Grote Laan, perk 20, perceel 33, concessie 220P.

(27)BEGRAAFPLAATS UKKEL (Dieweg), monument Levi Levy (1903)- sectie C, borne 81 nr.14, monument Salmon (1908), sectie D, borne 75, nr.14 en monument Salmon (1927), Sectie D, borne 75, nr. 15.

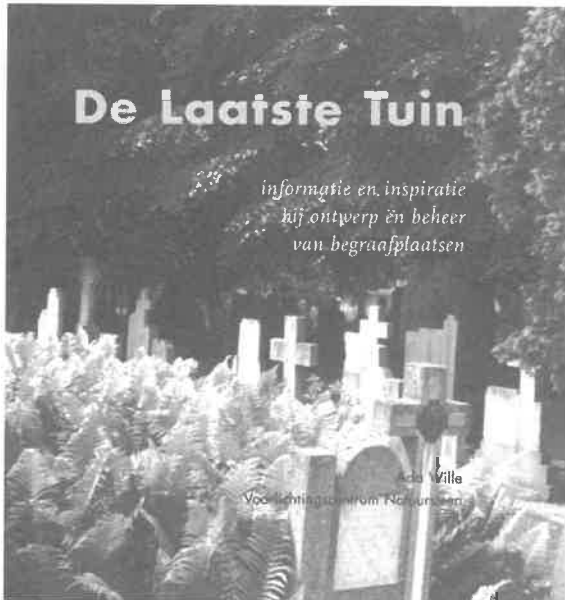
(28)BEGRAAFPLAATS UKKEL (Dieweg), Sectie D, borne 33, nr. 1.

(29)HAVERMANS A.-M., *Grafmonumenten door de stad Antwerpen overgebracht naar de nieuwe stedelijke begraafplaats Schoonselhof*, Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, 2000, (deel steenhouwers), s.v. A. Pierre.

(30)ANTWERPEN, BEGRAAFPLAATS SCHOONSELHOF, Administratieve dienst, dossier 4333.

(31)Perk Z1, Erelaan C, lijn 5, concessie 4333.

De begraafplaats als cultureel landschap



Een van onze trouwste leden, Carlo Kockerols, las een recente publicatie van Ada Wille, *De Laatste Tuin*. Uitgangspunt daarin is de begraafplaats als landschap en hoe de visies doorheen de tijd zijn geëvolueerd. Hieronder vindt u zijn bevindingen.

Daar waar Epitaf ons regelmatig vergast op de ontdekking van merkwaardige grafmonumenten en grafkunst in het algemeen, is het wel lonend voor wie interesse heeft voor ons funerair landschap, deze horizon te verruimen door een blik te werpen op de begraafplaats als zodanig. Evenals de monumenten, is de begraafplaats te zien als de getuige van een bepaalde levensvisie, tijdsgebonden gesitueerd, en gekoppeld aan de sociale geschiedenis en aan de evolutie van de mentaliteiten. De begraafplaats is een expressie van de sociologische realiteit waarin we leven en die ons allen op een of ander moment interpelleert. Maar de begraafplaats is ook een 'landschap'!

Het 'kerkhof' van weleer bestaat niet meer. Concessies met kostbare monumenten hebben stilaan plaats gemaakt voor uniformisatie, zowel van de smaak als van de typologie van onze graven. De wetgeving en de reglementeringen, gekoppeld aan een ver doorgedreven commercialisatie hebben onze begraafplaatsen een ander uitzicht gegeven. De praktische en economische noden wegen stilaan door bij de keuzes van de mensen. Door de toename van crematie en privatiseringen worden nog veel grondigere wijzigingen aangebracht aan oeroude gebruiken, niet alleen inzake rituelen en gewoonten, maar uiteraard ook in de aanleg en het concept van onze funeraire omgeving.

Dit en veel meer komt aan bod in het boek dat Ada Wille ons presenteert. Het is dan ook een 'must' voor al wie zich interesseert voor het hedendaagse funeraire landschap. De auteur is ingenieur, en leidt een ontwerp- en studie bureau voor landschaps- en begraafplaatsarchitectuur in Koudekerk, Nederland. Het boek

is handig, zeer verzorgd uitgegeven en bovendien rijk geïllustreerd. Het behandelt zowat alle aspecten die verband houden met ontwerp, aanleg en realisatie van een begraafplaats. Het is zeer actueel in zijn opzet, en richt zich tot een publiek van deze tijd. Niet alleen de 'funeraire amateur' zal er plezier aan beleven. Ook voor architecten, urbanisten, historici, overheden en begraafplaatsbeheerders is het een rijke bron van informatie en inspiratie.

Na een korte inleiding behandelt de schrijfster eerst de meer algemene, abstracte principes in het eerste hoofdstuk 'De begraafplaats in de samenleving'. Daarna krijgt men inzicht in 'De begraafplaats in landschap en stad'. Vervolgens komen 'Ontwerp' en 'Beheer' aan bod. In het laatste hoofdstuk 'De historische begraafplaats' lezen we over de dodenakker als cultureel erfgoed. Niets wordt terzijde gelaten: architectuur en tuinaanleg, technische realisatie van individuele graven of collectieve grafvelden, maar ook de keuze van materialen, esthetische en zelfs multiculturele aspecten, urnenweiden en -velden, enz... Duidelijk is dat de auteur een grondige ervaring heeft in deze materie, en er met dit boek een diepgaande reflexie van heeft gerealiseerd. Een literatuurlijst en nuttige adressen, wel vooral op Nederland gericht, vervolledigen het boek. Het aanbevelen waard!

Carlo Kockerols

Wille Ada, *De Laatste Tuin*, Voorlichtingcentrum, Utrecht, 2004, 90 804505 29, 143 p.

Art nouveau op de begraafplaats van Brussel

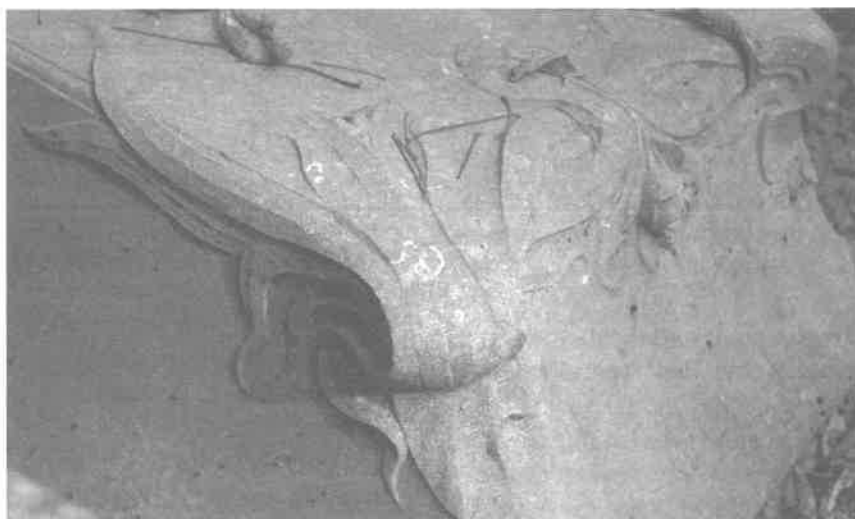


*Monument familie Frederix, medaillon in brons
gesigneerd Ch. Samuel 1899
Laan 7, perk 23*



*Monument fam. Verheven-Schmitz, 1911,
architect Victor Horta, aannemer, Larabrie
Grota laan, perk 10*

*Monument familie Patigny, 1909,
ontwerp en uitvoering E. Laloux
Laan 4, perk 2*



*Naam van de familie onleesbaar
Weg 7, perk 16*



*Monument familie Swaelus, 1902,
ontwerp en uitvoering Pierre Dupont
Rond plein der Duitsen, perk 12*

*Monument familie Loix-Dewachter, 1904,
ontwerp en uitvoering E. Laloux
Laan 3, perk 16 (Foto's Pol de Prins)*



LE PREMIER MONUMENT FUNÉRAIRE CONÇU PAR VICTOR HORTA

LE MONUMENT À DÉSIRÉ LESAFFRE (OUDENBURG, 1890)¹



Le monument D. Lesaffre, lors de son démantèlement (Photos collection privée)



récemment élevé à la maîtrise⁵. Dans l'état actuel des recherches, ce monument funéraire - une de ses premières œuvres personnelles - serait le premier dessiné par l'architecte; il présente une formule architecturale qu'Horta adaptera à d'autres monuments funéraires dès les années suivantes.

Très récemment (1999), Frans Bonte a rassemblé la plupart des documents relatifs à l'"affaire Lesaffre"⁶, mais n'a pu identifier l'architecte du monument. Cette œuvre, extrêmement intéressante et importante pour la carrière du jeune architecte, a été détruite en 1973 lors de la désaffectation du cimetière.

Le 14 décembre 1890, au milieu du cimetière paroissial qui entourait la nouvelle église Notre-Dame d'Oudenburg (Flandre occidentale)², est inauguré un monument prestigieux dédié à un modeste artisan, Désiré Lesaffre, mort le 14 mai 1890. L'inscription gravée sur le monument est éloquente: "Aan Désiré Lesaffre, koperslager, overleden den 14 Mei 1890, getrouw aan de filosofische overtuiging van zijn leven, hebben de vrijdenkers van België dit praalgraf opgericht". En Désiré Lesaffre, les milieux laïcs

belges, tant libéraux que socialistes, ont vu un symbole de la résistance à l'obscurantisme catholique. La souscription qui a permis d'élever ce monument a été organisée par les différents milieux de la Libre Pensée (avec, à leur tête, Léon Furnémont) et a bénéficié d'un appui fort de la part des milieux maçonniques belges. C'est d'ailleurs au sein de la loge bruxelloise des Amis Philanthropes que Léon Furnémont, alors orateur des A.P.³, a trouvé l'architecte du monument, Victor Horta⁴,

L' "affaire Lesaffre"

Désiré Lesaffre, né à Rumbeke en 1829, s'établit à Oudenburg dès les années 1855. Ouvrier du cuivre, il défend rapidement des opinions nettement anticléricales. Défenseur de l'École communale, distributeur de journaux progressistes, il s'oppose énergiquement au curé de la paroisse. Plus tard, le vicaire (*onderpastoor*) Prosper Lecoutre a prétendu qu'à l'article de la mort, Lesaffre se serait confessé et aurait souhaité recevoir l'extrême-onction; la famille du mourant aurait violemment interdit au prêtre l'accès à la maison et l'aurait ainsi empêché de faire son devoir. Mais il semble beaucoup



*Le monument, 1895,
Carpentier,
Cimetière de Renaix
(Foto Sarah De Vos)*

Le Monument Lesaffre à Oudenburg

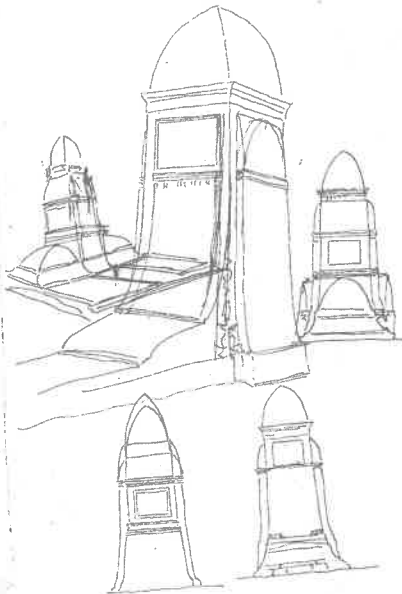
À la mort de Désiré Lesaffre, divers mouvements de Libre Pensée décident donc de lancer une souscription pour venir en aide à la veuve et aux enfants du défunt. La gestion de cette décision de solidarité est assumée par la Libre Pensée de Bruxelles, dont le président est, depuis peu, Léon Furnémont⁹. C'est ce dernier qui présente le dossier en loge; les Amis Philanthropes sont alors en pleine discussion sur l'aide qu'il convient d'apporter aux veuves et orphelins⁹. Pour ce monument, les Amis Philanthropes votent un subside de 50 francs, qui s'ajoute aux sommes récoltées par les cercles de Libre-Pensée, surtout ceux de Bruxelles et de Gand (plus de 2000 francs, si l'on en croit le *Vooruit* du 11 décembre 1890). Victor Horta offre le dessin.

Le projet de monument est approuvé par la Commune d'Oudenburg le 31 octobre 1890¹⁰. Le monument est inauguré le 14 décembre 1890. Là encore, les antagonismes entre libéraux/socialistes et catholiques s'expriment sans retenue¹¹. L'avocat Léon Furnémont veut prononcer quelques mots en français pour remercier les personnes venues rendre hommage à cette "victime de l'intolérance clérical". Le bourgmestre s'y oppose immédiatement et exige que l'on parle en flamand. C'est ce que fait Alexis Sluys, futur vice-président de la Libre Pensée de Bruxelles et, lui aussi, membre très actif des Amis Philanthropes¹² mais, aux seuls mots de lutte scolaire, le tumulte est tel qu'il faut abrégé la cérémonie et que l'on renonce à donner la parole à un

plus vraisemblable que Désiré Lesaffre ait demandé à sa femme, Rosalie Schaken, et à ses enfants, de refuser toute intervention d'un ministre du culte. Il meurt dans la matinée du 14 mai 1890 ; son décès est signalé à la Commune par Camille de Puyseleir et Eduard Goossens.

L'affaire fait immédiatement grand bruit, d'autant plus qu'Oudenburg est alors volontiers considérée comme un des bastions du libéralisme en province de Flandre Occidentale. La presse se déchaîne. Du côté catholique, on stigmatise l'attitude intransigeante de la famille de Désiré Lesaffre, qui n'aurait pas respecté la demande que le mourant aurait faite au vicaire. À Oudenburg, au cours de la messe du 18 mai, des prières sont même demandées pour le repos de l'âme de Lesaffre. Quant aux libres-penseurs, qu'ils soient libéraux ou socialistes, conserva-

teurs ou progressistes, ils voient dans Désiré Lesaffre un exemple pour la défense de la liberté de pensée. Aux funérailles civiles (16 mai 1890), auxquelles participe la fanfare Sainte-Cécile - de tendance libérale - dont le défunt a été membre actif, Camille de Puyseleir⁷ prend la parole et il est décidé de prendre des mesures pour aider la famille de Désiré Lesaffre, notamment en finançant la réalisation d'un monument funéraire à la hauteur des convictions du défunt. On est alors en pleine "guerre scolaire". Une partie de l'aile progressiste du Parti Libéral clame ses convictions sociales, voire socialistes (le Parti Ouvrier Belge a été fondé en 1885). Le combat pour le Suffrage Universel fait rage. L'affaire Lesaffre devient une occasion supplémentaire d'affrontement entre catholiques conservateurs d'une part, libéraux et socialistes d'autre part.



Le monument L. Artan, 1895, cimetière d'Oostduinkerke. (Photo Pers en Infodienst Koksijde), et esquisses préparatoires (Collection Musée Horta)



énergique militant du *Vooruit*. La gendarmerie intervient pour protéger les manifestants socialistes et libéraux de la colère d'une partie de la population locale.

L'impression que suscite le monument est, on s'en doute, loin d'être unanime. Certains parlent de monument "superbe" (*L'Écho d'Ostende*), "prachtig" (*Vooruit*) et "du plus bel effet" (*La Réforme*) ; d'autres n'y voient que "quelques pierres juxtaposées figurant une tombe" (*La Patrie et La Feuille d'Ostende*). Nulle part, dans la presse, n'est mentionné l'architecte de la tombe, Victor Horta. Cette identité, que la forme même du monument aurait suggérée, est confirmée par les archives de la loge des Amis Philanthropes. En décembre 1890, par la voix de son

Orateur (Léon Furnémont, encore lui), l'atelier félicite le frère Horta pour son œuvre, "très réussie"¹³.

L'architecte du monument Lesaffre : Victor Horta

Au moment de l'affaire Lesaffre, Victor Horta, jeune architecte (il n'avait pas 30 ans), était un jeune maçon enthousiaste, récemment promu à la maîtrise: "Oh la belle période! Comme l'assiduité était belle et pourtant, elle n'entravait aucunement le cours des occupations. On travaillait un peu plus tard au retour des réunions, ou l'on ne se couchait pas et tout était dit ..."¹⁴. Il n'a, comme œuvre personnelle, que quelques maisons à Gand

(Twaalfkamerenstraat, 1885) et a participé à divers concours : pour un Parlement, un phare, un Musée d'Histoire Naturelle, une prison. Horta a noué de profondes amitiés avec des sculpteurs, notamment avec Godefroid Devreese qui est peut-être un de ses parrains maçonniques¹⁵. En 1890, il travaille au monument Gallait à Tournai¹⁶ et il vient d'être chargé de construire un bâtiment pour abriter le monument des Passions Humaines de Jef Lambeaux dans le Parc du Cinquantenaire¹⁷. Le monument qu'il conçoit pour Lesaffre est donc antérieur aux premières maisons Art Nouveau qu'il imaginera, dès 1893, pour ses amis et frères, Émile Tassel (initié en mai 1887) et Eugène Autrique (initié en décembre 1887)¹⁸, mais aussi pour les avocats Léon Furnémont et Max

Hallet, qui rallient tous deux le Parti Ouvrier Belge en 1894.

Dans son aspect général, le monument est proche d'autres créations de Horta dans le domaine de l'architecture funéraire¹⁹ : on pense surtout au monument élevé à la mémoire du sculpteur et graveur de médailles Édouard Geerts au cimetière d'Ixelles (érigé vers 1893 ?) et au monument qui surmonte la tombe du peintre Louis Artan au cimetière d'Oostduinkerke (1894 - 1895) ; mais aussi, et dans une moindre mesure, aux monuments jumeaux (1895) des familles Huybrechts (Campo Santo à Gand) et Carpentier (cimetière de Renaix). Horta y applique les principes qu'il développe dans l'architecture de l'édicule Lambeaux, c'est-à-dire la transposition du galbe des colonnes aux autres éléments de l'architecture²⁰.

La stèle qui porte l'inscription s'évase légèrement vers le haut et se termine par un bloc qui a le profil d'une tête d'obus. Dans le cas du monument Lesaffre, la masse du bloc vue de face est allégée par un jeu de cannelures. Elle est séparée du fût par un bandeau orné d'étoiles. La stèle est incurvée dans sa partie inférieure pour être liée subtilement à la dalle. Celle-ci est simplement terminée en pente à Oudenburg, alors qu'elle finit en vague plus ou moins souple dans les autres monuments. Horta a manifestement cherché une nouvelle version de la stèle surmontée d'une croix ou décorée d'un médaillon, refusant ainsi, par exemple, les conventions de la petite chapelle gothique ou de son alternative "laïque", le tombeau néoclassique ressemblant à un temple en réduction. Il n'a cherché d'autres effets que ceux offerts par des

profils soignés et par une impeccable taille de la pierre.

L'œuvre est monumentale et sobre : on peut la rapprocher des très beaux encadrements de portes des premières maisons de Horta, notamment pour les hôtels Autrique, Tassel et Frison, dont les galbes très travaillés et d'une grande pureté contrastent avec les lignes complexes de la ferronnerie. À ses débuts, Horta ne s'écarte guère d'un mode de travail de la pierre qu'il a vu chez Balat.



Le monument E. Geerts, vers 1893, cimetière d'Ixelles (Photo EpitaaF)

C'est au tournant du siècle qu'il travaillera la pierre comme une matière souple parcourue de plis, de torsions, de courbes et de contre-courbes. Dans ses *Mémentos*, Horta rappelle que "qui dit sculpture dit "taille" (...) dans un corps résistant"²¹, dont la qualité influence le caractère de l'œuvre. Il réussit dans un monument comme celui de Lesaffre, réalisé avant ses premières œuvres²² architecturales importantes, à montrer sa compréhension

intime du matériau et son rejet de l'ornement appliqué qui pourrait gâcher la beauté des profils.

Si le monument Artan est plus tardif (le peintre est mort en 1890, mais la souscription n'est lancée qu'en 1894 et le monument est inauguré le 5 août 1895²³), la chronologie relative des monuments Lesaffre et Geerts n'est pas claire. En effet, dans un contexte idéologique exacerbé, la souscription "Lesaffre" rapporte très vite les fonds nécessaires : entre le décès du chaudronnier d'Oudenburg et l'inauguration du monument, sept mois à peine se sont écoulés. Par contre, pour le monument à Édouard Geerts († 1889), les choses furent plus lentes et on ne trouva même pas l'argent nécessaire à l'exécution du médaillon demandé à Charles van der Stappen²⁴. On peut se demander si Victor Horta n'a pas, pour Lesaffre, adapté le plan qu'il avait déjà conçu pour le monument Geerts²⁵...

Quoi qu'il en soit, les monuments Artan, Lesaffre et Geerts témoignent d'une formule profondément originale²⁶, témoignage précoce des propensions du jeune Horta à innover.

Françoise AUBRY (Musée Horta, Saint-Gilles) et Alain DIERKENS (Université Libre de Bruxelles)

- (1) Nous tenons à remercier Guy Vanthemsche (Vrije Universiteit Brussel) et Luc Peiren (AMSAB, Gand), qui nous ont mis sur la piste de la publication de Frans Bonte (voir infra, n. 6), ainsi que Marcel Celis.
- (2) La construction des nouveaux bâtiments de l'église avait commencé en 1870.
- (3) Bruxelles, Archives de la Loge des Amis Philanthropes, Livre d'or : Léon Furnémont (membre n° 2078) a été initié le 13 décembre 1880, alors qu'il était encore étudiant en Droit ; il est devenu maître le 17 avril 1882.
- (4) Sur Victor Horta, la bibliographie est évidemment immense. Parmi les dernières publications, voir notamment Françoise AUBRY et Jos VANDENBREEDEN édés, *Horta. naissance et dépassement de l'Art Nouveau*. Bruxelles - Gand, 1996 ; on trouvera là les références des principales études antérieures. Les Mémoires de l'architecte ont été éditées - d'après les manuscrits conservés au Musée Horta, à Saint-Gilles (Bruxelles) - par Cécile DULIERE (Bruxelles, 1985).
- (5) Bruxelles, Archives des A.P., livre d'or : Victor Horta (membre n° 2363) a été initié le 31 décembre 1888 ; il est devenu compagnon le 23 décembre 1889 et maître le 10 mars 1890. Sur les liens de Victor Horta avec la franc-maçonnerie, voir, de façon générale, Valérie MONTENS, "Les clients de Victor Horta", dans Fr. AUBRY et J. VANDENBREEDEN édés, *Horta*, op. cit., p. 117 - 138 et, de façon plus spécifique, David HANSER, "Victor Horta, Art Nouveau and Freemasonry", dans Jane BLOCK (éd.), *Belgium. The Golden Decade, 1880 - 1914*. New York etc., 1997, p. 11 - 40 et Michèle GOSLAR, "Des amis qui firent Horta", dans Christophe LOIR (éd.), *Franc-maçonnerie et Beaux-Arts*. Bruxelles, à paraître en 2006 dans la collection *La Pensée et les Hommes*.
- (6) Frans BONTE, *Het verdwenen praalgraf van Désiré Lesaffre. Een terugblik op de petite histoire van Oudenburg anno 1890*. Assebroek, chez l'Auteur (Lorreinendreef 19, 8310 Assebroek), 1999.
- (7) Camille de Puyseleir, ancien instituteur à l'école communale d'Oudenburg devenu horticulteur lors de la fermeture de l'école en 1884, était un libéral engagé. *La Patrie et La Feuille d'Ostende* le qualifient de "grand chef des libéraux d'Oudenburg" ; cfr Fr. BONTE, *Het praalgraf*, op. cit., p. 9, 10 et 18.
- (8) Léon Furnémont avait succédé en 1890 à Victor Arnould comme président de *La Libre Pensée*. Après un premier mandat présidentiel (1890 - 1892), il redevint président de 1897 à 1910. Cfr. *Liber Memorialis des fêtes du Cinquantenaire de la Libre Pensée de Bruxelles*. Bruxelles, 1913, p. 35, 91 et 96 ; Els WITTE, "De Belgische Vrijdenkersorganisaties (1854 - 1914). Ontstaan, ontwikkeling en rol", dans *Tijdschrift voor de studie van de Verlichting*, V, 1977, fasc. 2 : *De Belgische Vrijdenkersorganisaties (1854 - 1914)*, p. 127 - 286, à la p. 240 ; V. MONTENS, *Les clients de Victor Horta*, op. cit., p. 122 (avec la bibliogr. de la n. 38) ; *Histoire d'une loge : les Amis Philanthropes de 1876 à 1998*. Bruxelles, 1999, p. 278 - 280 (et la n. 29, p. 309).
- (9) Le règlement de la Caisse des veuves et orphelins fut adopté par les A.P. le 13 avril 1891 (cfr *Bulletin du Grand-Orient de Belgique*, XVIII, 1890 - 1891, p. 70 - 74) et l'atelier avait organisé, le 28 septembre 1890, une manifestation pour un orphelinat rationnaliste.
- (10) On trouvera dans Fr. BONTE, *Het praalgraf*, op. cit., p. 9 (et documents reproduits entre les p. 9 et 10), les renseignements sur cette décision : la concession a été achetée le 29 juillet 1890 ; la veuve de Désiré Lesaffre écrit à la commune pour annoncer la prochaine érection d'un monument le 1er septembre 1890 ; la lettre donnant les renseignements précis sur le monument (inscription, plan, élévation) est envoyée le 4 octobre 1890 ; la Commune donne son accord à la réalisation du monument le 31 octobre 1890. Dans ces démarches, l'homme clé est à nouveau Camille de Puyseleir (cfr Fr. BONTE, *Het praalgraf*, op. cit., p. 9, 10 et 18).
- (11) On trouvera un récit détaillé de la cérémonie et des réactions dans Fr. BONTE, *Het praalgraf*, op. cit., p. 13 - 21.
- (12) Sur le pédagogue Alexis Sluys (1849 - 1936), directeur de l'École Normale de Bruxelles, "orateur fougueux, professeur d'enthousiasme", voir Tobie JONCKHEERE et Louis VERNIERS, "Sluys (Alexis)", dans *Biographie Nationale*, t. 30 (Bruxelles, 1959), col. 765 - 767 ; E. WITTE, *De Belgische vrijdenkersorganisaties*, op. cit., p. 246 ; *Histoire d'une loge*, op. cit., p. 278 - 279 et n. 34, p. 309.
- (13) *Histoire d'une loge*, op. cit., p. 279 (tracé de la tenue du 8 décembre 1890)
- (14) Victor HORTA, *Mémoires*, éd. Cécile DULIERE, p. 19
- (15) Cette éventualité se heurte néanmoins à des questions de chronologie : Godefroid Devreese a été initié le 11 juin 1888, six mois à peine avant Victor Horta. Il ne deviendra maître que le 26 juin 1889. Plutôt que de parrainage stricto sensu, on pense plutôt à de très étroites relations amicales, qui s'épanouiront en maçonnerie ("Quant à Devreese, il était de mes amis depuis des années" : V. HORTA, *Mémoires*, éd. C. DULIERE, p. 19).
- (16) Françoise AUBRY, "Victor Horta, architecte de monuments civils et funéraires", dans *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, n. s., t. 13, 1986, p. 37 - 101, aux p. 46 - 47.
- (17) En dernier lieu, Fr. AUBRY, *Victor Horta, architecte de monuments*, op. cit., p. 46 ; Jo HAERENS, "Jef lambeaux et het reliëf der menselijke passies. Een historisch overzicht", dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. 53, 1982, p. 89 - 105 ; Cécile DULIERE "Le Pavillon des Passions Humaines au Parc du Cinquantenaire", dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 48, 1979, p. 85 - 97 ; Bruno FORNARI, "Jef Lambeaux en de menselijke driften", dans *M & L. Monumenten en Landschappen*, t. 8, 1989, nr 5 (septembre-octobre 1989), p. 25 - 39.
- (18) Bruxelles, Archives des Amis Philanthropes, Livre d'or : Emile Tassel, docteur en Sciences physiques et mathématiques (membre n° 2332) et Eugène Autrique, ingénieur (membre n° 2335). Voir aussi V. MONTENS, *Les clients de Victor Horta*, op. cit., p. 119 - 122.
- (19) Sur cette question, voir Fr. AUBRY, *Victor Horta, architecte de monuments*, op. cit., p. 79 - 91 ; et EAD., "De enige grafmonumenten ontworpen door V. Horta (ca. 1893-1911)", dans *Op leven en dood. Het grafmonument*. S.l., 1987, s. p.
- (20) V. HORTA, *Mémoires*, éd. C. DULIERE, p. 16.
- (21) V. HORTA, *Mémoires*, éd. C. DULIERE, p. 311
- (22) Fr. AUBRY, *Victor Horta, architecte de monuments*, op. cit., p. 82
- (23) Fr. AUBRY, *Victor Horta, architecte de monuments*, op. cit., p. 82 - 83.
- (24) Très imposants et très présents visuellement dans le cimetière, les deux monuments ont des gabarits similaires : environ 3m (hauteur) x 1 m (largeur) x 2,50 m (1,90 m de longueur du moment proprement dit, à laquelle il faut ajouter une dalle de 60 cm) pour le monument Geerts ; 2,50 m x 1,10 m x 2,20 m pour le monument Lesaffre.
- (25) La forme de ces trois monuments a manifestement inspiré l'architecte Émile J. Hellemans (1853 - 1926), quand il réalisa, au cimetière d'Ixelles, à quelques dizaines de mètres du monument Geerts, le monument funéraire de son fils Robert, militaire mort en 1914. Dans ses *Mémoires*, Victor Horta écrit d'ailleurs, à propos du monument Geerts : "L'œuvre eut néanmoins le succès de la copie textuelle, mais agrandie au même cimetière pour servir la mémoire du confrère qui se l'appropriait de son vivant" (éd. C. DULIERE, p. 26).

Italian Memorial Sculpture 1820 – 1940 A legacy of Love



Verscheidene van de grote Noord-Italiaanse kerkhoven zoals het Cimitero Monumentale (Milano), het Cimitero di Staglieno (Genova) en meer recent ook het Cimitero della Certosa (Bologna)¹ en het Cimitero Monumentale (Torino) gelden internationaal als de grote referenties voor de 19de eeuwse grafkunst en dit omwille van o.a. de dikwijls exuberante grafmonumenten en hun unieke architecturale omkadering. Bovendien verschenen er van de meeste van deze grote sites reeds schitterende monografieën. Een echt algemeen overzicht, waarin niet enkel de belangrijke middelgrote kerkhoven werden betrokken zoals die van Firenze, Lucca, Ferrara doch ook veel kleinere sites zoals die van o.a. Cremona, Piacenza, Reggio Emilia, Novara, Vercelli, was nog nooit eerder verschenen.

Toen echter in 1996 de fotografen Robert Freidus en Robert W. Fichter, op instructie van Fred Light (Florida State University Center in Firenze), een verkennings-

tocht van meerdere weken uitvoerden over 17 Noord-Italiaanse sites, was de buit bijzonder rijk. Zij werd nog vermeerderd door een aantal latere expedities. Zo werd de basis gelegd voor het hier besproken overzichtswerk.

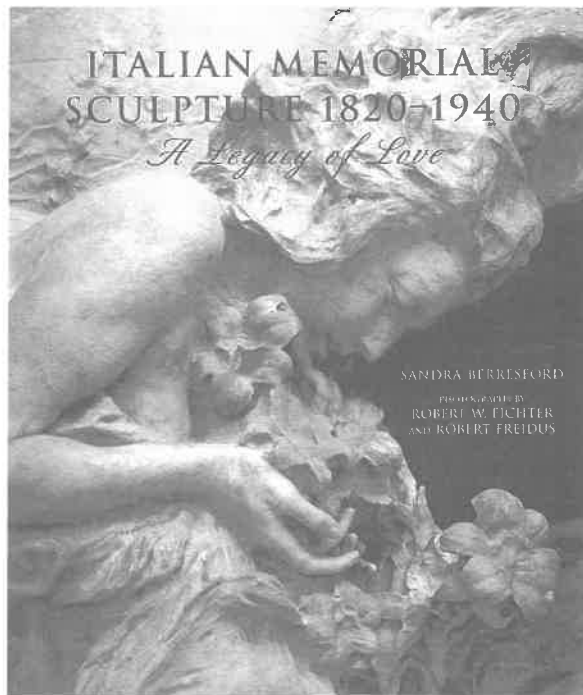
Als hoofdauteur werd de in Italië levende experte in Italiaans Symbolisme Sandra Berresford aangezocht. Teneinde de Italiaanse kerkhofcultuur van de laatste eeuwen te plaatsen in zijn internationale context werd beroep gedaan op niemand minder dan James Stevens Curl die met zijn *A Celebration of Death* (1980) één van de beste overzichten ooit had gemaakt van de West-Europese funeraire traditie. Hij gaat dieper in op de sociale en culturele aspecten die ertoe zorgden dat de grote kerkhoven zich, ook in Italië, buiten het stadscentrum gingen ontwikkelen en onderzoekt als één van de voornaamste krachten in dit verband de grote invloed van de Vroeg-romantische beweging en zo o.m. haar invloed op de pittoreske tuingedachte met zijn ruines, piramides en cenotafen. Alhoewel deze stroming uiteraard op de meeste van deze Italiaanse kerkhoven – en daarbij zeker die van Genova – belangrijk kan worden genoemd, zijn er andere zoals het aan de oude Certosa-klooster van Bologna gekoppelde kerkhof met zeer strakke ruimtelijke structuren (eerste algemeen plan van Marchesini uit 1822). In o.a. de bovengrondse graf galerijen en binnenkoeren werd de theatraalizing van de monumenten grotendeels bepaald door het architecturale framework. Fred Light daarentegen zoekt naar

de unieke dynamiek van economische en ideologische factoren die verklaren waarom de Italiaanse grafplastiek, ook nog na het neo-classicisme van Canova, zulk een hoge vlucht kende en koppelt dit onder meer aan de behoefte om het wereldlijke succes dat de bourgeois bijna grenzeloos kon accumuleren, ook na zijn leven nog te bestendigen. Toen deze traditie op het eind van de 19de eeuw op veel plaatsen sleet begon te vertonen werd zij in sommige gevallen vervangen door meer symbolistisch gerichte rouwfiguren die in het werk van Leonardo Bistolfi een nieuw hoogtepunt vonden.

Na deze inleidende essays brengt Sandra Berresford in een aantal zeer goed gedocumenteerde hoofdstukken de ganse stijlchronologische ontwikkeling in beeld, waarbij vertrokken wordt vanuit de neoklassieke erfenis die vanaf de late 18e eeuw tot in het midden van de 19de eeuw vele monumenten bepaalde. Hierbij zien we dat de allegorische traditie die hiermee gepaard ging nog vele hoogtepunten kende. Het aanvankelijk vooral voor schilders geldende Purisme, dat in de strikte zin dient te worden voorbehouden voor de ondertekenaars van het Puristisch Manifest², had ook een zeker impact. Deze beweging had onder meer een impact op beeldhouwers als Tenerani en Bienaimé. Onder invloed van ondertussen internationaal hoog gewaardeerde beeldhouwers als Bartolini en Dupré werden de strenge neoklassieke canons doorbroken ten voordele van een grotere natuurlijkheid en tenslotte een zekere vorm van 'romantisch realisme'. Dit soms zeer nationalistisch gekleurd romantisme

werd in Noord-Italië geconsacreerd in de figuur van de Vincenzo Vela die in 1857 benoemd werd tot leraar sculptuur aan de Albertina Academie in Torino. Verwante 'romantische' beeldhouwers als Strazza en Magni werden benoemd aan het Brera te Milano. Vanaf het eind van de jaren 1850 manifesteerde dit opkomende realisme zich eveneens in de grafkunst. Dit romantisch, dikwijls met het 'Risorgimento' verbonden realisme, zou zich overigens goed versmelten met de nieuwe graficonografie, waarin naar expressievormen werd gezocht van burgerlijke idealen als familie, werkethos, zelfpromotie, weldadigheid e.a. Langzamerhand vormde dit burgerlijke realisme ook een voedingsbodem voor sociaal-realistische werken als Vela's '*Slachtoffers van het werk*' (Herdenking van de slachtoffers van de Gothard-tunnel) van 1883. Dit sociaal realisme zou volgens de auteur invloed hebben ondergaan van de Belgische beeldhouwers Van Biesbroek en Meunier. Een beroemd dergelijk burgerlijk realistisch beeldhouwwerk was bijvoorbeeld het grafmonument voor Teresa Rizzo Pescia (1897) door Lorenzo Orengo (Genova).

De nieuwe symbolistische iconografie die met de 'Dichter van de Dood' Leonardo Bistolfi doorbrak gaf een blijvende wending aan de Italiaanse grafkunst. Volgens Berresford gaf de toen diep gewortelde positivistische mentaliteit aanleiding tot een wisselwerking met de grafkunst in die zin dat de dood onder invloed van deze theorie geen beslissende verklaring kende. Dit zou dan een beslissende aanleiding hebben gevormd tot een grotere hang naar mystiek in de grafkunst. Een beslissende stap werd gezet door Bistolfi's creatie in 1881-82 van de '*Engel van de Dood*' die hij plaatste op het Braida- en Fontanellamonument in Torino.



In deze lijn creëerde Bistolfi nog andere trendsetters waarbij zijn '*Schoonheid van de Dood*' (1895) voor het Grandis monument in Cuneo een ongeëvenaard hoogtepunt vormt. Dit gracieuse, sublimerende symbolisme ging daarna bijna naadloos over in de ook door Bistolfi beoefende 'Liberty Style'. De invloed van Bistolfi was zo overweldigend dat men gaandeweg kon spreken van een 'Bistolfi-stijl'. De onder meer door Bistolfi verwerkte invloeden van Rodin waren bepalend voor de figuratieve grafsculptuur van het eerste kwart van de twintigste eeuw. De vernieuwende portretkunst van o.a. Medardo Rosso en Paolo Troubetzkoy uit deze jaren, wiens werk enkel werd besteld door radicale figuren, kent in dit overzicht van de grafkunst slechts een marginale, mijns inziens inderdaad werkelijke historische positie en wordt pas later terloops belicht in de iconografische hoofdstukken die de auteur aan deze stilistische ontwikkelingsschets heeft toegevoegd.

Het laatste kapittel van dit stijlhistorisch overzicht wordt ingenomen door de Art Deco. De auteur geeft hierbij aan dat het gaat om een

soort verdere evolutie van de 'Liberty-style' en dit omwille van het decoratieve karakter van beide stijlen met hun verfijnde materiaalschakeringen, texturen en technieken. Alhoewel dit ten dele kan worden gevolgd zien we dat er daarnaast monumenten ten tonele worden gevoerd die in de doorgedreven realistische strekking thuishoren. Sommige echter getuigen van een aanstellerige zelfgenoegzaamheid die het Veëristische karakter van deze tafereeltjes het melige gehalte geven van een goedkope operette (zie bv. Paluello-Scapin monument van A. Di Lotto op het Cimitero S. Michele te Venezia). Ook de vlinderengel van het Rocca-monument (1925) op het Cimitero Monumentale van Milano heeft ware Disney-allures. De meer gestileerde monumenten hebben, hoe figuratief ze voorts ook zijn, meestal een veel ingetogener en daardoor ook overtuigender karakter. Op het graf van G.Sesana (1921-23) vinden we overigens een vrouwelijk naakt dat de armen naar de hemel heft, dat bijzonder veel gelijkenis vertoont met de '*Vers l'avenir*' figuur van Salu II voor de componist J.E. Strauwen (Laken 1948)³.

Dit hoofdstuk eindigt met een passage over de ontwikkeling naar het modernisme. Algemeen wordt gesteld dat, afgezien van enkele uitzonderingen, de figuratieve traditie ook na 1940 voor de meest prestigieuze monumenten stand hield.

Vervolgens behandelt de auteur een aantal iconografische topoi doorheen de tijden. Het eerste gaat over het bed dat evolueert van het antieke aanligbed naar het eenvoudige doodsbed waaraan pleuranten (dikwijls weduwen of engelen) de dode met de laatste zorg omringen. Een specifiek hoogtepunt vormen de doodsbedscènes waarin de laatste afscheidskus wordt afgebeeld. Het publieke funeraire monument toont dan weer allerlei heroïsche figuren die een indruk moeten geven van de unieke verdienste van de overledene. Hierbij wordt de overledene meestal gepresenteerd als ultieme representant van zijn eigen mythe. Het burgerlijke portrettype, hoeft het nog worden gezegd, is natuurlijk zeer goed vertegenwoordigd in de vorm van bustes en zitfiguren. Bij de voorstellingen waar de activiteit van de betrokkene primeert worden dikwijls klederdrachten en professionele attributen opgenomen in de stenen of bronzen lofdichten.

Ook de naastenliefde en de burgerlijke plicht worden op dezelfde wijze bezongen.

Aan de treurfiguren in de realistisch-figuratieve kunst wordt een aparte paragraaf gewijd. Een in Italië niet ontbrekend thema wordt uiteraard gevormd door de vroegtijds afgestorven kinderen die dikwijls een dynastieke wens bruusk lieten vervluchtigen. Dat hierbij een ruim bemeten pathos hoorde hoeft niet te worden betoogd. Ook de 'schitterende' weduwen vonden in dit verhaal, dikwijls onder de vorm van pleuranten, hun plaats. Een apart hoofdstuk werd voorbehouden

voor de rol van de vrouwelijke figuur in de symbolistische sculptuur. Of de vrouw nu afgebeeld werd als de 'pure ziel' of anders, dikwijls verkreeg ze hierbij een sensualiteit die haar duwden in de vorm van ultieme verleidster. In andere gevallen dan weer was het vooral de vrouw als onvervangbare moederfiguur die primeerde. En soms resulteerde de geïdealiseerde vrouwenfiguur in een androgyn engeltype dat we ook kennen in de Belgische grafkunst (vb. J. Dillens). Een speciale attractie vormde dan weer de dodenkus die deze engelachtige gedaantes op rituele wijze uitvoerden. De dood van de jonge vrouw vormde dan weer een hoogtepunt in de esthetisering van het onafwendbare gebeuren. Soms gaf dit ook aanleiding tot een bezinningsiconografie waarin de dood en het leven als ultiem verbonden gegeven werden voorgesteld. Teruggrijpend op oude barokke iconografieën als die van 'Magdalena en het doodshoofd', ontstonden hier soms zeer anachronistisch lijkende figuraties. In het verlengde hiervan vinden we ook het macabere en het mysterie van de dood, waarin bijv. Chronos (Vader tijd) ten tonele wordt gevoerd.

Na dit gestructureerd discours vinden we een bijdrage van F. Bregoli over de Joodse monumenten tussen 1860 en 1920. Veel monumenten onderscheiden zich, en dit is eigenlijk atypisch voor de Joodse grafcultuur, niet van de iconografie van de andere geloofsrichtingen en zijn dus ook getooid met grote sculpturen en decoraties. Dit heeft natuurlijk een en ander te maken met het streven naar integratie van de grote Joodse families. Een laatste essay van F. Sborgi gaat dan over de typologie van de Engelfiguur die zovelen als laatste begeleider meekregen. De auteur gaat dieper in op de zeer gedifferentieerde meningen en emoties die

door deze figuren werden gesymboliseerd. Aangezien de engel inderdaad tussen het werkelijke en het onwerkelijke in zweeft, was het een ideale betekenisdrager in de grafsculptuur. En dit gaat van de bazuinende 'Fama' naar rouwfiguren, biddende engelen en andere. Het boek is voorzien van een degelijk voetnotenapparaat en een topografisch geordende bibliografie die een goede inleiding vormt voor 41 geselecteerde begraafplaatsen. Daarbij komt nog een overzicht van de publicaties over enkele academies en tevens een overzicht van de aan de kunstenaars gewijde monografieën. Aanvullend aan deze academische invalshoek vinden we een register van de kerkhoven met de juiste adressen en de mogelijkheden tot contactname hetgeen dan weer voor de bezoeker een fantastisch instrument vormt. Reuze-interessant is ook de lijst met coördinaten van niet minder dan 25 gipsotheken van belangrijke in dit domein actief geweest zijnde beeldhouwers. En als toetje dan nog een uitvoerige index. Kortom, dit werk is voor alle liefhebbers van het genre een welgekomen overzicht. De fotografische documentatie is overvloedig maar wel soms tamelijk middelmatig. De prijs van 40 £ is eigenlijk heel redelijk.

Berresford Sandra, Italian memorial sculpture, 1820-1940: a legacy of love, Frances Lincoln, 2004, 07-112238-4X.

L. De Clercq

(1) G. Pesci e.a., *La Certosa di Bologna, Immortalità della memoria*, Bologna 1998.

(2) *Het Puristisch Manifest werd in 1842 geschreven door Angelo Bianchini en kende ook grote aantrekkingskracht op de Nazareners.*

(3) *Alhoewel Salu aanvankelijk ook vertrok van een naaktmodel, omklede hij dit daarna met veel zwier, met een verhullende drapering.*

De Taphofiel

De naam van deze rubriek is ontleend aan het in het Engels regelmatig gebruikte 'taphophile', wat zoveel betekent als 'hij/zij die van grafstenen houdt'. Hier kan u kleine aankondigingen, korte boekbesprekingen en andere kleine berichten rond de funeraire thematiek verwachten.

Arme dood in Vlaanderen?

"Wie treurt om een verarmde dood, rouwt om een vroeger leven, een verloren maatschappij. Het is het klaaglied van een pessemist." Het zijn de laatste zinnen uit het boek 'De Dood in Vlaanderen' van de jonge Gentse historicus Jan Bleyen. Deze woorden vatten goed samen waar het de auteur om te doen is. Enerzijds beschrijft hij de sterk veranderde gebruiken, gewoontes en denkbeelden rond de dood tijdens de laatste halve eeuw in Vlaanderen. Maar anderzijds is het boek ook een pleidooi om die evoluties niet te beschouwen als een uitholling of een verarming van funeraire tradities. Al jarenlang wordt in de media maar ook in gespecialiseerde academische middens geschreven over de uniformisering, verdringing en algemene teloorgang van die opvattingen en praktijken. Bleyen nuanceert deze visie door die veranderingen te koppelen aan wijzigingen binnen de sociale context. Het boek bestaat uit twee delen. In een uitgebreide inleiding vooraf komen de debatten en visies aan bod die momenteel leven omtrent doodscultuur in het Westen. Daarin haalt hij ook -een beetje te summier- de gebruikte methodiek aan. De auteur zelf spreekt over een 'microgeschiedenis': de studie vertrekt van een analyse van bidprentjes uit

Westmalle. De bevindingen worden geëxtrapoleerd en aangevuld met onderzoek naar andere funeraire gebruiken. Het eerste deel 'Opvattingen' focust op de manier waarop de dood tijdens die periode (ideëel) werd gepercipiëerd. Vervolgens worden in het tweede deel de praktijken als het opbaren van het lijk, de teraardebestelling én het rouwproces van nabestaanden onder de loep genomen. Ook na volledige lectuur van het werk zal niet iedereen overtuigd raken van de auteurs' opvattingen. Feit is zeker dat het om een zeer interessant, degelijk gedocumenteerd en rijk geïllustreerd werkstuk gaat. Bleyen Jan, De dood in Vlaanderen. Opvattingen en praktijken na 1950, Davidsfonds, Leuven, 2005. 253 p. 90-5826-328-2

Tentoonstelling funeraire art nouveau

Als een late uitloper van dit art nouveau nummer plant Epitaaf vzw een tentoonstelling rond funeraire art nouveau in het Atelier Salu. Naast stukken uit de eigen collectie hopen we ook enkele zeldzame objecten uit andere verzamelingen te kunnen exposeren. Eén en ander zal georganiseerd worden in het kader van de Erfgoeddag 2006, eind april volgend jaar. U wordt op de hoogte gebracht van de precieze data.

Beste Epitaaf-lid,
Het jaar loopt bijna ten einde. Mogen wij u vragen om uw lidmaatschap te vernieuwen. De procedure is eenvoudig: u schrijft het bedrag, afhankelijk van het soort lidmaatschap (zie hiernaast) over op ons rekeningnummer met de juiste vermelding. Wij wensen u alvast een heel mooi Nieuw Jaar toe.

vzw EPITAAF

Onze-Lieve-Vrouwvoorplein 16
1020 Brussel (Laken)

Redactie:

Marcel M. Celis, Pol De Prins,
Anne-Mie Havermans, Tim
Jansens, Linda Van Santvoort.

Lay-out: Valérie Bodart,
bographisme@skynet.be

Druk: Carto, print@plaazier.be

V.U.:

Tim Jansens
Onze-Lieve-Vrouwvoorplein 16,
1020 Brussel (Laken)
timj@demorgen.be

Abonnementen en Lidmaatschap 2006:

Abonnement Periodiek

(2 nummers): 16€

Gewoon lid: 20€

Gewoon lid (abonnement, vrije toegang collectie en documentatiecentrum): 20€.

Steunend lid: 125€

Beschermend lid: 1500€

Door overschrijving op rekening 068-2039260-56 van Epitaaf vzw met vermelding van naam, adres, jaartal en één van de hierboven vermelde termen.

Bijdragen in de vorm van artikels, boekbesprekingen, enz rond funeraire onderwerpen kunnen in aanmerking komen voor publicatie. Gelieve hiervoor contact op te nemen met Tim Jansens.

Het volgende nummer verschijnt in april 2006.

Met de steun van:



VLAAMSE
GEMEENS
CHAPSCO
MMISSIE

CONTACTFORUM
VOOR
ERFGOEDVERENIGINGEN
verreiking voor de toekomst

