

BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

RESTAURATIE EN CONSERVATIE /



BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

RESTAURATIE EN CONSERVATIE /

Foto omslag :

Ontwerp voor de reconstructie van het decor en de polychromie

(AM Hervé Vanden Haute en bureau p. HD).

Wettelijk depot : D/2011/6860/012

ISBN : 978-2-930457-72-7

INHOUDSTAFEL /

Vowoord	5
Inleiding	9
Restauratie en conservatie van de 19de eeuw tot 1931	13
Het Charter van Venetië vergeten, bewaren of actualiseren?	43
Op weg naar een nieuwe lente. Historische studie voor de restauratie van een stadstuin	75
Timmerhoutkaai 3: geschiedenis van een huis op basis van een archeologisch onderzoek	91
Opmetting in 3D van de eerste omwalling van Brussel	101
Restauratie van de decors van de wintertuin van het hotel Metropole ...	113
De restauratie van de zuidgevel van de luchtvaarthal	123
Appartementsgebouw van Ooteghem: restauratie van het houten schrijnwerk aan de straatzijde	135
De salon van het Hotel Van Eetvelde: restauratie van een interieurdecor	149
Charter van Venetië	159



Reconstructie van de markies van de Sint-Gorikshallen in Brussel
(foto Th. Wauters).

Het toenemend succes van de Open Monumentendagen is geen toeval. Elk jaar wandelen meer dan honderdduizend mensen door de straten van Brussel op zoek naar sporen van het verleden. Deze ontdekkingsstocht langs het bouwkundig erfgoed vormt ons beeld van de geschiedenis en draagt er onmiskenbaar toe bij het historisch bewustzijn van de bezoekers te vergroten.

Het erfgoed is vroeger niet altijd geliefd geweest, verre van zelfs. In naam van een zekere moderniteit werd het verleden miskend en beschouwd als een belemmering voor de vooruitgang. Vanaf de jaren 1970 is onze appreciatie geleidelijk veranderd. In Brussel en elders valt deze ommekeer samen met het einde van de illusies over de eindeloze mogelijkheden van het technologische tijdperk. In een wereld die steeds moeilijker te lezen en te overzien is, vormt het erfgoed een baken die het mogelijk maakt onszelf beter te begrijpen en te bouwen aan onze toekomst.

Bewaring en onderhoud staan centraal in het Brusselse erfgoedbeleid. Ieder jaar investeert het Gewest meerdere miljoenen euro in de restauratie van gebouwen, en daardoor ook in de kwaliteit van de leefomgeving van de Brusselaars. De inspanningen die sinds twintig jaar in dit domein geleverd worden, werpen hun vruchten af. Deze inspanning moet worden voortgezet door onder meer de opleiding te verzekeren van ambachtsslui die in staat zijn interventies van hoge kwaliteit uit te voeren.

Bewaring en herwaardering van het erfgoed zijn ook ingebed in de stroming van duurzame ontwikkeling. Het begrip erfgoed impliceert enerzijds continuïteit en zijn bestaan zelf kan en moet dienen als uitgangspunt voor de ontwikkeling van toekomstige projecten. Anderzijds is het in stand houden van wat bestaat door de toenemende schaarste aan natuurlijke rijkdommen vandaag vanzelfsprekend. We moeten sterker het onderhoud van materialen aanmoedigen dan de hernieuwing ervan.

Het is ook in het belang van het Gewest zo goed mogelijk te zorgen voor zijn erfgoed in het licht van de toenemende populariteit van het culturele toerisme. De kwaliteit van de restauraties die in het Gewest worden uitgevoerd is voorbeeldig en draagt bij tot onze internationale reputatie.

Dit nieuwe boek ter gelegenheid van de Open Monumentendagen die dit jaar in het teken staan van restauratie en conservatie brengt verslag uit over de resultaten van deze investering. Het wil het publiek ook dichter betrekken bij de complexiteit van restauratie en bewaring aan de hand van concrete voorbeelden van restauratiewerven. Misschien zal het de lezers ook helpen de stad met andere ogen te bekijken.

Het erfgoed is de galerij van onze voorouders, getuige van de voorbijgaande tijd en een geweldig reservoir van ervaringen dat we moeten consulteren om beter gewapend te zijn voor de toekomst.

Charles Picqué
Minister-president van de Regering
van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest,
bevoegd voor Monumenten en Landschappen



Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk in Brussel
(foto M. Vanhulst, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest).

De juiste condities creëren voor het beschermen van een kunstwerk binnen een museum is relatief gemakkelijk. Voor een monument of landschap is dit oneindig veel moeilijker. Niet alleen zijn zij constant blootgesteld aan de natuurelementen maar niet zelden werden zij in de loop van hun bestaan aangepast om te beantwoorden aan nieuwe noden. Bovendien kan de bestemming van een gebouw wijzigen. De vraag is dan niet enkel hoe maar ook wat te behouden. Restauratie en conservatie zijn hulpmiddelen die bijdragen tot het vrijwaren van een monument of landschap voor de toekomst.

De eerste twee bijdragen aan deze publicatie schetsen de evolutie van de restauratie en conservatiefilosofie.

De notie monumentenzorg ontstaat op het einde van 18de eeuw wanneer de omverwerping van het ancien regime gepaard gaat met de vernieling van haar symbolen. Paradoxaal groeit op dat moment het bewustzijn dat we deze kerken, kastelen en abdijen juist moeten bewaren als historische monumenten, getuigen van het verleden.

Linda Van Santvoort belicht in haar historisch overzicht *Restauratie en Conservatie van de 19de eeuw tot 1931*, hoe het jonge België, niet toevallig, een voortrekkersrol speelt op het vlak van monumentenzorg en hoe dit uiteindelijk zal leiden tot een eerste wet voor de bescherming van monumenten. Daarnaast toont ze aan dat architecten en denkers in de 19de eeuw er een heel andere visie over restauratiepraktijken op na hielden dan vandaag en hoe dit tot nu nog tastbaar is in sommige van onze Brusselse monumenten.

De vaak sterk nationaalgebonden 19de-eeuwse theorieën zullen in de volgende eeuw evolueren naar een meer globale visie met het Charter van Athene dat in 1931 een multidisciplinaire aanpak van de monumentenzorg bepleit over de grenzen heen.

In *Het Charter van Venetië, vergeten, bewaren of actualiseren?*, schetst Yves Robert het historische kader waarin het Charter van Venetië in 1964 kon ontstaan en bespreekt haar belangrijkste principes. Vervolgens analyseert hij diverse interpretaties en toepassingen van het charter in binnen- en buitenland. Hij gaat daarbij ook de beperkingen van het document niet uit de weg en bespreekt de verschillende teksten die sindsdien verschenen zijn met de intentie het charter te actualiseren.

Deze beschouwende artikelen worden gevolgd door een reeks van zeven Brusselse case-studies die elk een verschillend aspect belichten van de actuele praktijk.

Vandaag zijn restauratieprojecten ondenkbaar zonder een grondige historische studie. Een heel bijzonder voorbeeld is het onderzoek naar de tuinen die Jules Buyskens ontwierp voor het echtpaar van Buuren. In *Op weg naar een nieuwe lente,...* vertelt Anne-Marie Sauvat hoe zij in samenwerking met Jean-Marie Bailly de studie van de meest uiteenlopende documenten combineren met observaties op het terrein, laboanalyses en interviews van vroegere tuinmannen om een beeld te krijgen van de oorspronkelijke compositie van Jules Buyskens.

Tijdens restauraties worden vaak onvermoede archeologische resten blootgelegd maar renovaties kunnen evenzeer een opportuniteit vormen voor archeologisch onderzoek. Patrice Gautier brengt in *Timmerhoutkaai 3: geschiedenis van een huis op basis van archeologisch onderzoek*, verslag uit van een uitzonderlijk onderzoeksproject. Voor en tijdens ingrijpende renovatiewerken aan een woning in de Vijfhoek kregen archeologen de kans om een volledige documentatie aan te leggen en antwoorden te zoeken op essentiële vragen als hoe oud is dit gebouw, wat was haar oorspronkelijke functie en welke evolutie heeft ze doorgemaakt. Tevens werden dendrochronologische metingen van de houten structuren en een studie van de verschillende lagen behangpapier uitgevoerd.

Conservatie is onze eerste prioriteit. Daarom wordt in eerste instantie de conditie van een gebouw in kaart gebracht. Teresa Patricio vertelt in *Opmeting in 3D van de eerste Brusselse omwalling* over de verschillende technieken die gebruikt kunnen worden om archeologische overblijfselen te bestuderen en op te meten.

Materiaaltechnische studies vormen een onmisbaar onderdeel van het restauratieproces. In *Restauratie van de decors van de wintertuin van het hotel Metropole* beschrijft restaurateur Paul C. Hautecler hoe de ontdekking van schitterende plafondschilderingen geleid heeft tot de beslissing om de ruimte te herstellen in haar oorspronkelijke toestand van 1901.

Restauratie betekent ook soms teruggrijpen naar technieken uit het verleden. Joris Snaet en Jean-Luc Brugmans brengen in *De restauratie van de Zuidgevel van de Luchtvaarthal* verslag uit van de problematiek die de restauratie van een glas en ijzerstructuur meebrengt en de beslissing om gebruik te maken van klinknagels met bolknoppen die ter plaatse gesmeed moeten worden.

Bij conservatie en restauratie van woningen in het bijzonder moet een evenwicht gezocht worden tussen het beschermen van de erfgoedkwaliteiten en de leefbaarheid voor de bewoner. Barbara Van Der Wee beschrijft in *Appartementsgebouw Van Ooteghem: restauratie van het houten schrijnwerk aan de straatzijde* hoe beslist werd tot een volledige reconstructie van de raamgehelen naar oorspronkelijk model om het wooncomfort en de duurzaamheid te verbeteren

In *Het Hotel Van Eetvelde, restauratie van het interieurdecor van de salon* tenslotte, vertelt Françoise Aubry over het speurwerk dat leidde tot de identificatie van het wandtextiel dat Victor Horta gebruikte voor de decoratie van de salon en de zoektocht naar een firma die dit kon reproduceren.

De uitgever wil de auteurs bedanken voor hun bijdragen die door hun diversiteit aantonen dat restauratie en conservatie een complexe maar tegelijk heel boeiende materie is.

Paula Dumont

**Onze-Lieve-
Vrouwkerk van Laken,
Brussel-Laken**

(foto A. de Ville de Goyet,
Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).



1 / Een start uit het ongerijmde

“Een monument bestaat slechts wanneer het als dusdanig erkend wordt en opgenomen in de ervaring en leefwereld van een bepaalde cultuur of maatschappelijke groep. Het is niet overbodig deze ogenschijnlijke evidentie te stellen”

(Herman Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Stichting Vlaams Erfgoed, Brussel, 1998, p. 14)

Monumentenzorg is een relatief jonge discipline. Haar ontstaan is terug te brengen tot de woelige periode van de Franse revolutie. De inname van *la Bastille* in Parijs op 14 juli 1789 en de vernieling van dit gebouw dat bij uitstek symbool stond voor het ancien regime ontketende een golf van woede tegen de symbolen van koning, adel en clerus. Kastelen, kerken en abdijen, hun juiste aantal valt niet meer te becijferen, werden het mikpunt van doelbewust vandalisme. Tegelijk echter groeide het bewustzijn rond de waarde en de betekenis van deze monumenten. Dat bewustzijn kwam van binnenuit toen abbé Grégoire (1750-1831) in 1794 voor het eerst de monumenten wist aan te duiden als toebehorend aan de gemeenschap, aan het volk. De monumenten waren bijgevolg van nationaal belang en hun vernieling werd door diezelfde abbé Grégoire als ‘vandalisme’ bestempeld. Het is op zijn minst merkwaardig dat ogenschijnlijk tegenstrijdige concepten, dat van ‘historisch monument’ en dat van ‘vandalisme’, uit één en dezelfde context ontstaan zijn. In de historiografie van de monumentenzorg bestaat er geen twijfel over haar ontstaan in deze historisch belangrijke periode. Tegelijk wordt ook duidelijk dat monumentenzorg vooral bepaald wordt door haar maatschappelijke context. (1)

2/ Historische monumenten als legitimatie van een nieuwe natie

België zal een voortrekkersrol spelen in de zich ontwikkelende monumentenzorg. Dit kan verklaard worden vanuit de politieke en ideologische context van haar ontstaan in 1830. De jonge natie moest zich een eigen identiteit aanmeten en vond die in de historische gebouwen die getuigen van een roemrijk verleden.

De door Koning Leopold I in 1835 opgerichte *Commission des Monuments* was een initiatief dat kaderde in een veel breder cultureel en identiteitsversterkend perspectief. In datzelfde jaar werden ook de driejaarlijkse salons gelanceerd waar kunst(enaars) van eigen bodem aan bod moesten komen, werd de oprichting van een nationaal museum in het vooruitzicht gesteld en tegelijk het initiatief genomen voor het oprichten van standbeelden ter ere van de belangrijke figuren uit de nationale geschiedenis. Dat laatste initiatief zal uitmonden in de voor de 19de eeuw zo kenmerkende 'statuomanie'. Vanuit een volksopvoedend perspectief werden 'op elke straathoek' de nationale helden – kunstenaars, schrijvers maar ook al wie ooit de strijd was aangegaan voor het 'vaderland' – in een standbeeld tot voorbeeld gesteld. Het beeld van generaal Belliard aan het Warandepark in Brussel – ingehuldigd in 1838 – was de eerste van een hele reeks van nationale heldenmonumenten overal in het land.

De taken van de Koninklijke Commissie voor Monumenten werden in eerste instantie ook zeer ruim gezien. Zij zou zich niet alleen ontfemen over de historische architectuur maar zou ook advies uitbrengen over de nieuw te bouwen monumenten. Dat laatste had dan vooral betrekking op kerken en publieke gebouwen. Het is dus geen toeval dat die aller eerste Koninklijke Commissie voor Monumenten in hoofdzaak was samengesteld uit architecten waaronder overigens enkele grote namen: Tilman-François Suys (Brussel), Louis Roelandt (Gent), Piere Bourla (Antwerpen) en Bruno Renard (Doornik).

3/ Symbooldossiers voor de Brusselse monumentenzorg

In augustus 1837 bezocht Victor Hugo (1802-1885) voor de eerste keer Brussel. De stad en haar monumenten maakten grote indruk op hem, vooral de Grote Markt met het stadhuis en de Sint-Goedelekerk.

Victor Hugo schreef : "*L'Hôtel de Ville de Bruxelles est un bijou comparable à la flèche de Chartres; une éblouissante fantaisie de poète tombée*

de la tête d'un architecte. Et puis, la place qui l'entoure est une merveille. A part trois ou quatre maisons que de modernes cuistres ont fait dénaturer, il n'y a pas là, une façade qui ne soit une date, un costume, une strophe, un chef-d'œuvre. J'aurais voulu les dessiner toutes l'une après l'autre." [2]

Victor Hugo stond mee aan de basis van de bewustwording rond de waarde en betekenis van de historische gebouwen. Met zijn boek *Notre-Dame de Paris* (1831) wakkerde hij de verheerlijking van de middeleeuwse architectuur aan. Zijn vlijmscherpe pamflet *Guerre aux démolisseurs* (1832) is een aanklacht tegen de gangbare praktijken in de Franse hoofdstad: *"A Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. Il s'est installé sournoisement dans le budget, et il grignote à petit bruit, comme le rat son fromage. Et certes, il gagne bien son argent. Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris"*. [3]

De situatie in Brussel verschilde niet veel van die in Parijs en de woorden van Hugo over de Brusselse monumenten zijn daarom van betekenis. Het jonge België mocht dan wel haar historische monumenten genegen zijn, hun toestand was vaak rampzalig. De verhalen van afbrokkelende of verwaarloosde en vooral ook bedreigde monumenten waren schering en inslag. De pas opgericht Koninklijke Commissie voor Monumenten stond bijgevolg voor een niet eenvoudige taak.

Het eerste dossier dat aan de Koninklijke Commissie voor Monumenten werd voorgelegd was dat van de Brusselse Hallepoort. Als restant van de tweede Brusselse omwalling was deze poort ontsnapt aan de systematische afbraak die onder het bevel van Jozef II in 1782 was ingezet. Dat deze poort toen – en dat tot 1824 – dienst deed als gevangenis betekende haar redding. De stadspoort was eigendom van de stad Brussel en dreigde in 1832 wegens het wegvallen van haar functie dan toch onder de slopershamer te vallen. Haar stenen waren als bouwmetaal al zo goed als verkocht. Maar dan kwam er protest en dat zou de aanleiding zijn om dit dossier als eerste aan de nieuw opgerichte Koninklijke Commissie voor Monumenten voor te leggen. Zij ging zich zelfs ter plekke vergewissen van de toestand van het gebouw en zocht meteen naar een mogelijke nieuwe bestemming. Ook toen al heerste het besef dat het behoud van een monument in grote mate vervat zit in een aangepaste maatschappelijke bestemming. De Koninklijke Commissie voor Monumenten stelde voor de poort als archiefdepot in gebruik te nemen. Pas vanaf het moment dat het eigendomsrecht van de Hallepoort van de Stad aan de Staat werd overgedragen



in 1840 kreeg de Koninklijke Commissie voor Monumenten echt vat op dit gebouw. Intussen was de herbestemming geëvolueerd naar een wapenmuseum en in 1844 kreeg architect Tilman-François Suys – lid van van het eerste uur, van 1835 tot aan zijn dood in 1861– de opdracht om het gebouw te restaureren. Het lot van de Hallepoort werd door de toenmalige pers kritisch gevolgd. Het tijdschrift *Messenger des Sciences historiques* citeert uit het rapport van de Commissie. Haar pleidooi voor behoud van de Hallepoort sloot aan bij de hoger geciteerde vlijmscherpe aanklacht van Victor Hugo. Zij formuleerde het als volgt: *“L’histoire de la Belgique est encore à faire, et les monuments religieux et militaires qui couvrent le sol de nôtre pays sont des documents précieux et irrécusables. Il faut donc préserver ces vénérables reliques du marteau des modernes vandales ; car, avec la démolition de nos vieux manoirs, s’en iront les grands souvenirs et les puissants exemples.”* (4)

De Hallepoort, de gevel gericht naar de Stad, kant Hoogstraat.

Rechts boven de toestand overeenkomstig de restauratie door T-F. Suys, midden het resultaat na restauratie door Hendrik Beyaert

(Travaux d’Architecture exécutés en Belgique par Henri Beyaert, architecte, membre de la Commission Royale des Monuments et du Conseil Supérieur d’Hygiène Publique, par J&F Neirynck, Brussel, eerste vol. Plaat 3).

De restauratie door architect Suys bestond in het aanbrengen van gotische ramen om zo de verlichting van de museumruimte te verbeteren. Qua volume liet Suys het gebouw ongemoeid. Pas veel later – vanaf 1863 – kreeg de Hallepoort de vorm die we vandaag kennen. Het was architect Hendrik Beyaert die de Hallepoort zijn pittoreske dakbekroning gaf met mezekouwen (machicoulis), torens en kapitelen waardoor het versterkte karakter van de stadspoort werd beklemtoond. Beyaert vond een voorbeeld bij het in dezelfde periode door Eugène Emanuel Viollet-le-Duc gerestaureerde Kasteel van Pierrefonds in Frankrijk dat doorgaat voor een van de meest inspirerende restauraties van de 19de eeuw.

In 1844 startte de restauratie van het Brusselse stadhuis en ook hier werd beroep gedaan op architect Tilman-François Suys. Men begon met de toren die er het slechts aan toe was en waar al in 1824 herstellingswerken nodig waren geweest om hem in stand te houden. Het Brusselse stadhuis gold als een model van de Brabantse hooggotiek en had door de eeuwen heen heel wat doorstaan; niet in het minst het bombardement onder bevel van Lodewijk XIV van 1695 waarbij het interieur grotendeels in de vlammen was opgegaan. De restauratie van het Brusselse stadhuis evolueerde snel naar een groots opgezet verfraaiingsproject

dat de bloeiende geschiedenis van de hoofdstad in de verf moest zetten. Een volledig nieuw sculpturaal programma werd uitgewerkt zoals dat ook terzelfder tijd gebeurde bij de restauratie van het stadhuis in Leuven. Daar was commotie ontstaan rond het aanbrengen van de beelden, ook al was er een wedstrijd aan vooraf gegaan. Victor Hugo op doortocht in Leuven in 1852 werd om advies gevraagd door gemeenteraadslid Luesemans. Hugo zette zijn standpunt uiteen in een brief die in het *Journal de Louvain* gepubliceerd werd: "*Je suis complètement de votre avis sur la convenance, je dis plus, sur la nécessité, de meubler de statues les niches vides de votre Hôtel de ville. J'adopte de tous points les conclusions de votre excellent et solide rapport. Il y a pour ce complément que la statuaire doit à l'architecture, deux raisons principales :*

- *Premièrement une raison d'art : l'Hôtel de Ville de Louvain est un édifice qui s'élançe, qui jaillit, qui monte, ascendit, c'est là sa beauté; son jet vertical est splendide. Or, les niches vides dessinent à l'œil trois ou quatre zones horizontales qui brisent ce jet vertical et dénaturent la ligne simple et fière de cet édifice, compliqué en apparence, un au fond. Meublez les niches, le défaut s'en va, l'ensemble reparaît dans toute son unité.*
- *Deuxièmement, une raison d'histoire : un édifice communale ou religieux dont les niches statuariques sont vides est un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres-là que l'histoire s'écrit.*" (5)

In Brussel werd een analogo debat gevoerd en moeten deze argumenten van Hugo als muziek in de oren hebben geklonken. In Brussel was onomstootbaar bewezen dat die beelden er nooit hadden bestaan. Meer nog, de bestaande 'nissen' waren te ondiep om er beelden in te plaatsen en moesten dus worden aangepast en verdiept. Stadsarchivaris Alphonse Wauters en stadsarchitect Pierre-Victor Jamaer sloegen de handen in elkaar om de iconografie van het beeldenprogramma uit te werken en op zoek te gaan naar de meest representatieve figuren uit de Brabantse en Brusselse geschiedenis. De stad Brussel gaf hiermee het signaal dat zij de restauratie van het stadhuis aangreep om de stedelijke vrijheden en de autonomie te beklemtonen. Het hele project nam ruim zestig jaar in beslag en zette vele tientallen in hoofdzaak Brusselse beeldhouwers aan het werk om er in totaal 294 nieuwe beelden aan te brengen. De gevel van het Brusselse stadhuis groeide uit tot een pantheon van 19de-eeuwse beeldhouwkunst en tot een boek in de geschiedenis van Brussel als stad van kunst en cultuur.(6)

Detail van het Brussels stadhuis vóór het plaatsen van de beelden in de nissen
(foto E. Fierlants, verz. Archief van de Stad Brussel).



**Detail van het
Brussels stadhuis met
stelling aan de gevel
tijdens restauratie**
(foto E. Fierlants,
verz. Broodhuis).



Dat het gebruikelijk was om bij restauraties van deze schaal en impact er ook het advies van buitenlandse experts bij te halen is intussen duidelijk. In Brussel ontstond discussie over de aanpassing van de leeuwentrap tegen de linker vleugel van het Stadhuis. De vorm van de bestaande leeuwentrap was terug te brengen tot een verbouwing daterend van 1770. De bordestrap sprong ver uit het volume van het gebouw en paste niet meer in het gerestaureerde stadhuis. Een eerste idee van architect Jamaer in 1860 om de trap in te werken in de galerij en van een drie meter naar voor springende neogotische luifel te voorzien werd niet uitgevoerd, mogelijk vanwege te gedurfd. Opeenvolgende ontwerpen tonen dat Jamaer zocht naar een formule om die trap in de galerij te integreren. In één van die voorstellen werden er twee steunpijlers van de galerij afgeschaft en vervangen door hangende sluitstenen om de trap meer ruimte te geven. Dat voorstel lokte polemiek uit vanwege het verwijderen van de steunen. Stadsarchivaris Alphonse Wouters pleitte voor het voorstel van Jamaer en beriep zich op een tweetal oude prenten waarop

een gelijkaardige trap te zien is maar liet andere iconografische documenten, die het tegendeel tonen, onvermeld. Om de zaak te beslechten werd het advies van de Franse restauratie architect Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ingewonnen. Jamaer ging daarvoor zelfs speciaal bij hem in Parijs op bezoek op 22 augustus 1866. Om zijn ontwerp kracht bij te zetten nam hij de oude documenten ter staving mee. Viollet-le-Duc liet zich – zoals te verwachten was – overtuigen en bevestigde het voorstel van Jamaer. Viollet-le-Duc versterkte zijn advies als volgt “*ce tour de force de construction dont on peut citer de nombreux exemples pendant les XV^e et XVI^e siècles n’est, aujourd’hui, qu’une bagatelle, avec les moyens dont nous dispose le constructeur*”(7). In de uitvoering voorzag Jamaer dan ook stalen balken om de constructie te ondersteunen maar die uiteraard onzichtbaar ingewerkt werden. Het verhaal van de leeuwentrap illustreert hoe 19de-eeuwse restauraties vaak berustten op een interpretatie van de geschiedenis en de iconografische bronnen in functie van het beoogde eindresultaat; een ideale meer nog een spectaculaire en fraaie architectuur.

De Koninklijke Commissie voor Monumenten die mee de aanzet had gegeven tot de groots opgezette restauratiecampagne van het Brusselse stadhuis kwam echter gaandeweg met haar eigen principes in aanvaring. Tijdens de lang aanslepende restauratiecampagne van het Brusselse stadhuis die zich uitstrekte tussen 1844 en 1900 evolueerden de inzichten en kwam er stilaan kritiek op de te sterk geprononceerde drang tot verfraaiing en het hypothetisch karakter ervan. De Commissie drong aan op een meer coherente aanpak, dreigde er zelfs mee om de subsidiekraan dicht te draaien, maar kreeg desondanks weinig gehoor bij de Stad. (8) In het dossier van de Leeuwentrap komt de Commissie niet ter sprake omdat de stad besliste op eigen kosten te handelen en zo de inbreng – eventueel kritiek – van de Commissie te ontlopen.

4 / **Het voorbeeld van Viollet-le-Duc**

De invloed van de Franse restauratiearchitect Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc op de 19de-eeuwse restauratiepraktijk in West-Europa staat buiten kijf. Eén van de redenen waarom die invloed zo wijd verspreid werd is omdat hij zijn visie en theorie via diverse publicaties bekend maakte. Zo schreef hij in zijn *Dictionnaire raisonné* (Parijs, 1876) een eenentwintig pagina's lange verklaring van wat hij verstond onder restauratie. Viollet-le-Duc ging daarbij telkens uit van een grondige studie van het monument en gaf zo mee de aanzet tot een wetenschappelijk onderbouwde monumentenzorg. Zijn onderzoek was echter toegespitst op de gotiek, die hij verkoos boven alle andere stijlen; waardoor latere stijlontwikkelingen (barok, classicisme) vaak weggerestaureerd werden. In zijn restauraties streefde hij ernaar het monument terug te brengen naar een zo zuiver en homogeen mogelijke stijl. Deze *unité de style* zoals hij die zelf noemde vormde het uitgangspunt om monumenten vaak te 'verbeteren' of te 'voltooien'. Viollet-le-Duc ging zo ver dat hij zichzelf in de plaats stelde van de oorspronkelijke bouwmeester.

De restauratiepraktijk van zo goed als de hele 19de eeuw is in verband te brengen met de definitie die Viollet-le-Duc aan de term restauratie gaf en die luidde als volgt: "*Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné*". (9) Restauratiearchitecten hadden de boeken van Viollet-le-Duc in hun huisbibliotheek en gingen aan de slag met deze definitie in het achterhoofd. Architect Louis De Curte – lid van de Koninklijke Commissie

voor Monumenten van 1861 tot aan zijn dood in 1891- was een medewerker van Viollet-le-Duc bij de restauraties van de kathedralen van Beauvais, Noyen en Senlis en liet die invloed gelden wanneer hij terugkeerde naar België in 1856 en er talrijke kerken restaureerde; de Sint-Martinusbasiliek van Halle (1862-64), de Sint-Baafskathedraal in Gent (1873-86) de Brusselse Sint-Goedele- en Sint-Michielskathedraal (1870-86). (10)

Toch moeten er nog andere verklaringen zijn voor de grote invloed van de Franse grootmeester. Tijdens een symposium dat zich specifiek over deze vraag boog formuleerde historicus Jan de Maeyer het als volgt: *“Misschien sloeg Viollet-le-Duc wel het meest aan omdat hij de paradoxen van de 19de- eeuwse monumentenzorg en restauratiepraktijk in zich verenigde en als het ware vertegenwoordigde”*. Een van die paradoxen was dat de 19de-eeuwse mens *“zoekende was, geslingerd tussen moderniteit en antimoderniteit”*. (11)

5 / **De maakbaarheid van het verleden... en de monumenten voor de toekomst**

De uitwisselbaarheid van de historische monumenten en de nieuwe architectuur was toonaangevend voor de 19de eeuw. Er was veel minder dan vandaag een spanning tussen restauratie, reconstructie en nieuwbouw. Zoals eerder reeds gesteld was het de taak van de Koninklijke Commissie voor Monumenten te waken over de kwaliteit van de nieuw gebouwde kerken en publieke gebouwen. De restauratie van historische gebouwen naar een ideale toestand stond op gelijke voet met de ambitie om nieuwe monumenten voor de toekomst te creëren want ook daarbij werd de geschiedenis als voorbeeld genomen. De studie van het verleden werd grondig en ook visueel aangepakt. De 19de eeuw zag tal van modelboeken verschijnen waarin de oude architectuur en kunstnijverheid met veel luister in beeld werden gebracht. In zijn vijfdelige *Documents classés* (1880-1889) toonde J.J. Van Ysendyck – die zelf restauratiearchitect was van ondermeer de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk (1890-1901) en lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten – ruim zevenhonderd platen van gebouwen en kunstwerken waardoor het een catalogus werd van de nationale kunst en architectuur. Interessant is het om daarbij vast te stellen dat Van Ysendyck het beeld opriep van de kunst en architectuur van de 10de tot de 18de eeuw en hij alle stijlen aan bod bracht. Voor kunstenaars en architecten was dit album een onuitputtelijke voedingsbodem voor zowel hun nieuwbouw- als restauratieprojecten.

De interactie tussen restauratie en eigentijdse creatie manifesteerde zich ook uitdrukkelijk in de context van de kerkinterieurs. Tijdens de restauratiecampagnes kwamen vaak sporen van middeleeuwse muurschilderingen aan het licht. De belangstelling daarvoor werd aangewakkerd vanuit verschillende invalshoeken. Vanuit archeologische hoek werden de oude schilderingen een dankbaar studie onderwerp en gaven ze aanzet tot uitgebreide documentatie. In 1862 werd door de Koninklijke Commissie voor Monumenten een meldingsplicht bij vondst van oude muurschilderingen ingevoerd. De *"kloof tussen de belangstelling voor de middeleeuwse muurschilderingen en de daadwerkelijke bescherming van de relictien"* (12) bleef evenwel groot. Vanuit de neogotische beweging dienden de oude muurschilderingen zeker tot inspiratie voor eigentijdse totaalpolychromieën in nieuwe kerkelijke architectuur of voor romantische interpretaties en historiserende reconstructies in bestaande kerkinterieurs.

Vele 19de-eeuwse Brusselse gebouwen profileren zich van in het begin als 'monument'. De Koninklijke Sint-Mariakerk te Schaarbeek was het resultaat van diepgaand onderzoek van de kerkelijke architectuur doorheen de eeuwen. In zijn postuum uitgegeven boek *Architectonographie des temples chrétiens* (1850) beschrijft architect Louis-Désiré Van Overstraeten de geschiedenis van de kerkelijke architectuur om tenslotte uit te monden bij de door hemzelf ontworpen Koninklijke Sint-Mariakerk waarmee hij in 1845 een prijs won. De architectuur van de Koninklijke Sint-Mariakerk wordt gepresenteerd als een synthese (geen kopie!) van de byzantijs-romaanse (centraalbouw) en gotische (zie de luchtbogen en de spitsvensters met maaswerk) kerkenbouw. De koepelconstructie op metalen geraamte kon volgens Van Overstraeten de vergelijking doorstaan met die van de *Invalides* in Parijs, van de *Saint-Pauls cathedral* in Londen tot en met die van de Sint-Pietersbasiliek in Rome. (13)

Zicht op de gotische erker van het Clèves Ravensteinhof te Brussel. Plaat uit *Documents Classés (1880-1889)* van J.J. Van Ysendyck.



**Viollet-le-Duc. De
'ideale' kathedraal**

(*Dictionnaire raisonné*,
t.VI, art. Cathédrale).

**Onze-Lieve-
Vrouwekerk van Laken,
Brussel-Laken,**
ontwerp J. Poelaert,
1850.



Ook de Onze Lieve-Vrouwekerk van Laken naar ontwerp van architect Jozef Poelaert beantwoordde aan de ambitie om een nationaal monument op te richten ter nagedachtenis van de in 1850 overleden vorstin Louise-Marie. Met haar uitgesproken gotische gabariet en drie westertorens benaderde deze kerk het concept van de 'ideale kathedraal' zoals die door Viollet-le-Duc in zijn *Dictionnaire raisonné* werd gepresenteerd. Het justitiepaleis- eveneens naar ontwerp van architect Jozef Poelaert- presenteerde een eclectische synthese van de klassieke architectuur en moest zondanig het prestige en de geloofwaardigheid van de rechterlijke macht kracht bij zetten.

De drie hoger geciteerde gebouwen lagen op één traject dat het justitiepaleis via het Koningsplein en de Koningsstraat verbond met de Koninklijke Sint-Mariakerk en via de Paleizenstraat uitmondde op de Onze Lieve-Vrouwekerk in Laken. Dat 'koninklijk tracé' zoals het ook genoemd wordt liep ook langs 'oude monumenten' zoals de Zavelkerk en creëerde perspectieven op ondermeer de toren van het stadhuis en de middeleeuwse stadskern. Dat traject werd niet in één beweging tot stand gebracht maar was het resultaat van opeenvolgende fasen die zich uitstrekten over de hele 19de eeuw. Het was de stad Brussel zelf die hiertoe het initiatief nam ook al ging dat tracé tot ver buiten haar eigen territorium. Hoewel dit tracé in de eerste plaats aanleiding gaf tot de oprichting van vooral nieuwe monumenten was de relatie met de oude stad en haar bestaande monumenten overduidelijk. Vanop de Koningsstraat werden immers

tal van 'diorama's' over de oude stad gecreëerd. Ondermeer het zicht vanaf het nieuw aangelegde *Panoramaplein* dat na de oprichting van de Congreskolom in 1850 werd omgedoopt tot Congresplein. Sommige monumenten werden zelfs aangepast in functie van het tracé. Zo verhoogde architect Tilman François Suys in 1849 de 18de-eeuwse Sint-Jacob op Coudenbergkerk met een toren om haar vanaf de verlengde Koningsstraat beter zichtbaar te maken. [14] Zo werden oude en nieuwe monumenten in één stedenbouwkundig project verenigd.

De grote inspanningen die geleverd werd door de overheid om historische gebouwen te restaureren en de monumenten van de toekomst te realiseren miste zijn effect niet. Ook de privé sector en de burgerij bespaarde kosten nog moeite om haar steentje bij te dragen in het project van stadsverfraaiing en ook zij namen vaak de historische architectuur tot voorbeeld. In zijn *Vlaams huis* aan de rand van het Zoniënwoud te Watermaal-Bosvoorde stelde architect-decorateur Charle-Albert alles in het werk om de bezoeker (zijn potentiële klanten) te overtuigen dat het kasteel er al eeuwen stond. Wie het kasteel benaderde kreeg de indruk geconfronteerd te worden met een gegroeide architectuur, ontstaan vanuit een middeleeuws donjonvolume (de hoektoren) en uitgegroeid tot een renaissance kasteel omgeven door een geometrische renaissance tuin. Hoewel het *Vlaams huis* een complete nieuwbouw was vermeed de ontwerper deze term en sprak hij daarentegen van een *rénovation archaïque* [15]. De wisselwerking tussen nieuwe architectuurcreatie en restauratie is in het geval van Charle-Albert zeer expliciet aantoonbaar. Hij restaureerde in Gaasbeek het kasteel Arconati Visconti met daarin tal van verwijzingen naar zijn eigen *Vlaams huis*. [16]

6 / **De ingrijpende restauratie-aanpak onder druk... het voorbeeld van Ruskin**

De 19de eeuw wordt gekenmerkt door zeer ingrijpende en bijgevolg ook dure restauraties. Naarmate de archeologische kennis van de middeleeuwse architectuur groeide steeg ook het scepticisme ten aanzien van restauraties waarvan het hypothetisch karakter meer en meer in vraag werd gesteld. Stemmen die zich verzetten tegen die aanpak bleven beperkt maar werden toch sterker naar het einde van de 19de eeuw. De casus van de abdijruïnes van Villers-la-Ville is in deze context belangrijk omdat zowat alle actoren van de 19de-eeuwse monumentenzorg zich daarrond manifesteerden. In 1856 verscheen een eerste monografie over de abdij van de hand van Alphonse Wauters en Jules Tarlier. In 1862 nam

de Koninklijke Commissie voor Monumenten het initiatief om een grondig onderzoek van de abdijruïne op te starten en toe te vertrouwen aan Emile Coulon, leermeester van Charles Licot die een sleutelrol zou gaan spelen in dit dossier. Van overal echter groeide de belangstelling; de Sint-Thomas gilde van Sint-Lukas bracht op 28 augustus 1872 een bezoek aan Villers-la-Ville en werd er rondgeleid door Licot. De *Société archéologique de Bruxelles* en de *Société centrale d'Architecture de Belgique* volgden dit voorbeeld in 1887 en lieten hun verontwaardiging weten over de toestand van de ruïnes aan de bevoegde minister. Pas nadat in 1892 de gebouwen werden onteigend door de Staat – het was de eerste keer dat dit gebeurde! – kon de Commissie haar rol ten volle spelen. (17) Dit alles moet gesitueerd worden tegen de achtergrond van het debat tussen minimalisten en maximalisten, tussen diegenen die een terughoudende en eerder conserverende en consoliderende aanpak voorstonden en diegenen die in de ruïnes de uitdaging zagen om de hele site te reconstrueren.

De problematiek van ruïnes in het algemeen vormt overigens een interessant aandachtspunt binnen de geschiedenis van de monumentenzorg. De 'onvolkomenheid' van de pittoreske ruïne sprak tot de verbeelding maar stond tegelijk in schril contrast met de praktijk om monumenten te willen voltooiën, vervolledigen en zelfs verbeteren. In Engeland was de campagne voor het behouden van ruïnes het sterkst. Het werd er aangevoerd door schrijver-dichter en kunstcriticus John Ruskin (1819-1900). In 1849 publiceerde hij *The Seven Lamps of Architecture*. In het tweede hoofdstuk – *The Lamp of Truth* – nam Ruskin het op voor de eerlijke omgang met materialen en voor de ambachtelijkheid en de artistieke afwerking van architectuur die door de industriële revolutie sterk onder druk was gekomen. Ruskin zag in de ruïne niet toevallig de meest sublieme expressie van de ouderdom die hij zo waardeerde. In het zesde hoofdstuk – *The lamp of Memory* wijst Ruskin op de moeilijke uitdaging van het behoud van ruïnes: "(...) it so happens that, in architecture, the superinduced and accidental beauty is most commonly inconsistent with the preservation of original character, and the picturesque is therefore sought in ruin, and supposed to consist in decay." (18) Hij vervolgt dat de vergroeiing van de natuur met de architectuur een van de voornaamste kenmerken is van de ruïne en dat deze bijzonder gewaardeerd wordt door de mens. In *The Lamp of memory* houdt Ruskin een ongeëvenaard pleidooi tegen restauratie die hij beschouwde als geschiedenisvervalsing. Voor Ruskin was de zichtbare ouderdom tot en met zelfs het verval net een meerwaarde van de historische gebouwen. De definitie die Ruskin geeft aan restauratie staat lijnrecht tegenover die van Viollet-le-Duc.

*"Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word **restoration** understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed. Do not let us deceive ourselves in this important matter, it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. (...) Do not let us talk then of restoration. The thing is a lie from beginning to end."* [19]

In de casus van de ruïnes van Villers-la-Ville zien we dat minimalisten en maximalisten afwisselend aan zet zijn. Delen van de ruïne –ondermeer van de overwelfing ter hoogte van het koor en het aansluitende schip – werden in het eerste decennium van de 20ste eeuw heropgebouwd. De plannen voor nog meer reconstructie werden evenwel niet uitgevoerd. *"De wisselende invloeden waaraan Villers onderhevig was, tonen aan dat een compromis niet mogelijk was. De romantici en de pittoresken enerzijds en de technici en de rationalisten anderzijds hebben in opeenvolgende perioden hun stempel gedrukt op de abidruïnes. Maar – en dat geldt voor alle ruïnes – de technici konden op ieder moment ongedaan maken wat de romantici wisten te verhinderen of uit te stellen. Omgekeerd konden de laatsten nooit ongedaan maken wat de eersten hadden aangericht. De technische ingreep was onomkeerbaar, het niet-ingrijpen kon het romantisch karakter van een ruïne weliswaar redden, maar de vraag was altijd voor hoelang."* [20]

Ruskins' pleidooi voor wat we heden als 'non-interventionisme' zouden bestempelen was niet van grote invloed, zijn aandacht daarentegen voor de bescheiden architectuur en de context van de monumenten zal naar het einde van de eeuw veld winnen en zich ook in België laten gelden.



Zicht op abidruïnes van Villers la Ville, 1892
(verz. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium).

7/ Een monument staat niet alleen Charles Buls en de contextuele monumentenzorg

Algemeen kan gesteld worden dat de 19de-eeuwse monumentenzorg zich vooral richtte op de grote religieuze en publieke monumenten en dat meer bescheiden architectuur en gebouwen in privé bezit tot ver in de 19de eeuw buiten beschouwing bleven. Vrij uniek in de Belgische context was het initiatief dat in Brugge onder de naam van 'kunstige herstellingen' in 1877 was opgestart en dat er in bestond om stedelijke subsidies toe te kennen aan privé eigenaars voor gevelrestauraties. [21]

In Brussel werden er stappen gezet om de restauratie van de privé eigendommen op de Brusselse Grote Markt systematisch aan te pakken. Dit kwam in een stroomversnelling toen Charles Buls als burgemeester aantrad in 1881. Buls begreep meer dan wie ook dat de waarde van de monumenten niet los kan worden gezien van hun context. Hij hield een sterk pleidooi in zijn boek *Esthétique des Villes* (1893) waarin hij niet slechts de waarde van de individuele monumenten beklemtoont maar vooral ook hun onderlinge samenhang en de betekenis van het historisch gegroeide stedelijke weefsel. De investering in de restauratie van het stadhuis kon slechts effect hebben wanneer ook de context, de Brusselse Grote Markt als geheel gevaloriseerd werd. In 1883 werd mede onder impuls van Burgemeester Buls en schepenen De Mot een conventie opgesteld die de stad in de mogelijkheid bracht om de gevels te restaureren in functie van het totaalbeeld, naar de plannen van de stadsarchitect en op haar kosten! De eigenaars droegen bij via een jaarlijkse bijdrage berekend op de afmetingen van hun eigendom(men) en onderwierpen zich aan een erfdiensbaarheid die erin bestond niets aan de

Zicht op de Brusselse
Grote Markt,
huizenblok links van
het Stadhuis, na de
sloop van de Sterre,
1853

(verz. Archief van de Stad Brussel).

Plannen voor
heropbouw van
De sterre, naar plannen
van stadsarchitect
P.V. Jamaer
(verz. Archief van de Stad Brussel).



gevel te veranderen. Eigenaars die zich hier niet bij aansloten konden onteigend worden. Op die manier slaagde Brussel erin de restauratie van de gevels van de Brusselse Grote Markt op gang te brengen. Buls ging nog een stap verder door ook het in 1853 afgebroken huis de Sterre in 1897 opnieuw te laten heropbouwen, weliswaar met het compromis om de gelijkvloerse verdieping als een galerij op te vatten zodat het verkeer in de *Stadhuisstraat* (nu Karel Bulsstraat) vlot kon verlopen. [22] Het is dus zeker geen toeval dat precies onder het huis de Sterre in 1899 een monument ter ere van Charles Buls werd aangebracht (naar ontwerp van architect Victor Horta en met sculptuur van V. Rousseau).

Buls' pleidooi tegen de ontmanteling van de kerken beschreef hij in zijn *L'isolement des vieilles églises* (1910) toen hij al lang geen burgemeester meer was. Buls sloot zich aan bij een debat dat internationaal werd gevoerd. Ook in Duitsland verzetten kunsthistoricus Cornelius Gurlitt en stedenbouwkundige Josef Stübben, zich tegen een al te idealistische zienswijze waarbij monumenten geïsoleerd werden als trofeeën in de stad. Stübben verzette zich al in 1886 tegen de vrijmaking van de Dom in Keulen. [23] Men kan echter niet om de vaststelling heen dat de ontmanteling van monumenten in het kader van saneringsprojecten op grote schaal werd toegepast overal in Europa. Het was een trend die was ingezet door de Hausmannisatie in Parijs. In Brussel werd de sanering onder burgemeester Anspach op intensieve schaal doorgevoerd met de overwelving van de Zenne als kroonstuk. In Gent was er de ontbloting van de Sint-Niklaaskerk, de Sint-Baafskathedraal en het Belfort in de kuip, in Antwerpen werd de kathedraal ontmanteld evenals in Doornik.... In Brussel geraakten ook de Sint-Michiels en Sint-Goedelekathedraal en de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk geïsoleerd van hun oorspronkelijke context. Vaak werden de kleine huizen die tegen de kerk waren aangebouwd aanzien als esthetisch storend. Het praktische motief voor de afbraak was dat ze een hinderpaal vormden bij het onderhoud van de kerken. Voor Buls was het behoud van de context van de monumenten vooral een kwestie van het vrijwaren van de stedelijke schaal. Voor hem betekende



De Gentse kuip met zicht op de Sint-Niklaaskerk, het belfort en de Sint-Baafskerk achteraan, vóór de ontmanteling en tijdens de ontmanteling van de Sint-Niklaaskerk (verz. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium).

Inventaire du vieux Bruxelles. Barokke halsgevels aan de Grasmarkt 99-101 (verz. Archief van de Stad Brussel).



het contrast tussen de 'grote monumenten' en de kleinschaliger architectuur net een meerwaarde. Het pleidooi van Buls kwam echter te laat omdat tegen dan de meeste kerken al ontmanteld waren. Toch bracht Buls' pleidooi een debat op gang. Louis Cloquet, die aanvankelijk een voorstander was van de ontmanteling van kerken, liet zich overtuigen van het tegendeel en werkte in 1905 een voorstel uit om de sanering van de Gentse kuip te corrigeren en opnieuw een invulling te voorzien tussen de Sint-Niklaaskerk en het Belfort om de zichten op de grote monumenten tot hun juiste proporties te brengen. Hoewel deze 'correctie' niet werd gerealiseerd, is ze tekenend voor de manier waarop de ideeën en visies inzake monumentenzorg in het begin van de 20ste eeuw in volle ontwikkeling waren.

Tenslotte dient ook de inspanning van Buls op het vlak van inventarisatie van het bouwkundig erfgoed te worden vermeld. Over het belang van inventarisatie als basis voor een degelijke monumentenzorg bestond al heel vroeg consensus. Toch slaagde men er niet in om een gecoördineerde en systematische inventarisatie van het bouwkundig erfgoed op gang te brengen. De initiatieven werden vooral lokaal genomen. In Gent werd tussen 1897 en 1903 op initiatief van de *Société d'Histoire et d'Archéologie* een *Inventaire archéologique de Gand* opgestart. Deze spitste zich niet alleen toe op gebouwen maar ook op sculpturen, schilderijen, tot en met zelfs manuscripten. In 1903 werd op aandringen van de *Société royale d'Archéologie de Bruxelles* een *Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles* (CEVB) opgericht dat zich tot taak stelde het Brussels patrimonium van historische of artistieke waarde iconografisch vast te leggen. Charles Buls was mede-oprichter en voorzitter vanaf 1906 tot aan zijn overlijden in 1914. Brussel onderging op dat moment de zoveelste kaalslag in haar geschiedenis. In de aanloop naar de aanleg van de Noord-Zuidverbinding werd de Putterijwijk met de grond gelijk gemaakt. De inventarisatiecampagne van het CEVB liep tot ca. 1938 en resulteerde in een omvangrijke fotocollectie van om en bij de 1500 opnames. Grote aandacht ging naar de restanten van de oude omwallingen en naar de voor Brussel typische trap- en halsgevels uit de 17de en 18de eeuw. In uitzonderlijke gevallen werden ook interieurs gefotografeerd, meestal omdat ze bedreigd waren. Weinig aandacht ging naar de classicistische (neoclassicistische) architectuur die toen nog ondergewaardeerd was. De CEVB startte in 1908 met de publicatie van deze foto's maar tot een systematische uitgave van alle foto's kwam het nooit. Deze foto-inventaris van het CVEB vormt een uniek document dat getuigenis aflegt van de grote – maar helaas deels verdwenen- architecturale rijkdom van de hoofdstad. [24]

Inventaire du vieux Bruxelles. Kaalslag in de aanloop naar de aanleg van de Noordzuidverbinding (verz. Archief van de Stad Brussel).

Inventaire du vieux Bruxelles. Resten van de eerste stadsomwalling worden bloot gelegd ter hoogte van de Rijke Klarenstraat, foto 1911 (verz. Archief van de Stad Brussel).



8 / **Begin 20ste eeuw – de ‘verruiming’ van de monumentenzorg en de groeiende aandacht voor de regionale eigenheid in een internationaal perspectief**



Aandacht voor de landelijke architectuur
(HEINS A., *Vieux Coins de Flandre*, 1901).

Vieux Bruxelles / Bruxelles Kermesse op de Wereldtentoonstelling in Brussel, 1910
(verz. Dexia Bank © Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Documentatiecentrum van de BROH).

Het mag intussen duidelijk zijn dat de actieradius van de monumentenzorg zich aan het begin van de 20ste eeuw steeds breder aftekende. De aandacht werd verruimd van de grote monumenten naar de kleinschalige en begeleidende architectuur. Maar ook de landschappen kwamen onder de aandacht vermits ook deze onder druk stonden van de demografische ontwikkelingen en de ermee gepaard gaande verstedelijking en uitbreiding van de vervoersinfrastructuur. Het opkomend toerisme

en een weliswaar geïdealiseerd beeld van de ongerepte natuur en het landleven vormde mee de voedingsbodem voor de oprichting in 1912 van een afdeling landschappen binnen de schoot van de Koninklijke Commissie die vanaf dan Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen wordt.(25) Het eerste landschap dat via een erfdiensbaarheid werd ‘beschermd’(maart 1914) was het slagveld van Waterloo. Onder de leden van de landschapsafdeling treffen we enkele gekende namen zoals die van Charles Buls en die van de Gentse kunstenaar en oudheidkundige Armand Heins. Heins profileerde zich in het bijzonder als pionier in de studie van de landelijke en regionale architectuur. Die aandacht voor wat



we vandaag als 'vernaculaire' architectuur bestempelen was overal in Europa in volle opmars. Reeds op de Parijse wereldtentoonstelling in 1867 werd de regionale architectuur onder de aandacht gebracht. Reconstructies van regionale architectuur of oude stadswijken werden een vaste component op de in België georganiseerde wereldtentoonstellingen; *Oud Antwerpen* (1894) *Vieux Liège* (1905) en *Vieux Bruxelles* of *Bruxelles Kermesse* (1910). De stedelijke tentoonstellingspaviljoenen op wereldtentoonstellingen waren vaak de reconstructie of de compilatie van één of meerdere van hun belangrijkste monumenten. Op de wereldtentoonstelling van 1910 te Brussel was het stadspaviljoen van Antwerpen een reconstructie van het Rubenshuis (architecten L. & H. Blomme i.s.m. M. Rooses), dat van Gent een reconstructie van het Metselaarshuis (arch. O Van de Voorde) en het Luikse paviljoen was grotendeels gebaseerd op de Maastrandse renaissance van het Curtiushuis (arch. Lousberg die zelf ook het échte Hotel Curtius restaureerde). Brussel bracht met haar paviljoen (een ontwerp van arch. Van Neck) een synthese van de architectuur van Arthur Cosyn op de Brusselse Grote Markt en van de barokke toren van de voormalige Sint-Kathelijnekerk zoals die nog overeind stond op het Sint-Kathelijneplein. De reconstructies of compilaties lagen onder vuur, ondermeer Octave Maus stelde openlijk de vraag hoe het kwam dat men op dergelijke manifestaties- waar men zou verwachten dat de eigentijdse architectuur voor het voetlicht zou worden gebracht – uitpakte met 'pastiche' van gotische of renaissance monumenten. [26] Maar het was net die terugkeer naar het pre-industriële verleden – dat geïdealiseerd werd- dat de moderne mens aansprak. Op de Gentse wereldtentoonstelling van 1913 was *Oud Vlaenderen* (arch. V. Vaerwyck) niet alleen een publiekstrekker maar blijkt het na onderzoek ook een belangrijke rol te spelen in de doorbraak van de aandacht voor de streekgebonden architectuur. [27] In Noorwegen en Nederland werden de eerste openluchtmusea geopend waar men de afgebroken hoeves en landhuizen heropbouwde. In België liet de oprichting van een openluchtmuseum op zich wachten (Bokrijk werd pas opgericht in 1954) en keken monumentenzorgers met lede ogen naar de systematische afbraak van boerderijen overal te lande.

Paviljoen van de stad Luik op de Wereldtentoonstelling te Brussel in 1910, naar het voorbeeld van het Hotel Curtius in Luik
(verz. Dexia Bank © Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Documentatiecentrum van de BROH).



Duitse militairen o.l.v.
 Von Bissing poseren
 op de ruïnes van de
 abdij van Orval. 1916
 (CLEMEN, P., GURLITT, C., Die
 klosterbauten des Cistercienzen
 in Belgien. Im auftrage des
 Keizerlich Deutschen General-
 gouvernements in Belgien, Der
 Zirkel, Berlin, 1916).



Welke rol de Duitse bezetter in België op het vlak van monumentenzorg tijdens de oorlog speelde is nog weinig onderzocht. De Duitse kunsthistoricus en monumentenzorger Paul Clemen werd aangesteld als verantwoordelijk voor de monumenten in bezet België. Op zijn initiatief had in augustus 1915 in Brussel een samenkomst plaats tussen Duitse, Oostenrijkse, Hongaarse en Zwitserse kunsthistorici waarin de vraag naar garanties voor behoud van cultureel erfgoed in oorlogsconflict aan de orde werd gesteld nadat gebleken was dat de Haagse conventie (1907) dode letter was gebleven. De brandstichting door de Duitsers in de Leuvense Universiteitsbibliotheek met als gevolg de vernietiging van ruim 300.000 boeken waaronder waardevolle incunabelen was daar het schrijnende bewijs van. (28) In 1916, in volle oorlog, verscheen in Berlijn een rijk geïllustreerd werk over de Belgische cisterciënzer architectuur van de hand van de Duitse kunsthistorici Paul Clemen en Cornelius Gurlitt. (29) Gurlitt was professor aan de technische universiteit van Dresden, samen met zijn studenten maakte hij opmetingen van de abdijruïnes van Orval, Aulne en Villers. Deze publicatie laat er geen twijfel over bestaan dat de Duitsers in het verlengde met de eigen traditie van *Denkmalpflege* en *Heimatschutz* inspanningen deden om het patrimonium in bezet gebied onder de aandacht te brengen. Uiteraard waren deze inspanningen niet gespeend van een propagandistische ambitie. Duitsland, dat internationaal zwaar onder vuur was komen te liggen door de grote vernielingen die al van in het begin van de oorlog waren aangericht, trachtte zijn imago op te poetsen. Zeker niet toevallig wordt in de inleiding van het boek over de Belgische cisterciënzer abdijen met klem benadrukt dat Orval, Aulne en Villers als gevolg van de Franse revolutie en de daarmee gepaard gaande “*sinnloser Barbarei von den Truppen den jungen französischen Republik ausgeplündert, ausgebrannt und vernichtet*” werden. (30) Het was alsof de Duitsers hun eigen misdaden tegen het erfgoed op Belgische bodem in de schaduw wilden stellen van nog veel grotere vernielingen in de geschiedenis. De eerste foto in het boek toont Gouverneur-Generaal Von Bissing omgeven door een hele ploeg militairen die trots poseren op de ruïnes van de Abdijkerk van Orval.

De verwoestingen tijdens WO I hebben internationaal een vloedgolf van protest uitgelokt. Hoewel de vernieling in de hoofdstad zeer beperkt was in vergelijking met die van andere steden in België (Ieper, Leuven, Namen, Dinant) zal het tijdens de oorlog op gang gebrachte debat doorslaggevend zijn in de verdere ontwikkelingen van de monumentenzorg. Aan het begin van de oorlog slaagde de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen er nog net in om via het door haar gepubliceerde bulletin (vanaf december 1914 werd deze publicatie door de bezetter verboden) nog een boodschap mee te geven voor de lokale besturen die voor de moeilijke uitdaging stonden van de wederopbouw. Niemand kon toen vermoeden dat de oorlog nog vier jaar zou duren! Bij monde van voorzitter Charles Lagasse de Locht en architect Paul Saintenoy liet de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen weten dat ze voorstander was van een *“artistieke wederopbouw, niet enkel van de vernielde of beschadigde monumenten maar ook – en vooral – van de omgeving ervan.(...) van meet af aan werd een regionale inspiratie naar voor geschoven als wenselijk”* (31). Tijdens de oorlog werden er diverse congressen en tentoonstellingen rond de wederopbouw ingericht (o.a. in Londen 1915, Parijs 1916 etc.). De omvang van de verwoestingen in Ieper maakt dat deze casus uitgroeide tot een symbooldossier. Eugène Dhuicque die bij het uitbreken van de oorlog belast was met wat al gauw een onmogelijke opdracht bleek te zijn, namelijk die van de ‘beveiliging van de gebouwen’ in niet bezet België ontpopte zich tot een verdediger van het behoud van Ieper als ruïnestad. De ruïnes moesten getuigen van de gruwel van de oorlog. Hij vond medestanders voor dit pleidooi bij de geallieerden. De stad en haar stadsarchitect J. Coomans plaatsten zich in lijn met het advies van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en streefden naar een reconstructie van de grote historische monumenten (hallen, belfort, Sint-Maartenskerk). Voor de rest van de stad werd gepleit voor een wederopbouw in regionale stijl maar met in acht name van de eigentijdse eisen qua stedelijke infrastructuur. De oude tegenstelling tussen minimalisten en maximalisten stak hier opnieuw de kop op. De heropbouw van Ieper werd onder de internationale aandacht gebracht mede door architect Huib Hoste, die tijdens de oorlog in Nederland verbleef. Hoste wilde het debat onttrekken aan de lokale actoren. In een gerichte rondvraag in Nederland luidde het als volgt : *“Moet de hal van Ieper uit esthetisch, kunsthistorisch, nationaal en internationaal oogpunt na de oorlog heropgebouwd worden of niet?”*. Hoste hoopte met deze rondvraag de stem van de modernisten luider te laten klinken. De reactie van Theo Van Doesburg bevestigde die hoop door te stellen dat een kopie maken onmogelijk is omdat stijl het product is van een tijdsbewustzijn. De reconstructie van een gotisch monument kon volgens Van Doesburg slechts een ‘dode kopie’ zijn.



Opdracht Dhuicque.
Foto van de vernielde
Hallen van Ieper, 1918
(verz. Koninklijk Ins tituut voor
het Kunstpatrimonium)

H.P. Berlage van zijn kant verzette zich eveneens tegen heropbouw maar vooral vanuit de overweging dat ook de context van de hallen van Ieper was verdwenen en dat het volgens hem ondenkbaar was om ook de omgeving terug herop te bouwen. Tegen de verwachting in sprak kunstenaar Piet Mondriaan zich uit voor heropbouw. Het op gang gebrachte debat is achteraf beschouwd interessant maar is van weinig invloed geweest. (32) Na de oorlog werd begonnen aan de langzame maar zekere reconstructie van de Ieperse monumenten en werd ook de hele Ieperse binnenstad in een historiserende vormtotaal opgetrokken.

Toen de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen in 1935 het bilan maakte van de wederopbouw kwam zij tot het besluit dat nergens een ruïne als getuige van de oorlog bewaard bleef, dat vernielde 'geklasseerde' historische gebouwen heropgebouwd werden in hun oude vorm en dat wanneer minder waardevolle gebouwen of kerken vernield waren men ze had herbouwd in 'oudere bouwstijlen'. In zijn toespraak tot de Commissie kwam Maertens tot het volgende besluit: *"Een algemeene begeerte heeft dus den heropbouw bezielde: het verlangen om het verstoorde uitzicht van onze steden en dorpen te herstellen. Deze begeerte heeft hare uitdrukking gevonden. Aldus werd een blijvende en kostbare documentatie inzake nationale bouwkunst aan de vergetelheid onttrokken. Tot dezen uitslag heeft de Koninklijke Commissie bijgedragen door aanmoediging en raad. Zij heeft eene zending vervuld die haar ter ere strekt en waarvoor de latere generaties zullen erkentelijk zijn. (levendige toejuiching)"* (33)

De quasi bouwstop tijdens de oorlog maakte dat verschillende Belgische architecten – zij die niet naar Engeland of Nederland waren gevlucht – zich toedeedden op de studie van het bouwkundig erfgoed. De Brusselse architect François Malfait, die ook lid was van het hoger geciteerde *Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles*, maakte tijdens de oorlog opmetingen van historische gevels in de straten rond de Brusselse Grote Markt. Vanuit zijn functie van stadsarchitect – van 1917 tot 1942 – had hij later een grote invloed op het erfgoedbeleid van de stad. (34) Mede onder zijn invloed zou zijn medewerker Jean Rombeaux in het *Ilot sacré* tot in de jaren veertig van de 20ste eeuw historiserende reconstructies toepassen. Architect-archeoloog Henry Lacoste werd ingelijfd bij een speciale militaire divisie onder leiding van Eugène Dhucque die op bevel van de Belgische regering in ballingschap in het niet bezette België opmetingen maakten van beschadigde gebouwen in Lo, Veurne, Poperinge, Nieuwpoort enz. Lacoste ontwikkelde toen zijn interesse en appreciatie voor rurale baksteenarchitectuur die van groot belang werd in zijn eigen architectuurontwerpen.(35) Ook architect Louis Herman De Koninck die afstudeerde in 1916 maakte in het begin van zijn carrière als medewerker van architect Caluwaers opmetingen van door de oorlog verwoeste hoeven maar dan in Vlaams-Brabant. De Koninck zelf getuigde dat hij er geconfronteerd werd met een architectuur *"sans architectes, issue du bon sens et de la logique, ce 'fonctionnalisme' non encore ainsi dénommé"*. (36) Deze uitgangspunten zullen in zijn eigen modernistische oeuvre tijdens het interbellum van grote betekenis zijn.

9 / Van 'klasseren' naar beschermen

Gedurende de hele 19de eeuw en de eerste decennia van de 20ste eeuw was monumentenzorg toegespitst op publieke en grootschalige monumenten. Gebouwen in privé bezit konden moeilijk in het beleid betrokken worden. Slechts door uitzonderlijke maatregelen zoals een onteigening kon de overheid vat krijgen op belangrijke historische gebouwen in privé bezit. Reeds vroeg in de 19de eeuw was de Koninklijke Commissie voor Monumenten tot het besef gekomen dat dit haar werking aanzienlijk hypothekeerde. Al sinds de jaren 1880 werd getracht om monumenten een juridische bescherming te geven. Het eerstewetsvoorstel kwam op initiatief van de *Académie d'Archéologie de Belgique* in 1886 en was geïnspireerd op de Franse wet van datzelfde jaar. In de tekst wordt voorzien om monumenten in twee 'klassen' op te delen; een eerste klasse van nationale betekenis behandeld door de centrale commissie van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en de minister en een tweede klasse van lokale betekenis en behandeld door provinciale comités. [37] Hoewel dat wettelijk kader nog lang op zich heeft laten wachten hanteerde de Commissie in de praktijk al sinds 1872 een systeem van 'klassering' waarbij er drie klassen werden gehanteerd. Dat onderscheid in klassen vertaalde zich vooral in de eraan gekoppelde subsidies, hoe hoger gerangschikt, hoe meer subsidies. In 1892 publiceerde de Commissie in haar bulletin een eerste lijst van geklasseerde monumenten. Die lijst is nog opvallend kort en omvat in hoofdzaak kerken en grote publieke gebouwen. Een tweede lijst van geklasseerde gebouwen werd door Lagasse de Locht gepubliceerd aan het begin van WOI, in het laatste bulletin van de Commissie dat verscheen in september 1914. Het aantal geklasseerde gebouwen was dan al opgelopen tot 1200. Voor Brussel omvat de lijst de belangrijkste kerken en burgerlijke gebouwen. Vermeldenswaard is dat sommige gebouwen slechts gedeeltelijk in een bepaalde klasse werden gerangschikt, zo kon bijvoorbeeld een gotische kerktoeren in de eerste klasse worden ondergebracht en de rest van de kerk in een lagere categorie.

De verwoesting tijdens de WOI van nogal wat gebouwen opgenomen in deze lijst maakte het bewustzijn rond de nood van een inventaris des te groter. Meteen na de oorlog in 1918 hervatte de Commissie haar activiteiten door aandacht te vragen bij de minister voor een systematische inventarisatie. Het voorbeeld van omringende landen – o.a. Nederland waar in 1912 al een systematische campagne was opgezet of Engeland waar in 1907 de National Trust was opgericht – kon die vraag alleen maar kracht bijzetten.

Ondanks het feit dat er grote consensus was over de nood aan een dergelijke inventarisatie werden van overheidswege de middelen niet vrij gemaakt. Het is duidelijk dat de vraag tot inventarisatie parallel liep met de inspanningen om te komen tot een wettelijk kader voor de bescherming van monumenten. Het eerste zou immers de basis vormen voor het tweede. In 1922 lag er al een voorstel ter tafel dat de door de Commissie 'opgelijste' monumenten en landschappen in het staatsblad gepubliceerd zouden worden en niet mochten gewijzigd worden zonder voorafgaande toestemming van de Commissie. Het is dan ook al de bedoeling om van overheidswege financieel tegemoet te komen bij de restauratie van geklasseerde gebouwen, ook die in privé bezit. Het duurde nog tot 7 augustus 1931 vooraleer de wet op de bescherming van monumenten en landschappen werd goedgekeurd. Om een monument, landschap of archeologische site te beschermen werden er criteria gehanteerd: zij moesten van "*nationaal belang zijn vanuit historisch artistiek of wetenschappelijk oogpunt*". In het geval van de landschappen wordt er i.p.v. artistiek belang melding gemaakt van esthetisch belang. Vooral tegen het luik op de bescherming van de landschappen kwam er sterk verweer vanuit de lobby's van bosuitbating en vanuit de landbouworganisaties. Herman Stynen vat het belang van deze eerste wet op de bescherming van monumenten en landschappen als volgt samen "*Waar voordien de commissie vooral door overreding op basis van moreel gezag beslissingen diende af te dwingen, kan dit nu gebeuren met de wet in (en achter) de hand.*" (38). De praktijk verliep echter niet zoals verhoopt. Door gebouwen in staatseigendom (beslissing van 1932) en ook privé eigendommen (instructie van 1934) uit te sluiten werd immers het toepassingsgebied van de wet zo goed als gehalveerd en dat tot grote frustratie van de Commissie. Aan de vooravond van WOII in 1939 telde België nog maar 113 beschermde monumenten en 42 landschappen. Sommige onbetwistbare monumenten moesten nog jaren op een bescherming wachten, zoals de hoger reeds uitvoerig aan bod gekomen abdij van Villers-la-Ville die pas in 1972 als monument is beschermd, of de woningen van de Brusselse Grote Markt die pas in 1971 aan de beurt kwamen. De redenen waarom de wet op de bescherming maar moeilijk toepassing vond kan wellicht worden teruggebracht naar de spanning die er was (en altijd zal blijven) tussen het private en het publieke belang.

Uiteraard is beschermen niet de enige bekommernis van de monumentenzorg en blijft ook de vraag naar een gepaste omgang met die beschermde monumenten voortdurend aan de orde. In hetzelfde jaar als in België de eerste wet op de bescherming van monumenten werd ingevoerd was er in Athene een internationaal congres waar vooral Europese architecten,

restaurateurs en monumentenzorgers samenkwamen. Die ontmoeting gebeurde onder het voorzitterschap van de Belgische advocaat, politicus en schrijver Jules Destrée, minister van Kunsten en Wetenschappen van 1911 tot 1921 die ook lid was van de afdeling landschappen van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen (1919-1923). Destrée was op dat moment ook voorzitter van het in 1926 in Parijs opgerichte *Office International des Musées* onder wiens hoede de samenkomst in Athene plaats had. De tekst die werd opgesteld streefde naar een internationaal referentiekader voor het behoud en de restauratie van monumenten. Het *Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques* (1931) stelt in haar conclusies :

“ dans les divers Etats représentés prédomine une tendance générale à abandonner les restitutions intégrales et à éviter les risques par l'institution d'un entretien régulier et permanent propre à la conservation des édifices. Au cas où une restauration apparaît indispensable par suite de dégradations ou de destruction, elle recommande de respecter l'œuvre historique et artistique du passé, sans proscrire le style d'une époque. La Conférence recommande de maintenir l'occupation des monuments qui assure la continuité de leur vie en les consacrant toutefois à des affectations qui respectent leur caractère historique ou artistique. ” (39)

Deze conclusie heeft tot vandaag nog niets aan waarde en betekenis ingeboet. Het Charter van Athene zette in 1931 de krijtlijnen uit waarop meer dan dertig jaar later in 1964 het Charter van Venetië is uitgewerkt en dat tot de dag van vandaag een leidraad is voor een goede omgang met het onroerend erfgoed.

Noten

- (1) Dit artikel grijpt voor een groot deel terug naar het gepubliceerde doctoraatsonderzoek van wijlen Herman STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten en landschapzorg in België 1835-1940*, Stichting Vlaams Erfgoed, Brussel, 1998.
- (2) Pierre ARTY, *Victor Hugo, impressions de Belgique*, Brussel, Tielt:Lannoo, 2002, p. 32, "Het stadhuis van Brussel is een juweel te vergelijken met de spits van Chartres; een schitterende poëtische ingeving van de architect. En het plein eromheen is ook een wonder. Op drie à vier huizen na, die door moderne kwasten bedorven zijn, ziet u alleen maar gevels die een datum zijn, een kostuum, een strofe, een meesterwerk. Ik had ze allemaal willen tekenen, de ene na de andere." Vertaald citaat in Pierre ARTY, *Victor Hugo, Indrukwekkend België*, Tielt, Lannoo, 2002, p.32.
- (3) "In Parijs tiert het vandalisme welig, vlak onder onze neus. Vandalisme is een architect. Vandalisme is een aannemer die werkt voor de overheid. Hij heeft zich heimelijk in het budget geïnstalleerd en knaagt er stillletjes aan, zoals een rat aan een stuk kaas. Hij verdient zonder twijfel goed zijn kost. Alle dagen worden stukjes van wat nog rest van het fraaie oude Parijs afgebroken" (Victor HUGO, *Guerre aux démolisseurs*, *Revue des Deux Mondes*, 1832, T.5.
- (4) "De geschiedenis van België moet nog geschreven worden en de religieuze en militaire gebouwen die zich bevinden op ons grondgebied zijn precieze en onbetwistbare documenten. Men moet daarom deze eerbiedwaardige reliëken beschermen tegen de hamer van de moderne vandalen, want met de afbraak van onze oude landgoederen verdwijnen de belangrijke getuigen en machtige voorbeelden." Geciteerd door Herman Stynen (1998) p. 36 verwijzend naar « *Messenger des sciences historiques* » p. 516. (komt van voetnoot 5, moet daar weg)
- (5) "Ik ben het volkomen met u eens dat het goed, of liever noodzakelijk zou zijn om in de lege nissen van uw stadhuis beelden te plaatsen. Ik ga volmondig akkoord met de conclusies van uw uitstekend en goed onderbouwd rapport. Er zijn twee belangrijke redenen om het gebouw aan te vullen met beelden. Eerst is er een artistieke reden: het stadhuis van Leuven is een bouwwerk dat hoog oprijst, dat is nu eenmaal zijn schoonheid. Zijn verticale lijn is prachtig. De lege nissen tonen echter drie of vier horizontale zones die deze verticale vorm breken en de sobere en fiere lijn van dit ogenschijnlijk ingewikkelde bouwwerk dat echter in feite een eenheid vormt. Door de nissen met beelden te vullen, zal dit gebrek verdwijnen en zal het geheel opnieuw een grote eenheid vertonen. Inde tweede plaats is er een historische reden: een gemeentelijk of religieus gebouw waarvan de beeldenissen (sic)leeg zijn, is als een boek waarvan de bladzijden onbeschreven zijn. Een beeld plaatsen, betekent een letter schrijven. Het is met die letters dat de geschiedenis schrijft." Origineel citaat in het Frans uit de brief van Victor Hugo geciteerd in Edward VAN EVEN, *Louvain Monumental, ou description historique, artistique de tous les édifices*, Leuven, 1860, p. 149. De brief is integraal en in vertaling gepubliceerd in Pierre HARTY (2002), p. 104-105.
- (6) Meer over de restauratie van de beelden van het Brusselse stadhuis in HEYMANS, V., e.a., *De Schildwachten van de Geschiedenis. Het beeldhouwwerk van de gevels van het Stadhuis van Brussel*, Stad Brussel, 2000.
- (7) "Deze krachttoer in de bouwkunst waarvan we talloze voorbeelden kunnen citeren uit de 15de en 16de eeuw is vandaag slechts een bagatel gezien de middelen waarover de bouwkunst vandaag beschikt" Victor Gaston MARTINY, *A propos de la restauration de l'escalier des Lions de l'Hôtel de Ville de Bruxelles : contribution de Viollet-le-Duc*, in : *Annales de La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, T. 58, 1981, p. 200.
- (8) HEYMANS, V., 2000, p. 63.
- (9) VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Parijs, Morel, 1876, dl. VII, p. 14.
- (10) VERPOEST, P., *De Curte Louis*, in : *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2003, p. 240.

- [11] DE MAEYER, J., e.a., 'De schaduw van Viollet-le-Duc', in *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Kadoc-Artes 3, Leuven, 1999, p. 16.
- [12] BERGMANS, A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw*, Leuven, Kadoc-Artes, 1998, p. 285
- [13] VAN OVERSTRAETEN, H.-D.-L., *Architectonographie des Temples chrétiens, ou Etude comparative et pratique des différents systèmes d'architectures applicables à la construction des églises spécialement en Belgique, précédée d'une introduction sur l'architecture religieuse de l'antiquité*, Mechelen, 1850.
- [14] VANDENBREEDEN, J., VAN SANTVOORT, L., 'Tweehonderd jaar stedelijke ontwikkeling' in *Koninklijk tracé, enkele beschouwingen over stedelijke kunst*, Brussel, Koning Boudewijnstichting, 1995, pp. 43-61.
- [15] 'La Maison Flamande de Charle-Albert' in *L'Art Moderne*, 1887, p. 155.
- [16] Meer over de restauratie van het kasteel van Gaasbeek: VAN SANTVOORT, L., 'Ieder zijn middeleeuwen. De heropstanding van het kasteel van Gaasbeek: het levenswerk van markiezin Arconati Visconti' in *Droomburchten & Luchtkastelen*, Leuven, 2009, pp.69-91.
- [17] COOMANS, Th., *L'abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984)*, Louvain-La-Neuve, 1990, pp. 29-34 (Publication d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, LXXII).
- [18] "[...] Het is zo in architectuur dat de opgelegde en de toevallige schoonheid meestal niet samengaat met het bewaren van het oorspronkelijke karakter en het pittoreske wordt daarom gezocht in de ruïne en wordt verondersteld vervat te zijn in verval" (WHEELER, M., WHITELEY, N., *The Lamp of memory. Ruskin, tradition and architecture*, Manchester University Press, 1992, p. 225 §16.
- [19] "Noch het publiek, noch zij die instaan voor de zorg van openbare monumenten, begrijpen de ware betekenis van het woord **restauratie**. Het betekent de meest ingrijpende vernietiging dat een gebouw kan ondergaan, een vernietiging waaruit geen resten kunnen gered worden: een vernietiging die gepaard gaat met een valse beschrijving van het vernietigd object. Laten wij onszelf niet bedriegen in deze belangrijke aangelegenheid. Het is onmogelijk, even onmogelijk als de doden weer tot leven te brengen, om iets te restaureren dat ooit groots of mooi was. [...] Spreek niet van restauratie, het is een leugen van begin tot einde." Idem, p. 226-227 § 18 en &19.
- [20] DE VRIES, A., 'Ruïnes: Restauratie en anti-restauratie' in *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Leuven, p. 183.
- [21] STYNEN, H., 1998, p. 185.
- [22] ABEELS, G., "Een voortdurend gevecht: Karel Buls en de estetik van Brussel" in *Straten en stenen, Brussel: stadsgroei 1780-1980*, Brussel, 1982, pp.205-213. Lees ook HEYMANS, V., *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, Brussel, CFC-Editions, 2007.
- [23] LOMBAERDE, P., 'De vrijmaking van monumenten: het maatschappelijk debat', in *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg*, Kadoc-Artes 3, Leuven, 1999, pp. 158-162.
- [24] Over de activiteiten van het CEVB en de inventaris: MEYFROOTS, Gr., 'Het Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles (1903-1939). Vier decennia in de marge van de monumentenzorg'. INGELAERE, P., 'La collection photographique du Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles', in *M&L*, maart -april 2001, nr. 20/2, pp. 8-32, pp. 34-37.
- [25] STYNEN, H., 1998, pp. 211-219.
- [26] AUMAIN, S., BALCER, W., *Bruxelles 1910. De l'exposition universelle à l'université*, Brussel, Racine, 2010, pp. 115-119.
- [27] STYNEN, H., 1998, p. 228-230.
- [28] KOSHAR, R., *Germany's Transient Pasts. Preservation and national memory in the twentieth century*, Chapel Hill, 1998, pp. 78-81.
- [29] CLEMEN, P., GURLITT, C., *Die klosterbauten des Cistercienzen in Belgien. Im auftrage des Keizerlich Deutschen Generalgouvernements in Belgien*, Der Zirkel, Berlijn, 1916.

- [30] CLEMEN, P., GURLITT, C., (1916), p. V.
- [31] STYNEN, H., 1998, pp. 235. BEKAERT, G., CELIS, J., SMETS, M., STYNEN, H., UYTENHOVEN, P., e.a. *Resurgam*. De Belgische wederopbouw, Brussel, Gemeentekrediet, 1985, p 101.
- [32] STYNEN, H., "Opvatting over het herstel van de Hal te leper" in *Wonen TABK*,4-5, 1983, pp.32-43.
- [33] MAERTENS, "De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en den heropbouw in de gewesten door den oorlog 1914-1918 verwoest" in *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Brussel, 1935, p.448.
- [34] MEYFROOTS, Gr., HENNAUT, E., "Malfait, François Auguste" in *Repertorium van de architectuur in België van 1830 tot heden*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2003, pp. 413-414.
- [35] HENNAUT, E., LIESENS, L., *Henry Lacoste, architecte 1885-1986*, AAM, Brussel, 2003, pp. 28-30.
- [36] "zonder architecten, een resultaat van gezond verstand en logica, een "functionalisme" dat die naam nog niet draagt". Louis Herman DE KONINCK, *Confidences d'un architecte du siècle ou comment a la "Belle époque" un architecte "moderniste" a pu se former* (1970), in : L.H. *De Koninck architecte*, Brussel, AAM, 1980, p. 32.
- [37] STYNEN, H., 1998, p. 194.
- [38] STYNEN, H., 1998, pp. 265-271.
- [39] "in de verschillende vertegenwoordigde Staten domineert een algemene tendens om de integrale reconstructie te verlaten en om de risico's te vermijden van de instelling van een regelmatig en permanent onderhoud eigen aan de conservatie van de gebouwen. Wanneer een restauratie onvermijdelijk lijkt omwille van degradaties of vernietiging, vereist zij een respect voor het historische en artistieke oeuvre uit het verleden, zonder de stijl van een periode voor te schrijven. De Conferentie schrijft een voortdurende bezetting van monumenten voor die hun voortbestaan verzekert maar om niettemin een bestemming te voorzien die het historische en artistieke karakter respecteert." De volledige tekst van het charter op : www.icomos.org/docs/athens_f.html

**Thurn en Taxis
in Brussel**
(foto A. de Ville de Goyet,
Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).



De geschiedenis van het moderne concept 'erfgoed' en aanverwante begrippen zoals 'historisch monument' en 'restauratie' ontstond in de context van de eeuw van de verlichting en de opkomst van nieuwe ideeën over de staat, verbonden met de Franse en industriële revolutie, die om het met de woorden van François Hartog te zeggen, een nieuw 'regime van historiciteit' vestigden.^[1] Deze moderne benadering van het verleden, die voortaan werd gezien als een gedetheologiseerde chronologie, opende een nieuw studieveld met betrekking tot historisch culturele goederen. In de loop van de 19de eeuw hebben meerdere denkers de basis gelegd voor een theorie van het bewaren en restaureren van het erfgoed. Dit werd niet langer beschouwd als een eerder sentimentele 'souvenir van het verleden' maar werd benaderd als 'historische getuigenis': een gemeenschappelijk goed ten dienste van een cognitief begrip van de geschiedenis die alleen door de historische kritiek kon worden verklaard en die de nieuwe natiestaten zich konden toe-eigenen. De theorie van het erfgoed werd voornamelijk vorm gegeven door persoonlijkheden als Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Camillo Sitte, Luca Beltrami, Alois Riegl en Gustavo Giovannoni.

Enkele theoretici van de bescherming en restauratie van het erfgoed

De bescherming en restauratie van het erfgoed kenden in de 19de eeuw een belangrijk evolutie die zich geleidelijk losmaakte van de praktijk van de nieuwbouw en de 'eenvoudige' architecturale verbouwing. Deze evolutie naar een autonome discipline kende haar voltooiing in de tweede helft van de 20ste eeuw onder meer tijdens het *Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques* in 1964.

Talrijke theoretici werkten mee aan deze disciplinaire emancipatie. Elk formuleerde een theoretische visie over de notie van het erfgoed en over de specifieke interventies die het kan ondergaan die sterk verankerd was in hun nationale cultuur.

De Franse architect, restaurateur en theoreticus Eugène Viollet-le-Duc en de Engelse kunstcriticus John Ruskin symboliseren twee fundamenteel tegengestelde benaderingen – respectievelijk een 'interventionistische' en een 'conservatieve' – van de reflectie over het erfgoed.

Eugène Viollet-le-Duc heeft zich vooral beziggehouden met de restauratie van het middeleeuwse erfgoed van Frankrijk. Zijn ideeën zijn nauwelijks of niet toepasbaar voor de restauratie van antieke of barokke gebouwen. Zijn concept van restauratie is dus onlosmakelijk verbonden met de archeologische analyse van de middeleeuwse architectuur in Frankrijk in de 19de eeuw, die werden gedomineerd door noties van regionale scholen en daarbij horende stijlen. In zijn befaamde *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, stelt hij een definitie van restauratie voor die hem als 'interventionist' typeert: "*restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné*" (2) Centraal in het denken van Viollet-le-Duc staat de notie van stijl en zelfs van eenheid van

stijl, die voor hem de hoeksteen van restauratie was. “*Chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais comme structure*”, schreef de architect. (3) Het was daarbij duidelijk zijn ambitie om een gebouw te restaureren door het eventueel te completeren in een stijl die identiek is aan de oorspronkelijke stijl, zodat de restauratie niet als dusdanig herkenbaar is. Door zijn reflectie die erop gericht is een gebouw zijn eenheid van stijl terug te geven, raakt de architect aan de hele problematiek van historische toevoegingen aan een monument. Deze is het onderwerp van menig debat dat ook centraal stond in het Charter van Venetië.

John Ruskin echter was beïnvloed door de Engelse romantiek. Hij verdedigde het conserveren en veroordeelde restauraties als reactie op de soms arbitraire interventies van de school van Viollet-le-Duc. In zijn boek *The Seven Lamps of Architecture* schrijft hij ‘laten we dus niet spreken over restauratie. Die is op zich uiteindelijk slechts een leugen.’ (4) ‘Het is onmogelijk, even onmogelijk als de doden weer tot leven te wekken, te restaureren wat ooit grootse of mooie architectuur was. Een zuivere absolute imitatie is materieel onmogelijk... Als u kopieert... hoe kan dat nieuwe werk beter zijn dan het oude?’ (5) Daarom is ‘wat zogenaamd restauratie heet’, volgens Ruskin ‘slechts de ergste vorm van vernietiging.’ (6) De interventie moet dus worden beperkt tot een scrupuleus onderhoud van het erfgoed.

De Italiaanse ingenieurarchitect en kunsthistoricus Camillo Boito probeerde met succes de tegenstelling tussen Eugène Viollet-le-Duc en John Ruskin te overstijgen. Hij zocht naar een meer evenwichtige positie tussen de twee tendensen en publiceerde zijn ideeën in een essay getiteld *I restauri in architettura*. (7) Terwijl hij aanbeval om ‘het onmogelijke te doen... om het oude artistieke en pittoreske aspect van een monument te bewaren’, was voor hem elke artisanale benadering van het historisch erfgoed uit den boze. Hij toonde aan dat het absurd

was om cultureel erfgoed te onderwerpen aan het dictaat van de eenheid van stijl en stelde voor dat 'reconstructies, indien ze noodzakelijk zijn, en toevoegingen, als ze niet kunnen worden vermeden, er niet zouden uitzien als oude ingrepen, maar als ingrepen van vandaag.'(8) Camillo Boito verzette zich dus niet tegen elke restauratie zoals John Ruskin, maar hij vroeg dat elke restauratie gemakkelijk identificeerbaar zou zijn. Wat dit betreft nam hij duidelijk een ander standpunt in dan de Franse architect. Volgens de Italiaan moet het toegevoegde element duidelijk herkenbaar zijn, zodat het in geen geval wordt verward met het origineel. Er moet zowel een verschil in stijl als een verschil in materiaal zijn. Camillo Boito schrijft 'dat deze toevoegingen of renovaties moeten worden uitgevoerd in een stijl die verschilt van die van het monument, waarbij er moet worden op gelet dat die nieuwe elementen niet te veel vloeken met het perspectief van het geheel.'(9) Met Camillo Boito nam de theorie van de bewaring en van de restauratie van het erfgoed zowel afstand van 19de-eeuwse kunsthistorische concepten (zoals dat van stijl) als van de architecturale cultuur van het historicisme. Door te pleiten voor een groter bewustzijn van de authenticiteit van het erfgoed, legde Camillo Boito de kritische fundamenten voor restauratie als moderne discipline. Zijn ideeën lagen aan de basis van de grote theorieën die in de 20ste eeuw werden ontwikkeld.

In een belangrijk boek(10) stelde de Weense kunsthistoricus Aloïs Riegl een classificatie voor van de waarden die een maatschappij op de objecten die haar omringen projecteert. Hij benadrukte dat 'de restaurateur wordt geconfronteerd met diverse historische en actuele waarden waarmee het monument beladen is', waarden waarvan Riedl "de vaak conflictuele relaties" benadrukt, "die de restaurateur ertoe verplichten om zijn actie te baseren op een omstandige diagnose en kritisch oordeel." (11) Het werk van Aloïs Riegl blijft een essentiële bijdrage aan de theorie van de conservatie en restauratie van het erfgoed en dit in een perspectief van de humane wetenschappen. Het inzicht in de waarden en dan vooral in de esthetische waarde van het erfgoed,

komt niet vanzelf en is niet gemakkelijk. Net als elders, getuigt in Brussel het architecturaal erfgoed in veel gevallen van een vervorming van dit type waarden ten gevolge van al te weinig gedocumenteerde interventies. Het hierbij geïllustreerde voorbeeld van het ereplein van de Abdij van Terkameren, toont een arbitraire kleurgeving van de monumentale poort die de principes negeert die door de architectonische structuur worden opgelegd en die daardoor wordt aangetast. Dit resulteert in een gebogen fronton dat geen enkele chromatische relatie heeft met de pilasters. Deze interventie is geen voorbeeld van het bewaren en benadrukken van de esthetische en historische waarden, zoals dat door het Charter van Venetië zou gewenst zijn.

In het begin van de 20ste eeuw boog de Italiaan Gustavo Giovannoni zich over de vraag van de integratie van de oude stad in de moderne wereld. Hij vatte in 1931 zijn ideeën hierover samen in het boek *Vecchie città ed edilizia nuova*. [12] Gustavo Giovannoni was belangrijk als theoreticus van het patrimonium omdat hij het als eerste expliciet had over het stedelijk erfgoed. [13] *“Tot voor kort ging het debat alleen maar over afzonderlijke gebouwen”, maar wij hebben het ‘thema van het contextualisme’ geïntroduceerd”,* [14] schrijft Gustavo Giovannoni. Hij benadrukt *“dat we bewust zijn geworden... van de correlatie die er bestaat tussen een monument en de secundaire gebouwen die het omringen en er het extrinsieke karakter van creëren [maar ook] van de harmonie tussen de secundaire gebouwen, waarvan het geheel een uitdrukking is van stedelijke kunst met zijn eigen stijl en kleur, en dat met zijn topografie, toponymie en de herinnering aan gebeurtenissen uit het verleden, de traditie van de stad illustreert.”* [15]

Samen met de ideeën van Cesare Brandi (die later worden uiteengezet), werden dus de belangrijkste basisprincipes van de moderne conserverings- en restauratietheorie in een eeuw tijd ontwikkeld, vanaf de publicatie van de *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc in 1860, tot aan het Charter van Venetië opgesteld in 1964.



Ereplein van de Abdij van Terkameren in Brussel. Arbitraire kleurgeving van het portaal die de chromatische waarde van het gebouw negeert
(foto van de auteur).

Deze ingenieurs, architecten en historici of archeologen droegen elk op hun manier bij aan de vorming van een theorie over het erfgoed, die tot in het midden van de 20ste eeuw erg gekleurd bleef door nationale culturen. Veeleer dan één overheersende theorie van het erfgoed, waren er dus verschillende doctrines die alle min of meer diep geworteld waren in het *kunstwollen* (artistieke streven) van elke natie. Het positivistische Franse rationalisme van Viollet-le-Duc stond lijnrecht tegenover het romantische concept van de Britse kunsthistoricus John Ruskin, dat zelf dan weer verschilde van de erg evenwichtige kritische benadering van de Italiaanse criticus Camillo Boito. Elk van deze theorieën weerspiegelt de manier waarop iedere natie haar verleden ervaart, op basis van de specifieke kenmerken van zijn monumentaal erfgoed (romaans, gotisch...). Vanuit dit standpunt gezien, zijn de voorgestelde theorieën eerst en vooral het resultaat van een architecturale praktijk of van een bepaalde kunstkritiek en niet zozeer van een conceptuele reflectie die zich wil losmaken van de nationale ervaringen om tot een theorie te komen die universaliteit in tijd en ruimte ambieert.

1/ **Naar gedeelde doctrines**

Pas in het derde decennium van de 20ste eeuw kwam het tot een eerste supranationaal standpunt. Dit kwam er op initiatief van het *Office international des Musées* en van het *Institut de Coopération intellectuelle* van de Volkenbond. Hiervoor werd in 1931 in Athene een ambitieuze conferentie georganiseerd, het *Premier Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques*, wat leidde tot de goedkeuring van het Charter van Athene (16) voor de 'Restauratie van Historische Monumenten'. Dit document beveelt een multidisciplinaire aanpak aan en pleit voor een transnationale samenwerking op het vlak van erfgoed. Het Charter van Athene, dat ongetwijfeld omwille van zijn vertrouwelijke karakter op slechts 450 exemplaren werd verspreid, had echter weinig invloed, terwijl het, zoals Françoise Choay schrijft, een tekst was met vernieuwende en symbolische waarde. (17) Misschien verklaart het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog ook wel de relatieve onbekendheid van dit document dat in 1964 moest wijken voor het befaamde Charter van Venetië, dat een gezamenlijke, internationale benadering inluidde van de problematiek van conservatie en restauratie van het erfgoed.

2/ Het Charter van Venetië en zijn historische context

Tussen de ontelbare aanbevelingen, conventies, principes en ander doctrinaire teksten over het erfgoed, is het Charter van Venetië (1964) ongetwijfeld het meest bekende document van grote invloed op de benadering door professionelen van historische monumenten. Met het charter worden tevens de Italiaanse ideeën over restauratie tot regel verheven. Deze blijven in België slecht bekend, vooral wat betreft interventies in het onroerend erfgoed. Zoals architect Francis Metzger van het Brusselse bureau MA² het formuleerde, blijft het "*Charter van Venetië in termen van deontologie de referentie en heeft het nog altijd een fundamenteel karakter.*" [18]

Het document heeft zijn faam deels te danken aan de historische context waarbij drie aspiraties zijn samengekomen die de opstelling ervan hebben bevorderd.

Het Charter van Venetië moet eerst en vooral begrepen worden vanuit de nasleep van de Tweede Wereldoorlog en vanuit het internationale streven om een nieuwe wereld te creëren, met een grotere internationale samenwerking tussen de staten, vooral op het vlak van opvoeding en cultuur. In 1946 was de Organisatie van de Verenigde Naties voor opvoeding, wetenschap en cultuur [*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*] opgericht en deze Unesco kende een sterke ontwikkeling door de toetreding van meerdere staten uit het zuiden na de dekolonisatie in de jaren 1960. Het Charter van Venetië is onlosmakelijk verbonden met deze context die ook samengaat met de inspanningen die steden leverden voor de heropbouw en modernisatie van hun historische centra. De akten van het *Ile Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques* met de titel *Le monument pour l'homme*, verwijzen naar deze context als volgt: "*Op het bijzondere moment dat de wonden van de oorlog geheeld waren, was de activiteit in alle sectoren bijzonder intens.*" De nodige culturele steun werd noodzakelijk geacht om "*de enorme en ongecontroleerde ontwikkeling van de maatschappij te begrijpen en te leiden.*" [19] Op basis van de ervaringen opgedaan bij de interventies in steden als Ieper en Veurne na de verwoestingen van de Eerste Wereldoorlog, moest worden nagedacht over

De voorbouw en het schip van de collegiale kerk Sint-Gertrudis van Nijvel, die gedeeltelijk werd vernield in 1940, werden tussen 1945 en 1984 meermaals heringericht zonder rekening te houden met de elementen uit de barok. De kerk kreeg grotendeels het hypothetische uitzicht van een gebouw uit de Ottoniaanse 11de eeuw, volgens het nochtans al ten tijde van de restauratie achterhaalde principe van eenheid van stijl (foto G. Focant © SPW).



de reconstructie van oude centra als Dresden of Le Havre die door de bombardementen van 1940-1945 sterk beschadigd waren.

Ten tweede ijverden professionelen op het gebied van erfgoed tussen het einde van de jaren 1950 en het begin van de jaren 1960 voor de oprichting van een vereniging van specialisten op het vlak van conservatie en restauratie van onroerend erfgoed, die onafhankelijk zou zijn van die van de wereld van de musea (*ex-Office internationale des Musées* en huidige *Conseil international des Musées* opgericht in 1946). Deze intentie werd in mei 1964 geconcretiseerd tijdens het eerder vermelde congres van architecten, dat de *Conseil international des monuments et des sites* (ICOMOS) oprichtte. (20) Tijdens ditzelfde congres werd besloten om een document op te stellen dat de algemene principes op het vlak van conservatie en restauratie van het erfgoed formaliseerde. Deze tekst die een filosofische basis gaf aan het ICOMOS, werd het Charter van Venetië genoemd. De koppeling van deze tekst aan de oprichting van de ICOMOS droeg bij aan zijn faam.

Ten derde heeft het Charter van Venetië zich indirect gevoed met ideeën die werden geconceptualiseerd door de Italiaanse theoreticus Cesare Brandi (1906-1988) in zijn *Teoria del restauro* dat in 1963, een jaar voor het congres in Venetië, werd gepubliceerd. Vanuit dit oogpunt introduceerde het charter een heel Italiaanse visie op conservatie en restauratie van cultureel erfgoed op internationale schaal.

Cesare Brandi

Cesare Brandi studeerde rechten en kunstgeschiedenis. Hij was oprichter en directeur van het *Istituto Centrale per il Restauro* in Rome en leidde dat bijna 20 jaar (1939-1960). Hij publiceerde talrijke boeken over kunstgeschiedenis en esthetica en in 1963 zijn *Teoria del restauro* (21), dat fundamenteel is voor de theorie van de restauratie van kunstwerken. Als filosoof en kunsthistoricus behoort Cesare Brandi tot diegenen die hun stempel drukten op de restauratietheorie na de Tweede Wereldoorlog en wellicht is zijn bijdrage de meest fundamentele in de geschiedenis van deze discipline. Het gaat om een beslissende

De conceptuele relatie tussen Cesare Brandi en het charter, werd onder meer geconcretiseerd door de Belg Philippot (23), die er prat op kan gaan dat hij een leerling is van de Italiaanse denker. Maar Cesare Brandi nam niet deel aan het congres van Venetië. Zijn naam komt alleen voor in het organisatiecomité in zijn hoedanigheid van gewoon hoogleraar aan de Universiteit van Bologna. Paul Philippot daarentegen speelde op het congres een actieve rol als vicedirecteur van het *Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels*. De Belgische hoogleraar was lid van de *Commission pour la rédaction de la Charte internationale pour la Conservation et la restauration des monuments*, waarvan een andere Belg, Raymond Lemaire, rapporteur was.

De banden van het Charter van Venetië met België zijn vrij sterk. Naast de doorslaggevende rol die Paul Philippot en Raymond Lemaire (aanwezig als lid van de Directieraad van het *Istituto internazionale dei Castelli*) speelden in de redactie van het document van Venetië, was er ook een grote Belgische delegatie aanwezig met niet minder dan 25 andere belangrijke persoonlijkheden, onder wie Henri Lacoste, Victor Martiny, Simon Brigode en René Sneyers. De Belgen waren vrij actief op het congres van Venetië en stelden voor om 'een internationaal tijdschrift voor de doctrine en techniek van de restauratie van monumenten' op te richten, en verklaarden zich bereid 'om hiervoor een inspanning te doen', zoals Raymond Lemaire benadrukt in zijn algemeen rapport van de eerste zitting. (24). Dit leidde tot de publicatie van het tijdschrift *Monumentum* dat vanaf 1967 werd uitgegeven, onder meer dankzij de subsidies van de Belgische overheid.

bijdrage, want ze levert een strikt methodologisch kader voor het denken over restauratie, dat gebaseerd is op het respect voor een sterk bewustzijn van de zowel historische als esthetische authenticiteit van het culturele erfgoed. Zijn visie op restauratie die hij definieert als "*het methodologische moment van erkenning van een kunstwerk in zijn fysieke realiteit (of consistentie) en in zijn dubbele esthetische en historische polariteit, met het oog op zijn overdracht naar de toekomst*" (22) ligt vandaag aan de basis van de meeste interventies op het erfgoed van hoge esthetische en historische waarde.

Enkele Belgische deelnemers aan het congres van Venetië in 1964

Onder de 27 Belgische deelnemers aan het *Ile Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques*, waren er enkele belangrijke figuren op het vlak van het Belgische erfgoed, onder wie Henri Lacoste, Victor Martiny, Simon Brigode en René Sneyers.

Henri Lacoste bouwde een uitzonderlijke carrière uit als architect en nam ook deel aan de door Eugène Dhuicque geleide missie tijdens de Eerste Wereldoorlog die ervoor ijverde om historische gebouwen die door vernietiging werden bedreigd te vrijwaren. Hij was ook erg actief op het vlak van de Grieks-Romeinse archeologie en nam deel aan campagnes in Griekenland (Delphi) en Syrië. In 1930 werd hij op de site van Apamea aangesteld als architect van de Belgische opgravingen onder leiding van professor Fernand Mayence. Zo nam hij deel aan een tiental missies in het Nabije Oosten.

Victor Martiny was hoofdarchitect van de provincie Brabant. Hij werkte mee aan de restauratie van een aantal monumenten waaronder de Simonetoren in Nijvel, het kasteel van Opheylissem en de kasteelhoeve in Treignes. In Brussel was hij vicevoorzitter van de vzw Dewaele voor de restauratie van het Brusselse Stadhuis. Hij schreef talrijke artikelen over de conservatie en restauratie van het Belgische erfgoed. Hij was lid van de Koninklijke Commissie voor

Paul Philippot herinnert zich de context waarin het Charter van Venetië werd opgesteld *“dat werd toevertrouwd aan een klein comité van drie personen, waar ik deel van uitmaakte, samen met architect François Sorlin (algemeen inspecteur van historische monumenten) en een andere Franse architect; terwijl Piero Gazzola (Italiaans architect en ingenieur) en Raymond Lemaire, die de organisatie van het hele congres in handen hadden, af en toe langskwamen om na te gaan hoever het stond met ons redactiewerk.*

Monumenten en Landschappen en was er vanaf 1989 voorzitter van voor het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Hij was ook actief op het vlak van archeologie en gaf architectuur aan de Université libre de Bruxelles.

Simon Brigode was architect, doctor in de archeologie en kunstgeschiedenis. Hij gaf les aan de Katholieke Universiteit Leuven en publiceerde talrijke boeken over de middeleeuwse religieuze architectuur in België. Op het einde van de Tweede Wereldoorlog leidde hij meerdere restauratiewerven van kerken, onder meer in Ath, Bergen, Nijvel en Doornik. Hij was lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en was een voorstander van het concept van de eenheid van stijl, een benadering die al bekritiseerd werd in zijn tijd omwille van de hypothetische reconstructievoorstellen die zij impliceerde.

René Sneyers studeerde scheikunde onder toezicht van Paul Coremans en maakte carrière binnen het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK), waar hij uiteindelijk directeur van werd. Hij werkte mee aan de analyse en restauratie van talrijke werken van de Vlaamse primitieven, hield zich bezig met de studie van steenachtige materialen en adviseerde bij de restauratie van het stadhuis van Brussel en dat van Oudenaarde. Hij maakte als expert deel uit van de specialisten die onder leiding van de Unesco belast waren met de restauratie van de Acropolis. Hij stelde ook het lastenboek op voor het nieuwe gebouw van het KIK (1962).

We werkten een groot deel van de nacht door, en inspireerden ons enerzijds op het charter van Athene en anderzijds op nieuwe ideeën. Voor mij waren dat de ideeën van Cesare Brandi! In het algemeen streefde ik er vooral naar om de strengheid die al grotendeels verworven was in de professionele wereld van de musea op het vlak van interventies op kunstwerken, ook door te voeren op het vlak van architectuur.” [25]

3/ **Belangrijkste concepten van het charter**

Het Charter van Venetië is een relatief kort document (veel beknopter dan veel latere aanbevelingen) dat vlot leesbaar is. Het bestaat uit vijf delen die achtereenvolgens 'definities', 'conservatie', 'restauratie', 'monumentale stads- en dorpsgezichten / opgravingen' en 'documentatie en publicatie' heten. Het geheel bestaat uit een inleiding en 16 artikelen.

De belangrijkste principes die het Charter van Venetië wil laten toepassen zijn:

- een analoge benadering voor monumenten en landschappen.
- de erkenning van vormen van interventies op het erfgoed (conservatie, restauratie) als een autonome, multidisciplinaire en kritische wetenschap, die verschilt van elke vorm van artisanale praktijk.
- het primaat van conservatie op restauratie. Deze filosofie moet op alle erfgoedtypes worden toegepast. In de Brusselse context dient opgemerkt dat gebouwen in eclectische stijl, art nouveau en art deco met hun rijk ornamenteel vocabularium (stenen, bakstenen, metaal, keramiek, sgraffito...) snel lijden onder gebrek aan onderhoud. De toepassing van dit principe van het charter is primordiaal.
- de gewenste bestemming van het erfgoed met respect voor de ruimtelijkheid en het decor van het monument.

Detail van een van de gebouwen van het complex Thum en Taxis in Brussel. Dit gebouw lijdt onder een gebrek aan onderhoud, zoals blijkt uit de begroeiing van zijn kroonlijst (foto van de auteur).



- het behoud van de omgeving van het monument in esthetische termen (verhoudingen van volumes en kleuren).
- respect voor het monument (het monument wordt beschouwd als een historische en esthetische eenheid) in al zijn onderdelen (ondeelbaarheid van decors en structuren).
- respect voor de authenticiteit als kunstwaarde en historische document.
- afwijzing van historische vervalsing en restauratie 'in de stijl'. In het licht van de geschiedenis van Brussel verzet dit principe zich tegen historische interventies van volgelingen van Eugène Viollet-le-Duc, zoals de architecten Jules Van Ysendijck en Maurice Van Ysendijck. Deze hebben onder meer in 1896-1899 interventies gedaan in de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk (15de eeuw) en deden belangrijke typologische, ornamentele en sculpturale toevoegingen aan het gebouw. Dit resulteert vandaag in een gebouw met een historisch vervalste weergave van een stijl uit de 15de eeuw die nooit heeft bestaan tijdens de Brabantse gotiek.
- een warme aanbeveling van de toepassing van de dipool 'integratie-onderscheid' wat betreft de toevoegingen.
- de anastylose (reconstructie van een gebouw in ruïne met behulp van bestaande, maar beschadigde ter plaatse gevonden elementen) als enige vorm van reconstructie in de archeologische context.
- de noodzaak van een wetenschappelijke documentatie over alle fasen van de werken.



Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk in Brussel (15de eeuw): Interventies van de architecten Jules Van Ysendijck en Maurice Van Ysendijck in 1896-1899 (foto van de auteur).

Bovendien *“legt het charter op nooit alleen te beslissen”* onderstreept architect Francis Metzger, die zich bezighoudt met historische monumenten. *“Artikel 11 stipuleert dat het oordeel over de waarde van de elementen in kwestie en de beslissing over de verwijdering van elementen, nooit alleen mag afhangen van de initiator van het project. Dankzij het charter berust een conservatie-restauratie werf nooit op een enig standpunt, maar op gezamenlijk en collegiaal overleg. De werf wordt een plaats van debat en de gesprekspartners moeten hun persoonlijke posities overstijgen. Dit artikel van het charter laat toe om bovenmatige ambities te neutraliseren. Dat is volgens mij een van de wijze aanbevelingen van het document van Venetië.”* (26) Wat dit laatste betreft wijst de Brusselse architect ook op artikel 2, dat stelt dat *“de conservatie en restauratie van monumenten een discipline is die beroep doet op alle wetenschappen en alle technieken die kunnen bijdragen aan de studie en het behoud van het monumentaal patrimonium.”* (27) Een van de grote verschillen tussen het begin van de 20ste eeuw en onze tijd is dat niemand nog de noodzaak van een wetenschappelijke benadering in twijfel trekt. *“Ook dat is één van de belangrijke bijdragen van het Charter van Venetië.”* (28)

Globaal gezien vertegenwoordigen de fundamentele principes die door het charter in 1964 werden ontwikkeld de definitieve overstijging van de twee grote denkrichtingen vertegenwoordigd door Viollet-le-Duc (interventionistische benadering) en door John Ruskin (conservatieve benadering) en die door Camillo Boito voor het eerst werden gesynthetiseerd. Geïnspireerd door de ideeën van Cesare Brandi, die in 1963 een uiterst streng theoretisch kader voorstelde, bevrijd van alle stilistische contingentie, is het Charter van Venetië het eerste document dat alle affectieve houdingen tegenover het verleden en de esthetische waarde neutraliseert. Het verplicht tot de toepassing van een methodologische benadering, die zoals Cesare Brandi het voorschreef, moet toelaten *“om het kunstwerk in zijn fysieke realiteit (of consistentie) en in zijn dubbele esthetische en historische polariteit te erkennen, met het oog op zijn overdracht naar de toekomst.”* (29) Het hele Charter van Venetië is doortrokken van dit voorstel van de Italiaanse denker tot ‘kritische’ restauratie en ligt aan de basis van zijn reputatie.

4 / Toepassingen van het charter

Los van de theoretische draagwijdte van het document, leidde het charter niettemin tot uiteenlopende interpretaties. Dit is enerzijds te verklaren door een gebrek aan kennis van de geschiedenis van de algemene filosofie van het erfgoed. Anderzijds wilden bepaalde professionelen het charter gebruiken om 'brutalistische' interventies op monumenten terechtvaardigen, onder het voorwendsel dat het document van Venetië voor nieuwe toevoegingen aan een monument het 'stempel van onze tijd' (30) toestaat.

Nochtans moet het charter gezien worden als een ondeelbaar geheel en nooit als een optelsom van autonome principes die de restaurateur naar eigen goeddunken en naargelang de context kan aanhalen en al dan niet toepassen om zijn werk te legitimeren. De uitdrukkingen 'oude substantie' en 'stempel van onze tijd', die in artikel 9 van het Charter van Venetië worden gebruikt, hebben veel inkt doen vloeien. Niettemin betekenen die aanbevelingen niet dat het charter alle soorten toevoegingen in eender welke hedendaagse stijl aan de historische structuur toestaat. Artikel 9 moet immers in relatie worden gezien met het geheel van de tekst en vooral met artikel 12 dat stelt "*dat de elementen die de ontbrekende delen moeten vervangen, zich harmonieus in het geheel moeten integreren, terwijl ze duidelijk verschillen van de oorspronkelijke elementen, opdat de restauratie het overblijfsel van kunst en geschiedenis niet zou vervalsen.*" Dit 'het stempel dragen van onze tijd' verplicht de architect-restaurateur er dus toe om een evenwicht te zoeken tussen integratie en onderscheid van de hedendaagse toevoeging (bijgebouw, nieuw metselwerk, ontbrekend gedeelte van een decor, ...) aan een historisch gebouw. Dit evenwicht, waarbij ook de subjectiviteit van de opdrachtgever een rol speelt, moet het in theorie mogelijk maken dat een al te expressief hedendaagse toevoeging het begrip en de appreciatie van de te bewaren waarden in de weg staat. Het charter streeft ernaar om neutraliteit te bereiken door het conflict te vermijden tussen oude en hedendaagse waarden. Het charter hekelt de wil van bepaalde restaurateurs om zich willens en wetens te affirmeren met een radicale moderne esthetica, die al bijna sinds zestig jaar (de tijd van de redactie van het charter) indruist tegen de regels en bewust streeft naar een breuk met de historische codes. Voor de auteurs van het Charter van Venetië mag de restauratie van waarden niet te lijden hebben onder de projectie van een hedendaagse smaak met wat deze aan a priori en spontane attitudes impliceert (weigering van het gratuite architecturale gebaar).

De manier waarop het charter de problematiek van 'integratie-onderscheid' stelt, is overigens direct beïnvloed door de filosofische stroming van de fenomenologie en door de gestaltpsychologie. De referentie aan principes van de psychologie van de vorm zoals die in de jaren 1920-1930 in Duitsland werd ontwikkeld, is beïnvloed door de benadering van Cesare Brandi. Deze optische theorie onderzoekt de perceptie door het menselijk oog van relaties tussen een figuur en de achtergrond waartegen ze afsteekt. De Italiaanse denker gebruikte deze om de relaties tussen een historisch monument in zijn massa en algemeen silhouet en de eventuele toevoegingen en behandelingen bij een restauratie, beter te kunnen codificeren.

De vraag naar de verhouding tussen het oude en het nieuwe wordt dus geobjectiveerd in termen van visualiteit (volume, oppervlakte, materiaal, kleur,...) rond de dipool van aspect (beeld) en structuur (materiaal). Walter Benjamin sprak in de jaren 1930 al van de 'expositiewaarde' van een kunstwerk door erop te wijzen dat in de loop van de geschiedenis de gebruikswaarde van artefacten meer en meer moest opboksen tegen de esthetische waarde gebaseerd op een visuele evaluatie van de culturele goederen.(31) In de context van onroerend erfgoed verheldert het denken van Benjamin de interventies die in de 19de en in het begin van de 20ste eeuw werden gedaan op middeleeuwse monumenten met het doel ze te ontdoen van het hen omringende stedenbouwkundig weefsel dat als minderwaardig werd beschouwd, om ze in de publieke ruimte 'beter' tot hun recht te laten komen.(32) In het Charter van Venetië weerspiegelt deze visuele objectivering van de toevoeging uiteraard het denken van Cesare Brandi, die schrijft dat *"de integratie altijd gemakkelijk herkenbaar moet zijn, zonder dat daarom de eenheid die men wil creëren doorbroken wordt. De integratie moet dus onzichtbaar zijn op de afstand waar het kunstwerk moet worden bekeken, maar moet meteen herkenbaar zijn, zonder gebruik te maken van speciale instrumenten, zodra men het van dichtbij bekijkt."* (33) Het was in dit perspectief dat de ideeën van het Charter van Venetië werden gevoed met de verworvenheden van de gestaltpsychologie, door na te denken over de visuele relaties tussen figuur en achtergrond.

Dit evenwicht tussen integratie en onderscheid wordt gesymboliseerd door het concept *tratteggio*, een Italiaanse term die arcering betekent. (34) De techniek van het *tratteggio* wordt gebruikt om lacunes in schilderijen weg te werken door middel van een netwerk van parallelle, naast elkaar geplaatste lijnen. De restaurateur vult dus lacunes op met een netwerk van

arceringen waarvan de kleur overeenkomt met de tonaliteit die de lacune omgeeft. Zo neemt hij afstand ten opzichte van het werk en bezondigt hij zich niet aan het maken van een kopie of een historische vervalsing waarin hij zijn eigen gevoeligheid en subjectiviteit zou leggen door te willen werken 'op de manier van'. Het enige toegelaten instrument is een lijn (arcering) die niets afbeeldt, want ze is niet gedacht als mogelijkheid tot representatie, maar alleen maar als mogelijkheid tot integratie.



Op dit detail van een fresco werden de picturale lagen van de centrale zone van de vaas (die verdwenen waren) opnieuw in het beeld geïntegreerd door middel van een netwerk van arceringen volgens de *tratteggio*-techniek, een benadering die kenmerkend is voor de filosofie van het Charter van Venetië (foto van de auteur).



Deze methode werd geëxtrapoleerd op de architectuur en gebruikt voor de behandeling van oppervlakken, daar waar het nodig is om historische gedeelten te completeren. Dit leidde tot interessante experimenten om het *tratteggio*-concept in een architecturale taal om te zetten, met de intentie om de toeschouwer een beeld te geven van de gereconstrueerde gedeelten zonder geconfronteerd te worden met een historische vervalsing en het monument te kunnen aanvoelen zonder gestoord te worden door al te veel eigentijdse ingrepen van de restaurateur. Interventies die zijn afgeleid van de *tratteggio*-techniek werden vooral toegepast op het archeologisch erfgoed met een lage, of vooral toeristische gebruikswaarde. Het metselwerk van het gebouw van de Curia Julia (ca. 29 v. Chr.) op het forum in Rome bevatte een aantal beschadigingen en lacunes die moesten worden behandeld. Er werd gekozen voor een interventie met nieuwe bakstenen van hetzelfde formaat en in hetzelfde verband aangebracht, maar ze kregen een artificieel gehamerd oppervlak. Dit is een mooie illustratie van wat in het Charter van Venetië wordt verdedigd. Van ver gezien is het nieuwe metselwerk perfect geïntegreerd in het oude, maar van dichtbij is het, dankzij de bijzondere behandeling van het oppervlak, duidelijk onderscheiden van de historische delen.

Curia Julia, ca. 29 v. Chr.
(Forum, Rome, Italië)
detail van het
metselverband waarin
nieuwe gehamerde
bakstenen in het oude
metselwerk zijn
ingevoegd maar die zich
herkenbaar onderscheiden
van het oude materiaal
(foto van de auteur).

Detail van de gevel van
de bibliotheek van
Celsius, (117-135 na
Chr.) in Efese die de
sculpturale transcriptie
van het *tratteggio*-concept
illustreert (archeologische
site van Efese, Turkije)
(foto van de auteur).

Het geval van de bibliotheek van Celsius (117-135 na Chr.) in Efese is exemplarisch. Het monument onderging een ingreep die paradigmatisch is in termen van anastylose. Deze werd toegepast volgens de principes van het Charter van Venetië, dat expliciet en exclusief dit reconstructietype voorschrijft. De gevel van het monument werd tussen 1970 en 1978 opnieuw gemonteerd door de architect Friedmund Hueber.^[35] Naast de strenge methode van de anastylose, probeerde hij de *tratteggio*-techniek toe te passen om het ontbrekende decoratieve metselverband van de pilasters te vervolledigen. Om al te veel grote naakte oppervlakken te vermijden, die een al te lichte en uniforme spiegel zouden vormen, werd beslist om een abstract modelé te gebruiken, dat een spel van licht en schaduw genereert, maar dat bewust niets voorstelt en geen kopie wil zijn van het antieke decoratieve vocabularium. De interventie liep dus niet in de val van de imitatie (en dus van de historische vervalsing) maar vervolledigde het monument door zijn esthetische coherentie te herstellen (licht- en schaduw effecten door de decoratieve behandeling).

In België werden meerdere pogingen ondernomen om op het vlak van toevoegingen aan historische monumenten het Charter van Venetië toe te passen, en dit met uiteenlopende resultaten. In het kasteel van Fagnolle (Philippeville) werden betonnen reconstructies aangebracht die contrasteren met het historische metselwerk. Hoewel de verantwoordelijken voor het project beweren dat hun ingreep conform is aan het Charter van Venetië, wordt het door meerdere specialisten, onder wie ondertekenaars van het charter, als een slecht voorbeeld van de toepassing ervan beschouwd. De toevoegingen benadrukken immers vooral het onderscheid en streven niet naar integratie.

De restauratie van de stadswallen van Binche, uitgevoerd tussen 1994 en 2000, gebeurde veel meer conform aan artikel 9 van het charter. De restauratoren hebben zich er hier voor gehoed om zich te laten verleiden door hypothetische historische speculaties. De interventie weerstond *“aan de verleiding om een al lang verdwenen middeleeuwse staat (Binche is niet het Carcassonne van Viollet-le-Duc) te reconstrueren”* en *“heeft een strikte restauratie uitgevoerd van het bestaande, die stopte waar er geen waardevolle archeologische elementen meer bestonden. Hoewel het voor het grote publiek belangrijk is om thans verdwenen toegevoegde elementen te evoceren, zoals de torenomlopen, kan dat vandaag niet meer door de rechtstreekse reconstructie van het monument op schaal 1/1, maar wel door een grafische reconstructie.”* (36)

De relatie tussen het Charter van Venetië en hedendaagse architecturale creatie, was altijd het voorwerp van een geanimeerd, hevig en weinig geargumenteed debat. Hoewel het Charter van Venetië tegenstander is van de eenheid van stijl en historische vervalsing, kant het zich echter ook tegen een eigengereide architectuur zonder enige relatie met de historische omgeving. In de Brusselse context is dat vaak het voorwendsel voor uiteenlopende extreme standpunten. Volgens architect Francis Metzger, die onder meer de villa Empain restaureerde en het Centraal Station van Brussel renoveerde *“zegt het charter niet dat we een ‘museumstad’ moeten creëren en nog minder een stad die met zijn verleden breekt. Het probleem van de Brusselse actoren is dat de meesten nog geschokt zijn door het enorme trauma van de ‘verbrusseling’*

Ruïnes van het kasteel van Fagnolle (gemeente Philippeville), toestand in 1990. Een interventie die door veel theoretici van het erfgoed, soms zelfs ondertekenaars van het Charter van Venetië, wordt bekritiseerd (foto van de auteur).





**Stadswallen van
Binche gerestaureerd
volgens de principes
van het Charter van
Venetië**

(foto G. Focant © SPW).

en dat er binnen de hoofdstad van Europa niet genoeg ruimte is voor een diepgaande en genuanceerde reflectie over de problematiek van de architectuur en het patrimonium. Een van de rollen van de nieuwe faculteit van architectuur van de Université Libre de Bruxelles is precies dit debat te onderbouwen.” (37) In de architectuuropleidingen is er trouwens te weinig gerichte aandacht voor het herstel van het erfgoed (omschakeling en renovatie), dat nochtans meer dan ooit actueel is.(38) Het onderwijs is nog altijd gericht op nieuwbouw en niet genoeg op interventies in het bestaande en op doordachte verbouwingen. Bij een grondige lezing echter blijkt het charter voorstander van een niet ‘vastgeroest’ architectuurdenken dat de eenheid van stijl verwerpt en tevens het idee dat elk project een eindpunt op zich zou zijn. Vanuit dit standpunt verplicht het charter de ontwerpers om hun ingreep te projecteren op lange termijn, gevoed door een gelaagd en complex verleden en openstaand voor de toekomst, die wellicht een andere, niet te voorziene reflectie zal vergen. “Wij zijn slechts voorbijgangers. Na ons komt er iets anders. Dat is een heel genereus inzicht van het Charter van Venetië” (39) zegt filosoof Francis Metzger.

5/ **Grenzen van het charter**

In het laatste kwart van de 20ste eeuw werd het charter geconfronteerd met de verbreding van het concept 'erfgoed' en dus met de mondialisering ervan. Nieuwe theoretici en mensen van de praktijk waren verplicht om na te denken over de pertinentie van het Charter van Venetië in niet-westerse culturele contexten. Als we kijken naar de nationaliteit van de ondertekenaars van het charter, blijkt dat deze hoofdzakelijk Europees zijn, met een meerderheid uit het Middellandse-Zeegebied en enkelen uit Oost-Europa. Slechts drie mensen van de 23 ondertekenaars komen uit niet-Europese landen, namelijk uit Mexico, Peru en Tunesië. Deze cijfers getuigen van het eurocentrisme van het Charter van Venetië, wat logisch lijkt als we naar de historische context kijken waarin het document tot stand kwam. Pas een tiental jaar later, in 1972, werd door de Unesco het concept van het werelderfgoed geïntroduceerd. Geconfronteerd met het erfgoed van zuidelijke landen (Zwart-Afrika, Zuid-Oost-Azië,...) en met het voor westerlingen verbazende geval van de tempels van het oude Nara in Japan, organiseerde de ICOMOS in 1994 een internationale conferentie, die resulteerde in het *Document de Nara sur l'Authenticité*. Tijdens deze conferentie plaatsten specialisten de notie van authenticiteit in zijn westerse context. Ze toonden aan dat in het geval van nauwelijks verwesterde gemeenschappen (etnische minderheden...) een andere relatie tot de tijd en tot de overdracht van waarden (traditie) gangbaar is. Dit resulteert in een ander bewustzijn van authenticiteit, dat vaak minder gelieerd is aan materialiteit (sporen van het voorbijgaan van de tijd op materialen) en meer is bepaald door immateriële praktijken (codificering van praktijken, ...). Deze situaties waren niet voorzien in artikel 9 van het Charter van Venetië dat het westerse concept van authenticiteit veralgemeende. In de zogenaamde derdewereldlanden zijn talrijke, vaak erg oude gebouwen terug te vinden in gedroogde aarde (adobe). In het geval van hun eventuele reconstructie is het vaak onmogelijk om aan anastylose te denken (zoals het Charter van Venetië aanbeveelt), want bij een gebouw in adobe (zelfs als het gaat om zongedroogde bakstenen) is het niet mogelijk om een beschadigd gedeelte te reconstrueren. Er moet dus gezocht worden naar een andere manier van werken, die ongetwijfeld minder gericht is op de authenticiteit van de materialen en meer op die van de manier waarop ze worden gebruikt. Wat bij de Dogon van Mali of de Somba van Benin belangrijk is, is het respect voor traditionele regels en gewoonten waarbij het bouwen vaak een rituele dimensie heeft.

Dogonwoningen in adobe in Mali. Het geheel van de site is nog bewoond en werd in 1989 ingeschreven op de lijst van het werelderfgoed van de Unesco (foto van de auteur).





Cape Town, Zuid-Afrika.

De evolutie van de stad: maken, vernietigen, opnieuw maken. In een gebied met erfgoedwaarde dat constant aan verandering onderhevig is, biedt het Charter van Venetië geen antwoord op de problematiek van stadskankers

(foto van de auteur).

Het nieuwe glazen dak van het Centraal Station in Brussel

(foto Serge Brison © MA²).

geapprecieerd wordt in een archeologisch park, wordt in een stedelijke context een bekritiseerde stadskanker. Grote Brusselse voorzieningen waarvan er een aantal beschermd is, illustreren de complexiteit van deze problematiek. De vernieuwing van het glazen plafond in het Centraal Station in Brussel is een perfect voorbeeld van de noodzaak om gebouwen aan hun hedendaags gebruik aan te passen, ook al hebben ze grote waarde als erfgoed. Het centraal station telt vandaag 10 keer meer gebruikers dan in de tijd dat het werd ingehuldigd. In een tijd van duurzame ontwikkeling en opwaardering van het openbaar vervoer, moet dit type infrastructuur performanter worden gemaakt, terwijl ook rekening wordt gehouden met zijn waarde als erfgoed.

Maar het Charter van Venetië heeft ook grenzen binnen 'klassieke' stedelijke contexten. De stad en haar historische wijken zijn bij uitstek onderhevig aan constante verandering, nieuwbouw, aanpassing, vervorming, afbraak, recyclage en herbestemming.

Als onroerend goed er tot erfgoed wordt uitgeroepen, gaat het meestal om gebouwen die nog altijd een belangrijke (of potentieel belangrijke) gebruikswaarde bezitten, en vooral om constructies die deel uitmaken van een stedelijke, sociale en economische context die eist dat de ontwikkeling van de stad gegarandeerd blijft. De meerderheid van het 'nieuwe' erfgoed bevindt zich in een omgeving die niet tot een 'een archeologisch park' behoort of zelfs niet tot het 'historische hart' van een stad. Soms bevindt het zich in een industriële zone of in de periferie in kantoorwijken en gaat het om gebouwen die zijn opgenomen in een context waarin men verplicht is om rekening te houden met de gebruikswaarde. Deze waarde is soms zelfs het belangrijkste in het erfgoeddebat. Een ruïne, die erg

6/ **Perspectieven en actualisering van het charter**

Het Charter van Venetië is zeker een filosofische mijlpaal betreffende de discipline van het bewaren en het restaureren van onroerend erfgoed. Het symboliseert een tijd die, in een elan van consensus en universalisme, erin slaagde om een verhelderende synthese te maken van de verschillende historische benaderingen op het vlak van erfgoedbeheer. Het charter is het resultaat van een internationaal bewustzijn dat het erfgoed vooral erkent omwille van zijn historische en esthetische waarden, met een strikt respect voor authenticiteit. De bondige en pedagogische tekst kristalliseert een tijd die erin is geslaagd om de problematiek van het erfgoed te objectiveren door een reflectiekader af te bakenen dat door de meesten kan worden toegepast. De opstellers hebben zich ervoor gehoed om al te factische en technische richtlijnen op te stellen, die de tekst minder universeel zouden maken en hem zouden ondergeschikt maken aan nationale benaderingen of specifieke typologieën van het cultureel erfgoed.

Moet het charter daarom worden bewaard als een ideaal document? We moeten toegeven dat de tekst van Venetië een opmerkelijke geschiedenis heeft gehad, want pas 18 jaar later werd een eerste initiatief genomen om het document te perfectioneren. Dit gebeurde toen het Charter van Firenze met betrekking tot de bewaring van historische tuinen in 1982 werd opgesteld met als doel *“het Charter van Venetië op dit specifieke domein aan te vullen.”* (40) In 1987 werd in Washington een gelijkaardig initiatief genomen om de richtlijnen van het Charter van Venetië op het vlak van bewaring van historische steden, te versterken (ICOMOS, Charter van de Washington, 1987). In het laatste kwart van de 20ste eeuw verschenen talrijke teksten en aanbevelingen, die het Charter van Venetië erkennen als basistekst, maar die trachten hem te expliciteren voor specifieke problematieken (onderwatererfgoed, 1996; cultureel toerisme, 1999; volks erfgoed, 1999; muurschilderingen, 2003, ...). Het Charter van Krakau (2000) heeft een reële poging gedaan om het Charter van Venetië grondig te actualiseren, maar de tekst werd niet unaniem aanvaard en is geen officieel charter van de ICOMOS omdat het niet de gebruikelijke aanvaardingsprocedure van de organisatie heeft doorlopen.

Centraal in het streven naar actualisering van het Charter van Venetië, staan enerzijds het rekening houden met de uitbreiding van het erfgoedconcept, dat een grote verbreding kende, en anderzijds de noodzaak om de relatie tussen de noties erfgoed en kunstwerk te herzien.

- De uitbreiding van het erfgoedconcept is vierledig en betreft:
- de typologieën (waardevolle architectuur is niet langer alleen beperkt tot monumenten maar betreft ook volkse architectuur en sinds G. Giovannoni wordt het stedelijk weefsel ook meer en meer als erfgoed beschouwd),
 - het chronologisch kader (de architectuur van de tweede helft van de 20ste eeuw wordt vandaag tot het erfgoed gerekend, terwijl het nog maar enkele decennia geleden werd veronachtzaamd),
 - de geografische schaal (de zorg voor het historisch erfgoed is thans niet langer alleen een westers fenomeen),
 - de democratisering die de uitbreiding van vormen van toerisme bevordert voor een almaar gedifferentieerder publiek.

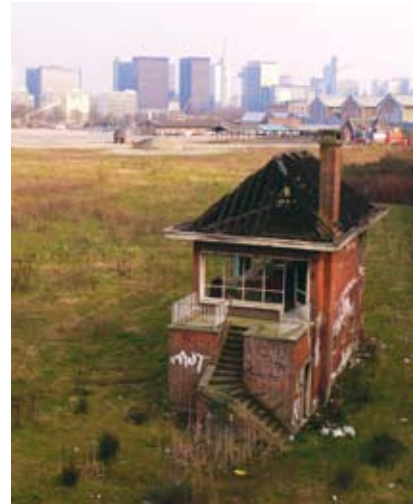
In deze breder wordende context, krijgt het esthetisch hoogwaardige culturele erfgoed dat behoort tot de traditionele categorie van kunstwerk (Acropolis in Athene, ruïnes van de abdij van Villers-la-Ville, ...), concurrentie van nieuwe gevarieerde typologieën. Deze zijn niet in de eerste plaats belangrijk omwille van hun kunstzinnigheid (zoals C. Brandi dat stelt) – een eigenschap die ook niet noodzakelijk ontbreekt –, maar omwille van bijkomende waarden (historische, technische, op het vlak van identiteit, economisch gebruik, ...). Er zijn talrijke voorbeelden op het vlak van ruraal erfgoed (boerderij van de Demesmaekerstraat in Ganshoren), industrieel erfgoed (liften van het *Canal du Centre* in La Louvière, voormalig elektriciteitscentrale in de Slachthuislaan in Brussel) en van modernistisch erfgoed in de bredere betekenis (*Cité de Droixhe* in Luik). De *Cité de Droixhe* werd gebouwd door de groep EGAU (1951-1979) en bestaat uit meerdere woontorens en diverse gemeenschappelijke uitrustingen. Dit moderne en sociale erfgoed wordt geconfronteerd met meerdere stedelijke problematieken zoals de deconcentratie en herkwalificatie van de site, invalshoeken die het strikte kader van het Charter van Venetië overstijgen.

**De *Cité de Droixhe*
in Luik**
(foto van de auteur).



Het Charter van Venetië vertaalt veeleer het denken van experts die meer bezig zijn met de problematiek van het erfgoed in zijn relatie tot de kunstgeschiedenis, dan met architecturale en stedenbouwkundige kwesties vanuit technisch, economisch (gebruik), sociaal en antropologisch oogpunt. Hoe fundamenteel de reflectie van het charter ook is, het blijkt meer van toepassing te zijn op het domein van de restauratie van meesterwerken van het onroerend erfgoed dan op de kwestie van de restauratie van erkend erfgoed dat niet tot de rang van kunstwerk is verheven.

Het erfgoedconcept verwijst traditioneel naar gebouwen waarvan de functionaliteit laag (of opgeschort) is, en die binnen het territorium tot een object zijn gemaakt, zoals dat in de term 'klasseren' wordt geïmpliceerd (opbergen, opzij zetten). Maar geconfronteerd met het nieuwe, gediversifieerde erfgoedcorpus, moet vandaag vaak prioriteit worden gegeven aan het herstellen van de functionaliteit en, in het geval van renovatie, aan de bewoonbaarheid van het erfgoed. Met andere woorden, het is niet langer de bedoeling om louter de leesbaarheid van de culturele waarden waarvan het onroerend goed getuigt, te herstellen (restauratie). In dit opzicht is de draagwijdte van het Charter van Venetië gevoelig gemarginaliseerd met betrekking tot de aanbevelingen van geïntegreerde conservatie die de ontwikkeling van een globale politiek voorstaat waarbij het patrimoniale gekaderd wordt in de sociale problematiek, (Aanbeveling nr. R (98) 4 van de Raad van Europa met betrekking tot maatregelen die de geïntegreerde bewaring van historische gehelen bevorderen, 1998) Tegelijk moeten de ideeën van het charter getoetst worden aan de verworvenheden van de conventie van Faro (2005) die de mens en menselijke waarden centraal te stellen in een verbreed en transversaal concept van het cultureel erfgoed. Bovendien bestaat het erfgoed van een stad voortaan ook uit stadslandschappen, zoals in de conventie van Firenze is bepaald (2000). Deze territoriale notie overstijgt in hoge mate die van stedelijke of rurale site (Art. 1) die in het Charter van Venetië voorkomt. Deze tot erfgoed uitgeroepen stedelijke zones (zoals bijvoorbeeld de zone van Thurn en Taxis in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest) vormen bovendien vaak buitenkansen in termen van stedelijke ontwikkeling. Deze hefboomzones leiden op een ander niveau tot een economische en patrimoniale problematiek, waar het charter nauwelijks een antwoord op biedt.



Stedelijk landschap van de zone van Thurn en Taxis in Brussel: een erfgoedproblematiek waarvoor het Charter van Venetië niet toereikend is.



Gebouw *Bon Accueil*
in de *Cité Moderne*
(1922-1924).
Architect
Victor Bourgeois
(foto van de auteur).

In de hele wereld, en dus ook in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, evolueert de benadering wat betreft de relaties tussen erfgoed en gebruik, ook al dient er nog een hele weg te worden afgelegd om prioritair een echte ambitieuze en creatieve politiek te ontwikkelen wat betreft de omschakeling van het erfgoed. In Brussel heeft het geval van de tussen 1922 en 1924 door architect Victor Bourgeois gebouwde *Cité Moderne*, tot fundamentele debatten geleid. Sommige gebouwen, zoals dat van de Goede Bejegeningstraat, onderscheiden zich door hun al sterk getransformeerde beginsituatie. Voor het gebouw *Bon Accueil* was er heel wat discussie over de uit te voeren ingrepen, over recente kwesties van duurzame ontwikkeling (isolatie) en de conformiteit van de historische sociale woningen met de legitieme eisen van hedendaagse renovatie (installatie van centrale verwarming, renovatie van de sanitaire installaties, ...). Voor dit soort vragen biedt het Charter van Venetië weinig hulp. Dat was trouwens ook niet zijn belangrijkste objectief. Het zou dus opportuun zijn om nieuwe gedragslijnen te ontwikkelen voor dat soort erfgoedoperaties.

In twintig jaar tijd is het aantal beschermde gebouwen in Brussel almaar gestegen en het erfgoed van het Brussels Gewest telt steeds meer typologieën. Zodanig dat het noodzakelijk lijkt om op dit vlak aan een vernieuwende strategie te denken. Vandaag blijkt de hele erfgoedpolitiek rechtstreeks verbonden te zijn met interventies voor conservatie en restauratie van de vooral historische en esthetische waarden van het onroerend goed.



Parallel echter aan de diversifiëring van de erfgoedcategorieën, lijkt het ook wenselijk om na te denken over een actualisering van de instrumenten, zonder de traditionele benadering af te zweren. Deze actualisering zou in termen van verrijking moeten worden gedacht. De nieuwe, nog uit te werken instrumenten zouden, naast rekening te houden met historische en esthetische waarden, ook de actuele en potentiële gebruikswaarde en toe-eigening beter moeten integreren.

In de context van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest zou de reflectie pluralistischer en gedifferentieerder kunnen zijn door gradaties van te respecteren authenticiteit in te voeren, want het wettelijk beschermde erfgoed moet niet altijd noodzakelijk *ad litteram* worden 'geklasseerd' (opgeborgen). De klassieke benadering waarin de maatregel van het beschermen (die tot ingrepen van het restauratietype leidt) het belangrijkste is, zou moeten verrijkt worden met een reeks concepten die in stijgende mate rekening houden met de verhouding tussen enerzijds de gebruiksen toe-eigeningswaarde, en anderzijds de historisch-esthetische waarde. De wettelijke concepten betreffende interventies moeten nog worden bedacht. De wettelijke 'beschermings'-maatregel zou kunnen verrijkt worden met een 'ontwikkelings'-maatregel. Restauratie-ingrepen die worden overheerst door het respect voor authenticiteit ('oude substantie' in de woorden van het Charter van Venetië), zouden soms plaats kunnen ruimen voor vrijere ingrepen in termen van omschakeling, renovatie en

Zetel van het bedrijf C.B.R. (1968-1970, architect Brodzki). Dit gebouw beschermen wil ook zeggen zijn gebruikswaarde bevorderen en dus noodzakelijke aanpassingen aan de huidige kantoornormen toestaan
(foto van de auteur).

andere vormen van recyclage. Een dergelijke benadering is natuurlijk niet van toepassing op het corpus van referenties die in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest zorgvuldig moeten worden bewaard (de zeldzame middeleeuwse overblijfselen, uitzonderlijke art-nouveaubouwen...). Er moeten echter ook meer duidelijke vormen van omschakeling van beschermd erfgoed worden aangemoedigd, zodat onroerend goed kan blijven voortbestaan door een nieuw, aan de maatschappij aangepaste functie te krijgen. Er moet een vernieuwend beleid worden uitgewerkt om de diversiteit van het nieuwe erkende erfgoed dichter bij de burgers en hun woonpraktijk te betrekken. Dit nieuwe erfgoed moet aansluiting vinden bij het leven en bij een sociale praxis van het territorium, en één van de instrumenten daarvoor zal zeker de creatieve omschakeling zijn van de patrimoniale realiteit. Het is ook nodig dat de verantwoordelijken bij de overheid (administraties, commissies, ...) en professionelen (architecten, kunsthistorici, ...) niet alleen worden gevormd op het vlak van restauratie van het erfgoed, maar ook op dat van het invullen met een nieuw programma dat zowel respectvol als vernieuwend is! Het is in dit opzicht dat het Charter van Venetië logischerwijze zijn limieten bereikt (wat niet wil zeggen dat het niet meer actueel is!) en dat het zou moeten gekoppeld worden aan een ander en nieuw charter dat principes formuleert in termen van omschakeling van het erfgoed.

Als conclusie kunnen we stellen dat het antwoord op de vraag of het Charter van Venetië moet worden bewaard, vergeten of geactualiseerd, gemakkelijk is. Het vormt een filosofische benadering van het cultureel erfgoed die nog niets van haar actualiteit heeft verloren. Het gaat in geen geval om een tekst die afgedaan heeft. Integendeel, hij moet nog altijd onderwezen worden en dan vooral zijn principes die een niet a-prioristische, subtiële en genuanceerde benadering voorstaan. Gezien het begrip erfgoed in 2011 veel uitgebreider en complexer is geworden dan in 1964, is het echter nodig om, zoals dat al het geval was voor de kwestie van historische tuinen in 1982, de algemene ideeën van het charter aan te passen aan nieuwe specifieke categorieën van het cultureel erfgoed. De principes van dit document moeten eveneens geactualiseerd en aangepast worden aan de huidige ecologische inzichten, zoals die van duurzame (41) en sociale ontwikkeling (aan de minst gegoeden het recht verzekeren om in beschermde monumenten zoals tuinwijken te wonen). Bijna veertig jaar na de opstelling ervan, is het charter een levend ideologisch erfgoed dat, zoals elk erfgoed, moet begrepen, bewaard, bijgesteld, geactualiseerd en bekendgemaakt worden.

Noten

(1) HARTOG, F., *Régimes d'Historicité, Présentisme et expériences du temps*, Parijs, Editions du Seuil, 2003, p. 19.

(2) vert. "Een gebouw restaureren, is niet het onderhouden, het repareren of opnieuw maken, maar is het in een volledige staat terugbrengen die misschien nooit op een bepaald moment heeft bestaan." VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, dl. 8, Parijs, Librairie centrale d'Art et d'Architecture, 1866, artikel *restauration*.

(3) vert. "Elk gebouw of elk deel van een gebouw moet gerestaureerd worden in de stijl die het eigen is, niet alleen als uiterlijk, maar als structuur." VIOLLET-LE-DUC, E., (keuze van de teksten en woord vooraf: FOUCART, B., *L'éclectisme raisonné*, Parijs, Editions Denoël, 1984, p. 127.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*, p. 204.

(6) *Ibid.*

(7) *I restauri in architettura* is een tekst uit het boek van Camillo Boito getiteld *Questioni pratiche di belle arti*, verschenen in Milaan bij uitgeverij Hoepli, 1893. Het artikel van Camillo Boito werd in het Frans vertaald: BOITO, C., *Conserver ou restaurer, les dilemmes du patrimoine* (vertaald uit het Italiaans door Jean-Marc Mandosio), Besançon, Les Editions de l'Imprimeur, 2000, 109 p.

(8) *Ibid.*, p. 32.

(9) *Ibid.*

(10) RIEGL, A., *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, Parijs, Editions L'Harmattan, 2003, 123 p.

(11) PHILIPPOT, P., Histoire et actualité de la restauration, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XII, 1990, p. 138.

(12) GIOVANNONI, G., *L'Urbanisme face aux villes anciennes*, Parijs, Editions du Seuil (collection Points Essais), 1998, 349 p.

(13) *Ibid.*, p. 219.

(14) *Ibid.* p. 210.

(15) *Ibid.*

(16) Deze tekst moet onderscheiden worden van die van het Charter van Athene die Le Corbusier in 1943 publiceerde en die de conclusies bevatte van het Internationaal Congrès international d'Architecture moderne (C.I.A.M.), dat in 1933 in Athene werd gehouden. De architecturale en stedenbouwkundige visie van het C.I.A.M. staat radicaal tegenover die van de verdedigers van de historische stad. Er is vaak verwarring tussen beide teksten.

(17) CHOAY, F., *Le patrimoine en questions, Anthologie pour un combat*, Parijs, Editions du Seuil, 2009, p. 177.

(18) Francis Metzger, woorden opgetekend aan de Faculté d'Architecture van de Université Libre de Bruxelles op 22 maart 2011.

(19) Collectief, *Le Monument pour l'Homme, (Actes du II^e Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques)*, Venetië, Marsilio Editeur, 1964, 978 p.

(20) De Algemene Vergadering van het II^e Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques was van oordeel dat het tijd is geworden om praktische maatregelen te treffen voor de oprichting van een Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS), dit staat te lezen in de resolutie over de oprichting van een internationale, niet-gouvernementele organisatie voor monumenten en landschappen op de internetsite van ICOMOS (<http://www.international.icomos.org>).

[21] BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Turijn, Einaudi (Piccola Biblioteca), 1977, 154 p. Het boek is vertaald in het Frans: BRANDI, C., *Théorie de la restauration*, (vertaald uit het Italiaans door Colette Déroche), (ingeleid door Georges Brunel), Parijs, Monum, Editions du patrimoine, 2001, 207 p.

De tekst van Brandi was eerder al gedeeltelijk uitstekend vertaald in het Frans: BRANDI, C., (vertaald door Gilles A. Tiberghien), *Théorie de la Restauration*, in: *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société internationale de Poiétique, nr. 3, winter 1995, p. 123-135.

[22] Cesare Brandi, geciteerd door: PHILIPPOT, P., « Editorial », *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des œuvres d'art et du Patrimoine*, nr. 1, juni 1988, p. 5.

[23] Paul Philippot is hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Université libre de Bruxelles.

[24] LEMAIRE, R., Rapport général (eerste zitting), *Le Monument pour l'Homme*, (Actes du II^e Congrès international des Architectes et Techniciens des Monuments historiques), Venetië, Marsilio Editeur, 1964, 978 p.

[25] Woorden van Paul Philippot opgetekend naar aanleiding van het volgende Europese project: Centro Europeo di ricerca sulla conservazione e sul restauro (CERR, Siena, Italia), (in samenwerking met de Associazione Giovanni Secco Suardo - Lurano, Italië), *La mémoire vivante de la restauration* (Europees project Culture 2000), 2000-2001.

[26] Francis Metzger, *loc.cit.*

[27] ICOMOS, *Charte de Venise*, artikel 2, 1964

[28] Francis Metzger, *loc.cit.*

[29] Cesare Brandi, geciteerd door: PHILIPPOT, P., « Editorial », *Science et Technologie de la Conservation et de la Restauration des œuvres d'art et du Patrimoine*, nr. 1, juni 1988, p. 5.

[30] ICOMOS, *Charte de Venise*, artikel 9, 1964.

[31] BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (fragment uit *Ecrits français*), Parijs, Editions Gallimard, 1991, p. 141 (eerste editie in 1936).

[32] In Brussel illustreert de sloop van de huizen aanleunend tegen de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk dit type interventie.

[33] BRANDI, C., (vertaald door Gilles A. Tiberghien), *Théorie de la Restauration*, in: *Recherches Poïétiques*, Revue de la Société internationale de Poiétique, nr. 3, winter 1995, p. 133.

[34] Deze methode werd in 1946 door Cesare Brandi uitgewerkt aan het Centraal instituut voor Restauratie van Rome.

[35] HUEBER, F., "Bauforschung und Restaurierung am unteren Embolos" in *Ephesos, Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1989, nr. 3-4, p. 120-143.

[36] DEHON, D., « Binche et sa fortification médiévale: un patrimoine wallon exceptionnel restauré », *Bulletin de liaison de l'ICOMOS*, nr. 28-29, januari-april 2007, p. 13.

[37] Francis Metzger, *loc.cit.*

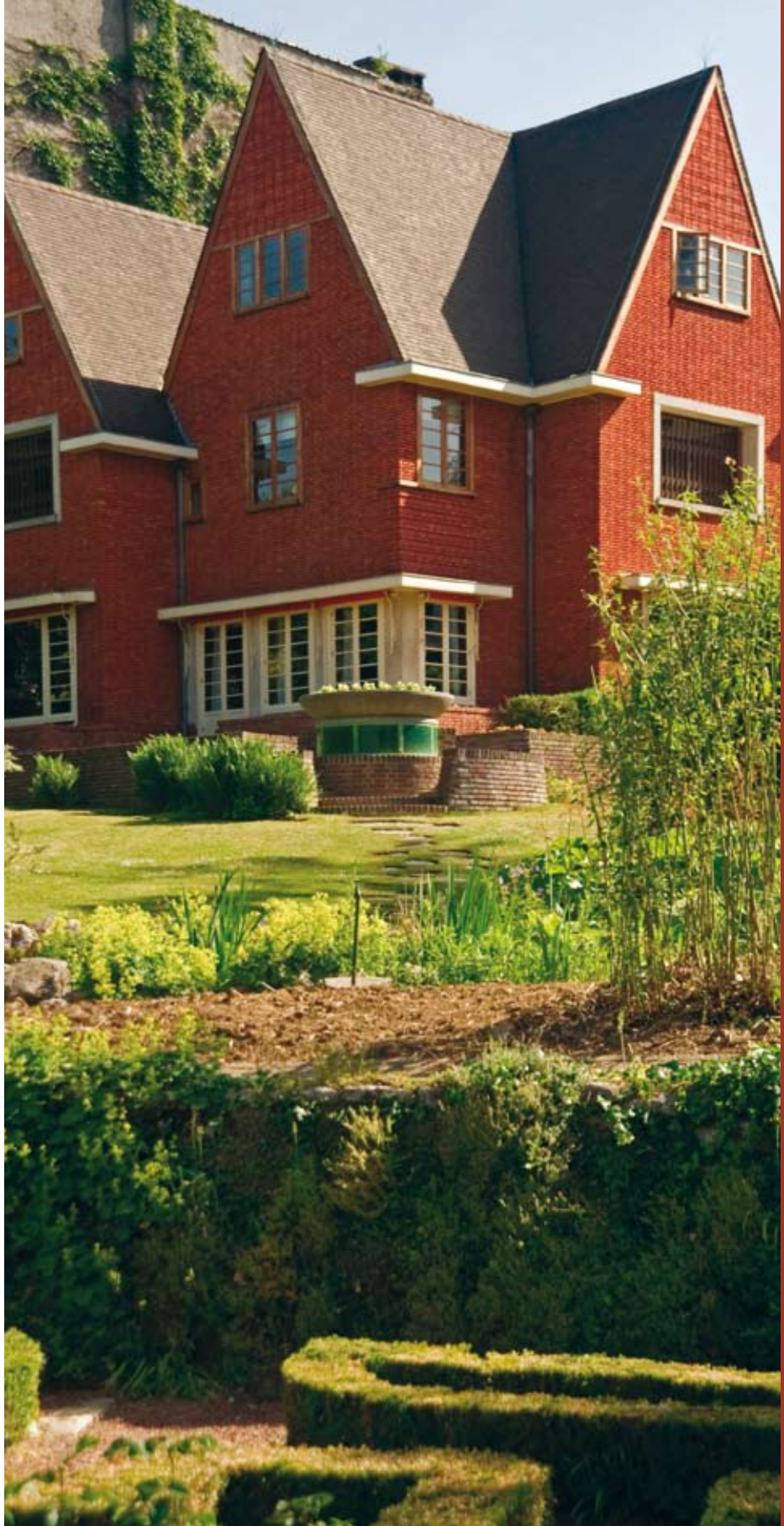
[38] Het domein van conservatie en restauratie van het erfgoed in *stricto sensu* is daarentegen vaak het onderwerp van bijkomende masters (zie de Master complémentaire en conservation-restauration du patrimoine culturel immobilier, in samenwerking met het Institut du Patrimoine wallon, 'La Paix-Dieu').

[39] Francis Metzger, *loc.cit.*

[40] ICOMOS, *Charter van Firenze*, inleiding, 1982.

[41] Meer en meer colloquia en publicaties zijn gewijd aan de problematiek van het erfgoed en duurzame ontwikkeling, zoals het recente colloquium in Rouen: *Le patrimoine bâti et naturel au regard de la question du développement durable et du lien social: ressources, pratiques, représentations*, Rouen, Maison de l'Université, 17 en 18 maart 2011.





**Huidige zicht van de
tuin en van het huis**
(foto A. de Ville de Goyet,
Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).

OP WEG NAAR EEN NIEUWE LENTE... HISTORISCHE STUDIE VOOR DE RESTAURATIE VAN EEN STADSTUIN

Anne-Marie Sauvat

Niet enkel de tuin van Versailles is beschermd

Als we over historische tuinen spreken, denken we eerder aan prestigieuze kasteeltuinen dan aan een stadstuin. Nochtans zijn deze minder omvangrijke composities zeker ook erg kostbare getuigen van hun tijd. Daarom zijn de tuinen van de villa David en Alice van Buuren in Ukkel sinds 1997 als landschap beschermd.

Het onderzoek en de restauratie betreffen alleen de twee eerste tuinen rond het huis die tussen 1927 en 1930 in opdracht van David en Alice van Buuren door Jules Buyskens werden aangelegd.



David en Alice
van Buuren in
Sankt Moritz, 1936

Het gaat meer bepaald om de tuin die bekend staat als 'pittoreske tuin' en de grote rozentuin die op een lager niveau eraan grenst. Deze twee tuinen werden vrij kort na elkaar aangelegd en vormen een homogeen geheel, het enige vandaag nog bekende voorbeeld dat bijzonder representatief is voor de artistieke beweging van *Le Nouveau Jardin Pittoresque* waarvan Jules Buysens een van de stichtende leden was. Gezien het echtpaar van Buuren geen nakomelingen had, werd een stichting opgericht om het hele eigendom, villa en tuin te bewaren en voor het publiek open te stellen. Dit heeft het behoed voor verkaveling en gemaakt dat de tuinen de structuur die Jules Buysens hen gegeven heeft wisten te bewaren.

De grote kwetsbaarheid van dit type erfgoed, maakt het nog zeldzamer. Het is eigen aan tuinen dat ze levende getuigen zijn van verschillende periodes en verschillende stijlen. *"De tuin is een uniek element, vergankelijk, niet te imiteren, met zijn eigen ontwikkelingsproces en een eigen geschiedenis (ontstaan, evolutie, veranderingen, aantasting,...) die de maatschappij en de cultuur reflecteert die hem deden ontstaan en in leven hielden."* [1]

Het onderhoud van een tuin die van nature evolueert en kwetsbaar is, vergt kennis van zaken en meervoudige technieken en ook een noodzakelijk permanent onderhoud. Om een antwoord te geven op deze problematiek en een specifiek kader te creëren voor dit type patrimonium, heeft het International Committee for Historic Gardens ICOMOS-IFLA, op zijn bijeenkomst van 21 mei 1981 in Firenze een charter uitgewerkt voor de bescherming van historische tuinen. Het Charter van Firenze vervolledigt het Charter van Venetië [2] voor dit specifieke domein.

De restauratie van de tuinen van Jules Buysens is om meerdere redenen uitzonderlijk. De tuinen die deels werden aangelegd voor de bouw van de villa vormen een onderdeel van het totaal kunstwerk van de van Buuren en zijn wat dat betreft evenwaardig aan de architectuur van het huis en het interieur. Het is nog altijd een privétuin, één van de zeldzame beschermde tuinen in het Brussels Gewest die bovendien toegankelijk is voor het publiek.

Hoewel de basisstructuur van de tuin, dankzij de bestendige zorgen van de beheerders, bewaard bleef, is de vegetatie van de tuinen en hun omgeving zodanig geëvolueerd dat ze de oorspronkelijke compositie van Jules Buysens van de jaren 1930 verstikt, verstoort en vervangt.

Om het oorspronkelijke geheel en de esthetische keuzes van Jules Buysens – destijds een internationaal bekende landschapsarchitect – in ere te herstellen heeft het Museum van Buuren een restauratieproces gestart voor deze tuinen.

In dit artikel worden de verschillende fasen voorgesteld van de restauratie van de tuinen en van het historisch onderzoek dat resulteerde in het beheersplan dat garant moet staan voor het toekomstige onderhoud van de gerestaureerde tuinen en van de duurzaamheid van de in ere herstelde composities.

HISTORISCH ONDERZOEK OVER DE TUINEN VAN JULES BUYSSENS

1/ Waartoe dient historisch onderzoek?

Een tuin is een levend monument dat onderworpen is aan de effecten van de seizoenen en de tijd. In hun huidige staat dragen de tuinen de sporen van hun evolutie, van mogelijke beschadigingen, verdwijningen, verval of ongelukkige interventies van hun beheerders die vaak niet beschikken over referentiedocumenten of -plannen.

De erkenning van tuinen als erfgoed is vrij recent. Vaak zijn interventies gericht op het behoud van de huidige staat, zonder terug te grijpen naar de oorspronkelijke compositie, of zonder vooruitziende blik op de toekomst. De afwezigheid of zeldzaamheid van archieven maakt het vaak nog moeilijker om dit patrimonium goed te beheren. Daarom was voor de tuinen rond het huis van Buuren een grondige aanpak nodig die het mogelijk moest maken om de elementen van de oorspronkelijke compositie van Jules Buysens zo goed mogelijk te omlijnen om ze te bewaren, te restaureren of te reconstrueren.

Het historisch onderzoek dat in 2009 in samenwerking met Jean-Marie Bailly [3] werd uitgevoerd, was de gelegenheid om alle elementen te verzamelen die als basis konden dienen voor de analyse en interventievoorstellen in het kader van deze restauratie.

Jules Buysens



Portret van Jules Buysens (8 december 1872- 15 april 1958), niet gedateerd. Foto met opdracht: *A mon cher René (Pechère), avec mon amical souvenir,* gesigneerd Jules Buysens.

Jules Buysens werd in 1872 in Waarmade, in de buurt van Kortrijk, geboren in een familie van onderwijzers die een grote interesse en liefde koesterden voor de natuur. Door een ongeval aan zijn hand moest hij zijn muziekstudies opgeven en ging hij net als zijn broer Adolphe naar de *Ecole d'Horticulture de l'Etat* in Gent. Hij studeerde af met een eerste prijs tuinieren. Als muzikant, kunstschilder en verzamelaar geloofde Buysens in de alchimie van reizen. Hij verzoende zijn verschillende passies door meerdere jaren stages te gaan volgen bij tuiniers in Duitsland, Engeland en Frankrijk. Toen hij 25 jaar was ging hij naar de Kaukasus om daar de openbare promenades te ontwerpen van Odessa. Hij had toen de leiding over 200 tot 350 man. Daarna werkte hij zes jaar in Parijs bij Edouard André, destijds een belangrijk botanicus die bij de *Service des Promenades* van de stad Parijs. Buysens werd al snel bureauchef en leerde alle facetten van het vak bij deze gecultiveerde en bereisde man. André was eveneens hoofdredacteur van het schitterende tijdschrift *Illustration Horticole* dat eigendom was van de Belgische tuinbouwkundige Jules Linden. Hij trok vaak de bergen in om planten te zoeken en experimenteerde met de acclimatisatie van toen nog nieuwe planten.

Jules Buysens vergaarde in die jaren een enorme kennis en keerde in 1903 terug naar Brussel waar hij zijn eigen kwekerij van Fort Jaco opende. Hij werd hier de eerste zelfstandige tuinarchitect van België.

Daarnaast volgde hij in 1904 de in dat jaar overleden Louis Fuchs op, en werd benoemd tot 'inspecteur van de Beplantingen van de parken en promenades' van de stad Brussel. Hij reorganiseerde de dienst waarbinnen hij meerdere grote openbare parken aanlegde (1927: het Astridpark in Anderlecht; het bospark van Ossegem; in 1927-1929: de restauratie van de tuinen van de abdij van Terkameren; in 1935 de tuinen van de wereldtentoonstelling...).

Als zelfstandige werkte hij voor de Belgische aristocratie en hoge burgerij. De tuin van de van Buurens ontwierp hij tussen 1927 en 1928 en daarna in 1948, na het einde van de oorlog. Op de Gentse Floraliën behaalde hij talrijke prijzen voor zijn ontwerpen.

In 1909 begon Buyskens zijn ideeën over de pittoreske tuinen uit te werken. Het was echter pas in 1913, als reactie op het in 1912 in Frankrijk gepubliceerde boek van André Vera, *Le Nouveau Jardin*, dat Buyskens met zijn vriend Henri Correvon, een Zwitsers botanicus en boomkweker die gespecialiseerd was in alpenplanten, de nationale vereniging *Le Nouveau Jardin Pittoresque* oprichtte. Hij was hiervan algemeen secretaris en redacteur van het bulletin.

In 1930 richtte Jules Buyskens en Georges Wachtelaar de Belgische Vereniging van Tuinarchitecten op, die in 1935 werd erkend als professionele vereniging. Hij werd er toen tevens voorzitter van. Datzelfde jaar ontwierp Buyskens samen met de architect Joseph van Neck de tracés en inrichting van de Wereldtentoonstelling in Brussel waarvan Jules Janlet commissaris was. Deze ontwerpen zouden de basis vormen voor de stadsontwikkeling van de wijk van de Heizel. Als hoofdlandschapsarchitect verantwoordelijk voor de ontwerpen en de aanleg van de tuinen, tekende hij tussen 1927 en 1935 alle tuinen van de tentoonstelling.

Buyskens legde in 1937 zijn administratieve functies neer en kreeg toen de eretitel van 'Directeur van de aanplantingen van de stad Brussel'. In 1949 droeg hij zijn kwekerij van Fort Jaco over.

Hij overleed op 15 april 1958 in Brussel, aan de vooravond van de opening van Expo 58. Deze tentoonstelling zou een groot succes betekenen voor tuinarchitect René Pechère die als stagiair bij Jules Buyskens was begonnen.

2/ Hoe gaat het historisch onderzoek van een tuin in zijn werk?

Een historisch onderzoek bestaat voor een groot deel uit de studie van documenten en verder uit meerdere precieze observaties op het terrein, zo mogelijk tijdens verschillende seizoenen. Een niet te verwaarlozen element is ook het zoeken naar getuigenissen, zoals van de opeenvolgende tuinmannen, die herinneringen hebben aan bepaalde stadia van de tuin.

Elk document met betrekking tot de tuin kan waardevolle informatie bevatten. Er zijn dus verschillende potentiële bronnen. In de hier volgende, niet uitputtende, opsomming worden de verschillende onderzoekspistes die het meeste worden gevolgd, voorgesteld.

- Als ze bestaan, de persoonlijke archieven van de landschapsarchitect (plannen, notities, correspondentie, werffoto's...). Gelukkig werd in het huidige geval door de erfgenamen van Jules BuysSENS speciaal voor deze gelegenheid een stichting (Stichting Jules BuysSENS) opgericht waarin de weinige, nog uit die tijd bestaande documenten toegankelijk werden gemaakt voor inventarisatie en raadpleging door het publiek.

BuysSENS, Jules,
Mijnheer van Buuren
– *devis estimatif pour divers aménagements à exécuter au jardin,*
Ukkel, 20 augustus
1948. Het gaat om de restauratie van de tuin die BuysSENS na de oorlog uitvoerde (verz Museum van Buuren).

Familiale documenten van de oorspronkelijke of opeenvolgende eigenaars: familiefoto's in de tuinen, diverse correspondentie met de tuinarchitect, met aannemers, leveranciers, verhalen of interviews uit die tijd... Alle archieven van David en Alice van Buuren worden beheerd door het Museum van Buuren. In de loop van het onderzoek werden talrijke, voordien onvermoede documenten, teruggevonden, zoals plannen, brieven, facturen en foto's.

- Verschillende diensten zoals archieven en bibliotheken. Men hoopt daar altijd plannen te vinden, notities, prentbriefkaarten, oude foto's of persknipsels.

- Verschillende professionele bronnen die de analyse kunnen verbreden en het mogelijk maken de bestudeerde tuin in de context te plaatsen van de tuinkunst van zijn tijd: catalogi van plantenkwekers uit die tijd, om te weten welke planten en variëteiten op de markt



waren toen de tuin werd ontworpen; artikelen van gespecialiseerde tijdschriften (over tuinen, levenskunst, architectuur...); de Belgische Vereniging van Landschapsarchitecten en Tuinarchitecten (BVLT). In die verschillende bronnen kan informatie worden gevonden over tuinen van dezelfde tuinarchitect, of informatie over tuinen die eigentijds zijn aan de bestudeerde tuin. In het huidige geval was Jules Buysens, medeoprichter van de esthetische stroming van de *Nouveau Jardin Pittoresque* (NJP), één van de geregelde medewerkers aan het gelijknamige tijdschrift dat vanaf 1913 tot aan het begin van de Tweede Wereldoorlog werd uitgegeven. Deze talrijke publicaties zijn een onschatbare bron van informatie zowel op het vlak van de horticuultuur als op esthetisch vlak. Er werd wat dit betreft een vijftigtal documenten geïnventariseerd.

Dit onderzoek wordt aangevuld met observaties op het terrein, die toelaten om de huidige staat van de tuin te analyseren en te vergelijken met de oorspronkelijke plannen. Sommige bomen werden nader onderzocht door het *Laboratoire de Toxicologie environnementale* van Gembloers (analyse van de gezondheidstoestand van sommige grote bomen en controle van hun stabiliteit om te kunnen beslissen of ze kunnen worden bewaard of moeten worden geveld). Alle elementen van de tuin worden onderzocht: constructieve elementen, type en identificatie van de beplantingen, potentiële technische netwerken (water, afwatering, elektriciteit, zichtbare en eventuele onzichtbare netwerken), opgravingen naar elementen onder de begroeiing of die bedekt zijn met afzettingen... Al deze elementen werden in 2009 precies opgetekend op een topografisch en altimetrisch plan. Dit eerste, nooit eerder opgestelde precieze plan, vormt de basis voor de technische studie van de restauratie van de tuin. De nog bestaande oude plannen zijn die van de intenties van het ontwerp van Jules Buysens, vóór de uitvoering van de werken. Hierop zijn formele indicaties aangegeven zonder detailplannen. Deze hebben misschien bestaan in de vorm van schetsen of plannen, maar die zijn tot nog toe niet teruggevonden.

Alle geselecteerde elementen, plannen, foto's en teksten werden vervolgens geklasseerd en minutieus onderzocht in chronologische volgorde, om de ontstaansgeschiedenis van de tuinen beter te begrijpen.

Buysens, Jules,
Kwekerij van Fort
Jaco – Jules Buysens
 architecte paysagiste 14
 avenue De Foestraets,
 Uccle. *Catalogue spécial*
de Plantes vivaces, Plantes
de rocailles, Arbres, Arbustes,
Rosiers, Conifères et toutes
plantes rustiques servant
à la composition et à la
décoration des Jardins,
 1939, 135 p.
 (verz. Stichting Jules Buysens).



3/ **Wat is het doel van een historisch onderzoek?**

Bij een historisch onderzoek wordt een analyse gemaakt van documenten en de geschiedenis van de tuinen wetenschappelijk uitgewerkt. De esthetische aspecten van de tuinen worden bestudeerd in het bredere kader van de historische context en van de studie van de persoonlijkheid van Jules Buysens en van de milieus waarin hij verkeerde. De werelden van de horticuultuur en landschapsarchitectuur waren vroeger veel nauwer met elkaar verbonden dan vandaag. Dus hebben de evolutie van tuinbouwtechnieken, de democratisering van de auto, gezamenlijke excursies en de uitwisseling van planten en ideeën een grote rol gespeeld in de ontwikkeling van de *Nouveau Jardin Pittoresque*.

Dit studiewerk laat toe om elementen te reconstrueren van de architecturale compositie van de tuin, van de tracés, perspectieven en gezichtspunten en van de botanische en stemmingsaspecten (massa's, volumes, kleurenspeel, locaties, respectieve hoogten, technieken...). Deze puzzelstukken zijn vaak erg vervormd, of zelfs verdwenen door het verstrijken van de tijd.

Door de analyse van de gegevens kunnen de principes die aan de basis lagen van het ontwerp van Jules Buysens worden geïdentificeerd en ook de motieven die tot veranderingen en de huidige oriëntaties hebben geleid.

De interpretatie van de gegevens gebeurt door de historische gegevens te confronteren met de bestaande situatie. De bewaarde, gewijzigde of bij opeenvolgende veranderingen verdwenen elementen kunnen dan worden geïdentificeerd. De oorspronkelijke tuin die dan nauwgezet in beeld is gebracht, vormt de referentiesituatie vóór opeenvolgende veranderingen en evoluties. Op basis van dit stadium van de tuin kunnen dan te restaureren, renoveren of reconstrueren elementen worden gedefinieerd.

Le Nouveau Jardin Pittoresque

Op het einde van de 19de en in het begin van de 20ste eeuw was de wereld van het tuinontwerp in volle beweging.

In Frankrijk zetten persoonlijkheden als Achille Duchêne, Jules Vacherot, Dupart of Riousse een gemengde landschapstijl voort die stevig verankerd was in de Franse traditie. Daarnaast ontwikkelden Jean Claude Nicolas Forestier, die ijverde voor een ideale democratische stad en de gebroeders André en Paul Véra die een decoratief ideaal nastreefden, nieuwe, maar altijd formele praktijken die pasten in een volop veranderende maatschappij.

In Engeland werden de esthetische principes van de *Arts and Crafts* door persoonlijkheden als William Robinson en Gertrude Jekyl ook toegepast op het tuinontwerp. De natuur en de passie voor planten deden hun intrede in de tuin. Deze stroming zou het Kanaal oversteken.

In 1913 verscheen in België het eerste nummer van *Le Nouveau Jardin Pittoresque* met op de cover zijn programma in twee woorden samengevat: 'Vernieuwing' en 'Popularisering'. Het artistieke programma van *Le Nouveau Jardin Pittoresque* had de ambitie vernieuwingen door te voeren in de tuincompositie door zich rechtstreeks op de wilde natuur te inspireren.

Als reactie op de overdrijvingen van de reguliere tuinen, inspireerde de Belgische school zich op de Engelse *Wild Garden*, op de natuur en op de introductie van nieuwe wilde planten. Ze hadden grote interesse voor alle pas ontdekte nieuwe planten en planten die dankzij de opening van de Japanse grenzen in het westen werden geïmporteerd. [1]

Het hoofdartikel van het tijdschrift is ondertekend door Henry Correvon, eminent botanicus-verzamelaar, boomkweker en ijveraar voor de bescherming van alpijnse planten. Zijn kwekerijen in Zwitserland waren een experimenteerterrein voor de acclimatisatie en verspreiding van deze planten in nieuwe, op natuurlijke landschappen geïnspireerde tuinen. [2]



Le Nouveau Jardin Pittoresque, n°1, 1913, 20 pagina's. Cover van het eerste nummer verschenen bij de oprichting van de vereniging *Le Nouveau Jardin Pittoresque*.

Le Nouveau Jardin Pittoresque was rijkelijk geïllustreerd en bracht artikelen over Jules Mansart, over de tuin *Les Roches Fleuries* in Genval, over rocailles of wilde tuinen die Alphonse Buysens fotografeerde in Engeland of op de internationale tentoonstelling van Reims in 1903, waar Jules Buysens een alpijnse tuin exposeerde. Talrijke 'natuurlijke tableaux' die tijdens excursies in de natuur werden gezocht, worden voorgesteld, net als verleidelijke natuurlijke tuinen. De voorzitter van de vereniging was niemand minder dan Ernest van den Broeck, conservator van het Natuurhistorisch Museum van Brussel en eigenaar van *Les Roches Fleuries*. Jules Buysens was ondervoorzitter van de vereniging.

Tot in 1940 organiseerde *Le Nouveau Jardin Pittoresque* bijeenkomsten, bezoeken, excursies, lezingen en reizen naar het buitenland. De driemaandelijkse, geïllustreerde bulletins verspreidden hun ideeën en ervaringen.

Waterpartijen, rocaille met bloemen, met bloemen begroeide muren, *herbaceous borders*, alpijnse of alpijns-Japanse tuinen of natuurlijke scènes worden met elkaar verbonden door tegelpaden of Japanse stapstenen. De omgeving van de woning wordt ingericht als een subtiele overgang met terrassen, muurtjes en trappartijen die naar de natuurlijke tuinen met bochtige contouren leiden.

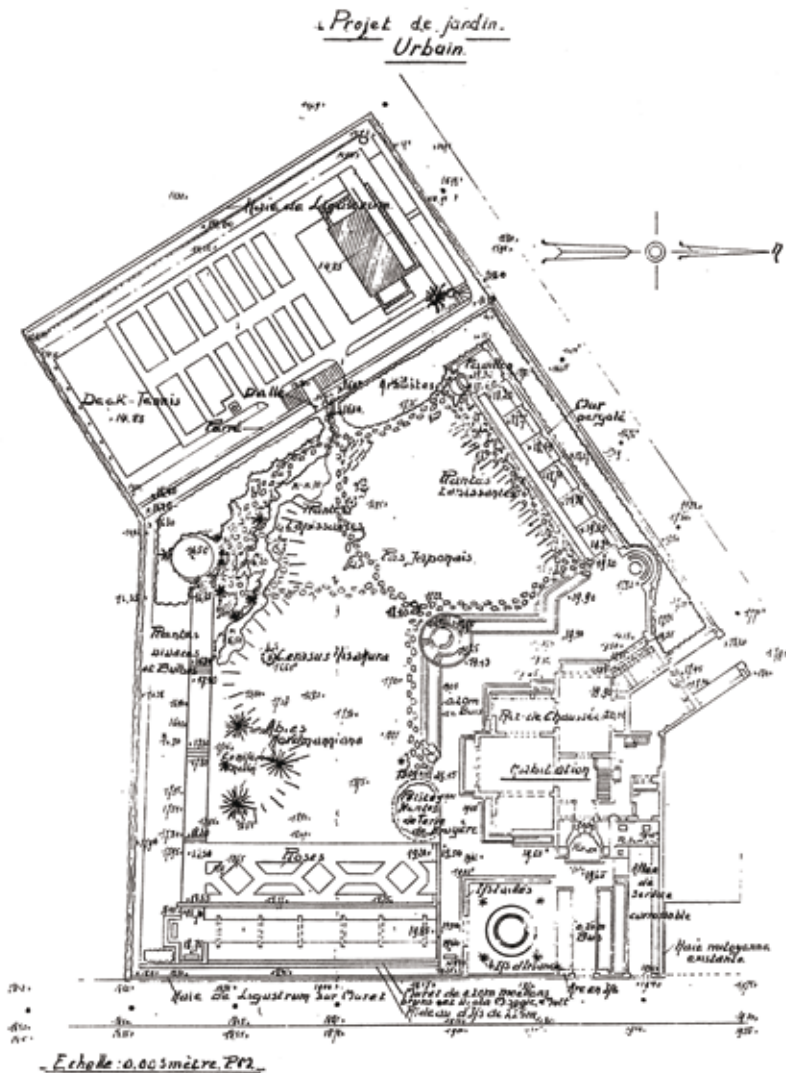
De beweging van *Le Nouveau Jardin Pittoresque* heeft de Belgische tuinkunst grondig beïnvloed, vooral in de streek rond Brussel. Vandaag zijn de door Jules Buysens ontworpen tuinen van het Museum van Buuren in Ukkel en de reusachtige alpijnse tuin Het Bloemendal in Huizingen, die momenteel allebei worden gerestaureerd, onschatbare getuigen van deze zo kwetsbare kunst.

[1] Japan opende in 1854 zijn grenzen voor de Westerse wereld, na de ontschepping van de Commodore Perry in 1853.

[2] Jules Buysens opende zijn kwekerij van Fort Jaco in 1903, meteen na zijn terugkeer in Brussel.

4/ De resultaten van de historische studie

De resultaten van de historische studie bestaan uit denkpijsten over de waarde en uitdagingen van de Pittoreske tuin en de Grote rozentuin, twee markante werken van de Belgische tuinkunst. Het was evident dat werd teruggegrepen naar de periode van voor 1940, toen het oeuvre van BuysSENS op zijn hoogtepunt was.



Niet gesigeneerd ontwerp voor stedelijke tuin, toegeschreven aan Jules BuysSENS. Na 6 juni 1930, bron Stichting Jules BuysSENS. Een reeks natuurlijke tafereeltjes ligt rond het huis. De oorspronkelijke compositie van 1927 is aangevuld met de scène de fraîcheur [koeltuin] rond drie cascadevormige vijvers en het tennisveld op het onderste terras is vervangen door een grote rozentuin (verz. Stichting Jules BuysSENS).

De wensen van de van Buurens gekoppeld aan de beperkingen van een klein en hellend terrein (26 are), vormen de basis voor het ontwerp. Dit ontwikkelt zich waaiervormig rond het huis en bestaat uit een opeenvolging van scènes rond een centraal grasperk. Het uitzicht verschilt naargelang de plaats waar men zich in het huis of op het terras dat het omgeeft, bevindt. Deze scènes, *salle de verdure* rozentuin, *herbaceous border*, vijvers, met bloemen begroeide muur, *rocailles*, groep heideplanten of coniferen volgen elkaar op en kunnen ontdekt worden door de nieuwsgierige wandelaar langs een altijd veranderend parcours (paden, lanen, Japanse stapstenen,...), of vanaf telkens verschillende gezichtspunten (hoeken met banken, priëlen, paviljoenen. Om deze scènes zo pittoresk en picturaal mogelijk te maken, maakte Buyskens gebruik van natuursteen in al zijn aspecten (rots, breuksteen, plaveien, grind), van de bodem en zijn natuurlijk modelé en, het belangrijkste, van vegetatie. Om zijn scènes op te bouwen als schilderijen zette Buyskens al zijn kennis van planten in en stelde planten voor die een grote seizoensdiversiteit vertonen en die, hoe klein ook, de van Buurens konden bekoren (4).

De restauratie en het onderhoud van deze tuinen betreft vooral het geheel van de beplanting. Het is thans bewezen dat de verschillende, door Jules Buyskens ontworpen scènes met ongeveer twintig jaar tussen, twee keer volledig werden gerenoveerd (renovatie door Buyskens zelf in 1947-1948; renovatie door René Pechère in 1968). Bepaalde planten, heesters of winterharde planten werden toen vervangen voor ze hun volwassen grootte hadden bereikt. Sindsdien, dat wil zeggen sinds veertig jaar, werden geen structurele ingrepen meer gedaan in de tuin, los van het onderhoud. Zo zijn bomen en struiken veel groter geworden dan de proporties die oorspronkelijk waren voorzien en die

Gezicht vanaf de hoofdlaan naar de *salle de verdure* en de laan van de rozentuin van bovenaf gezien; niet gedateerd.

De bloempot, de taxusboog en de bogen van de rozentuin hebben allemaal dezelfde korfboog en zijn perfect gericht op de banken die zich achteraan in het perspectief bevinden.

Gezicht van bovenuit op de laan van de rozentuin vanaf de geometrische parterres, niet gedateerd.

Het geometrische patroon wordt beklemtoond door een enkele of een dubbele rand in breuksteen van zandsteen die de niveauverschillen corrigeert. De parterres zijn afgeboord met winterharde bodembedekkers.



door de opeenvolgende heraanplantingen werden onderhouden om het evenwicht van de scènes en de bosschages te bewaren. Daarnaast is er sprake van een spontane groei van struiken die meerdere bosschages hebben gekoloniseerd.



Gezicht op het kleine paviljoen vanaf de eetkamer, niet gedateerd.
Gezicht op de bebloemde terrassen van het voorplan, dan op het rocaille met de bodembedekkers en het kleine paviljoen. De lichtjes overhangende ligging van dit laatste, maakt het uitzicht vrij op de lagere gedeelten van de tuin.

Gezicht van bovenuit op de rozentuin vanaf de salon, 1 juli 1938.
Bosjes heideplanten op de voorgrond en vrij uitzicht op de parterres van de rozentuin. Een ligusterhaag, aangevuld met opgebonden lindes, schermt de tuin volledig af van de straat.

Gezicht genomen ter hoogte van de zuidoostelijke hoek van het kleine paviljoen in de richting van de westelijke gevel, niet gedateerd. Een kleine met bloemen begroeide muur scheidt de bloemperken in de laan van de pergolamuur van het kleine rocaille in de tuin met bodembedekkers waartussen een bochtig pad met Japanse stapstenen loopt.



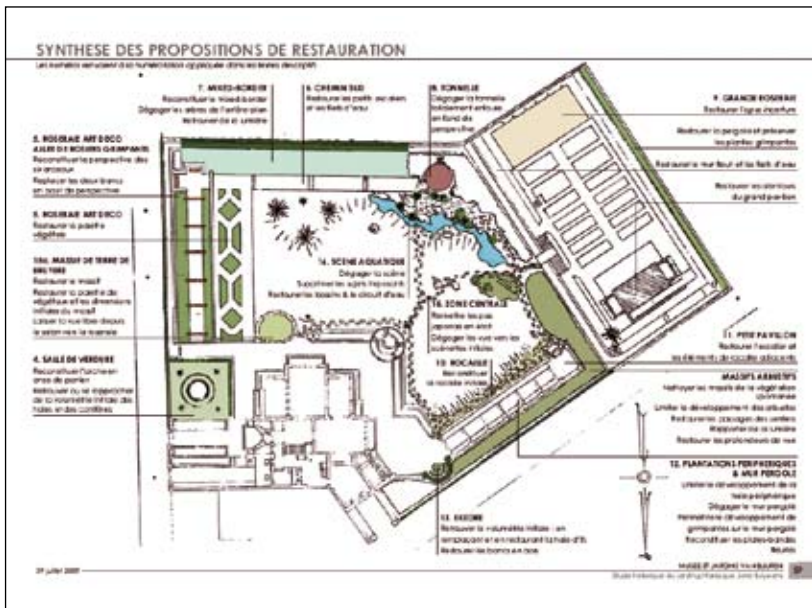
Een eerste stedenbouwkundige vergunning maakte het in 2010 mogelijk om bomen te rooien, om te snoeien en uit te dunnen. Dat is altijd een erg spectaculaire fase voor de eigenaar of voor de bezoeker die niet op de hoogte is, want zij verandert radicaal, zij het tijdelijk, de gekende tuin, met als enig doel terug te komen tot de situatie van de referentietuin.

Er dient nog een uitgebreide botanische inventaris te worden gemaakt om de oorspronkelijke tafereels van de parterres van de twee rozentuinen, de rocailles en de *herbaceous border* in ere te herstellen.

Naast de botanische elementen moet een groot aantal onderdelen, die het formele tracé van de tuin structureren, worden gereconstrueerd – randen, Japanse stapstenen, bogen in ijzerwerk – en gemetselde elementen zoals muurtjes en de bekkens van de waterpartij van de *scène de fraîcheur* [koeltetuin], moeten grondig worden gerestaureerd.

Eens de tuinen gerestaureerd zijn zullen zij een prachtig voorbeeld vormen van de manier waarop dit levend erfgoed haar historisch karakter terugvindt en zo in overeenstemming kan gebracht worden met haar huidige museale functie.

Synthese van de restauratievoorstellen.
Etude historique du Jardin Pittoresque de Jules Buysens, Atelier EOLE
 landschapsarchitecten in samenwerking met Jean-Marie Bailly.



Noten

(1) International Council on Monuments and Sites, ICOMOS, International Committee of Historic Gardens and Sites, ICOMOS-IFLA: doelstellingen en activiteiten. Definities en objectieven art.1 'Een historische tuin is een architecturale en plantencompositie, die vanuit historisch of artistiek oogpunt van publiek belang is.' Als dusdanig wordt hij als een monument beschouwd.

(2) Zie het artikel van Yves Robert in deze boek: " Het Charter van Venetië vergeten, bewaren of actualiseren?".

(3) Jean-Marie Bailly, landschapsarchitect en historicus van de tuinkunst.

(4) ATELIER EOLE, SAUVAT, AM- BAILLY, JM., *Etude historique du jardin pittoresque de Jules Buysse* - Musée et jardins van Buuren, 2010



Huis, Timmerhoutkaai

nr. 3. Trap

(foto van de auteur
© MBHG-DML).

TIMMERHOUTKAAI 3: GESCHIEDENIS VAN EEN HUIS OP BASIS VAN EEN ARCHEOLOGISCH ONDERZOEK

Patrice Gautier

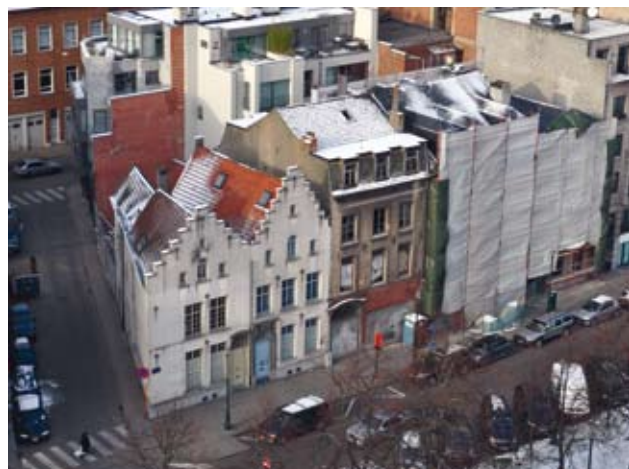
De opdracht die het Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (Directie Monumenten en Landschappen, Archeologisch Laboratorium in Brussel) aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis gaf, had als wetenschappelijk doel een volledige documentatie te leveren van een bestaand gebouw op de Timmerhoutkaai nr. 3, vooraleer hier ingrijpende werken gingen beginnen. Deze imposante woning, die eigendom is van het OCMW van de stad Brussel, stond al jaren leeg en zal binnenkort worden verbouwd tot appartementen.

Het betrof dus een bouwarcheologie die een antwoord moest trachten te formuleren op volgende vragen. Wanneer en hoe werd het huis gebouwd? Met welke technieken en materialen? Wie was de opdrachtgever? Wat was de oorspronkelijke bestemming van het gebouw?

Om dit te doen combineerde de studie archiefonderzoek en onderzoek ter plaatse. Bij dit laatste werd op verschillende plaatsen in de bepleistering van het gebouw een reeks 'archeologische vensters' (proefopeningen) gemaakt om observatie en beschrijving, het maken van foto's en een minutieuze tekening van de gebouwde structuren mogelijk te maken (metselwerk, houten wanden, muuropeningen, schouwen, trappen, vloeren...).

**Timmerhoutkaai,
gezicht in westelijke
richting**

(foto van de auteur
© MBHG-DML).



Bovendien hebben de archeologen de werf van de verbouwing gevolgd om stalen te nemen op plaatsen die voordien niet bereikbaar waren. Hierbij kon worden geprofiteerd van het feit dat het gebouw volledig ontdaan van zijn bepleistering werd (binnenwanden en gevelbepleistering), wat essentieel bleek voor de registratie van archeologische gegevens en het globale inzicht in het gebouw.

De bouwarcheologische interventie werd gekoppeld aan archeologische opgravingen in de tuin van het huis, die uitgaat op de Barchonstraat (nr. 3 en 7). Deze opgravingen werden uitgevoerd op de plaats van de funderingen van een nieuw op te trekken gebouw.

Parallel aan de archeologische studie werd in het kader van de overeenkomst met het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, een reeks wetenschappelijke analyses uitgevoerd om de kennis over dit gebouw te verrijken. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium heeft het behangpapier onderzocht en het *Centre européen d'Archéométrie* van de ULg heeft door middel van dendrochronologisch onderzoek geprobeerd om de hoofdbalken van het gebouw te dateren. In het kader van een doctoraatsproefschrift over de bouwmaterialen in Brussel, werden alle vloeren en ook hun dragende structuren in het *Centre de Recherche en Archéologie et Patrimoine* van de ULB onderzocht. Er werd rond deze werf dus een multidisciplinair onderzoek opgezet.

Ziehier een beknopt overzicht van de eerste resultaten van de studies over dit huis dat deel uitmaakt van de geschiedenis van de havenwijk van Brussel.

1/ De Brusselse havenwijk

Het huis bevindt zich op de Timmerhoutkaai, tegenover het Schuitendok – een van de drie dokken waaruit de Brusselse haven oorspronkelijk bestond (de twee andere zijn het Katelijnedok en het Koopliedendok). Het werd gegraven in 1560-1561. Voorbij de Oeverpoort van de tweede Brusselse omwalling, tussen de Lakensepoort en de Vlaanderenpoort, was de haven verbonden met het kanaal van Willebroek dat in het midden van de 16de eeuw werd gegraven om via de Rupel Brussel en Antwerpen met elkaar te verbinden. De haven



werd meermaals uitgebreid en er werden *intra muros* nieuwe dokken gegraven, zoals het Stapelhuisdok en het Mestdok (17de eeuw) of later, *extra muros*, zoals het Grootdok en het Werfdok (19de eeuw). Deze dokken werden in het begin van de 20ste eeuw gedempt, waarmee een einde kwam aan de Brusselse *intra muros* havenactiviteiten.

Plannen van de stad Brussel van M. de Tailly (1640) en L. A. Dupuis (1777). Detail van de omgeving van de Timmerhoutkaai.

2/ De iconografie, een waardevolle bron

De iconografie biedt waardevolle inlichtingen over de stedenbouw van de wijk van de haven en de kaaien. Op het plan van de stad Brussel van M. de Tailly (1640) zijn de eerste gebouwen langs het Schuitendok te zien. Tegenover het bekken werd en twaalfstal huizen gebouwd omgeven door tuinen.

Timmerhoutkaai. Detail van de gravure van het Groot Begijnhof van Brussel van J. Harrewyn, uit A. Sanderus, *Chrorographia Sacra Brabantiae* (1727).

Op een gezicht op de stad Brussel van de schilder J. B. Bonnacroy dat dateert van vóór 1664-1665 (dit schilderij wordt bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten), is voor de eerste keer de volledig verstedelijkte Timmerhoutkaai te zien, van de Barchonstraat tot aan het Mestdok. De huizen staan haaks op de straat en hebben trapgevels uitgevend op de kade. Het huis op nr. 3 is duidelijk identificeerbaar. Het is het derde huis na de Barchonstraat.

Op een gravure van J. Harrewyn (1727) van het Groot Begijnhof zijn op de achtergrond de huizen van de Timmerhoutkaai te zien. Naast het indrukwekkende volume van het zogenaamde 'hanzehuis', vormen de andere huizen aan de kade een front van trapgevels. De gravure is erg gedetailleerd, maar in zijn geheel identiek aan wat op andere iconografische documenten te zien is.

3/ Reconstructie van het oorspronkelijke volume

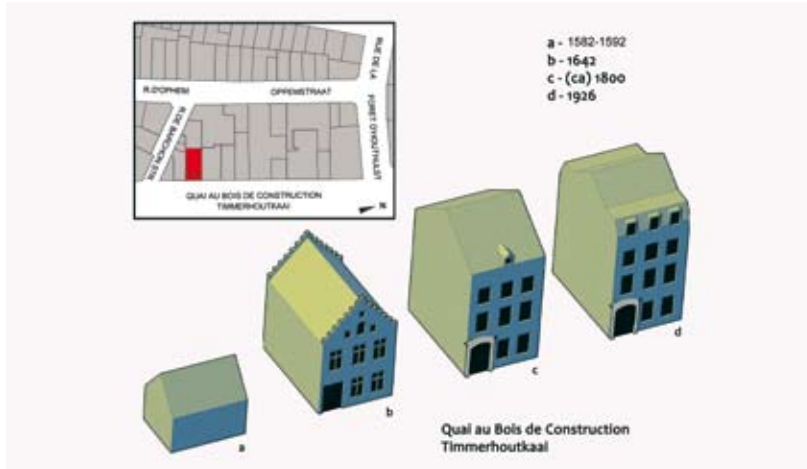
Het huis van de Timmerhoutkaai nr. 3 werd in de loop van zijn geschiedenis grondig gewijzigd, zowel qua interne organisatie als qua decor en volumetrie. Het bestond oorspronkelijk uit drie traveeën en drie bouwlagen (benedenverdieping, eerste verdieping en zolder) en is gebouwd op deels gewelfde kelders. Zoals blijkt uit de iconografie bezat het huis vroeger een trapgevel uitgevend op het water.

Timmerhoutkaai nr. 3, achtergevel met een voorstelling van de volumetrie van het huis in de 17de eeuw
(foto van de auteur © MBHG-DML).

In de gevel is het oorspronkelijke metselwerk duidelijk te identificeren. Het betreft een metselwerk van oranje bakstenen (26-27 x 13-13,5 x 5-5,5 cm) met dikke kalkvoegen (1 à 2 cm). Dit metselwerk loopt door tot aan de onderdorpel van de vensters van de tweede verdieping. Net als in de aanpalende huizen (nr. 1 en 2) volgde daarboven de trapgevel



met twee registers van kleine vensters – het eerste met een middenvensters onder rondboog, geflankeerd door twee kleinere rechthoekige vensters en het tweede met een klein venster in de top van de gevel. De twee lagere bouwlagen hadden vensters met kruiskozijn en een deur op de benedenverdieping. De muuropeningen hadden een zandstenen omlijsting met hoekketting en bovenaan, dat wil zeggen boven de tussendorpel, een koofvormige sierlijst. De twee onderste vensters hadden houten luiken. De hoeken van de gevel waren versterkt met een zandstenen hoekketting. Zoals bij de aanpalende huizen was de voorgevel versierd met stenen banden ter hoogte van de onderdorpels, de tussendorpels en de lateien van de muuropeningen. De balken van de vloer waren aan de gevel bevestigd met lelievormige ankers, die ondanks de bepleistering vandaag nog zichtbaar zijn.



Voorstel voor het herstel in vroegere staat van de volumetrie van het huis op de Timmerhoutkaai nr. 3
(foto van de auteur © MBHG-DML).

4 / Voorstel voor datering

Zoals we eerder aanhaalden is de gevel van het huis te zien op een schilderij van vóór 1664. Het dendrochronologisch onderzoek dat de l'ULg uitvoerde op de vloerbalken, leverde voor het grootste deel van het hout een vermoedelijke kapdatum op van rond 1642-1645. Deze datum zou overeenkomen met de bouw van het huis met trapgevel. We weten dat de droogtijd van hout destijds beperkt of onbestaande was en dus is deze datum perfect in overeenstemming met de iconografie, de stijl en de gebruikte materialen.

5 / Een oude kern?

Een van de balken van het plafond van de benedenverdieping zou volgens het dendrochronologisch onderzoek uit 1582-1592 stammen. Is dit een element dat in de werf van het midden van de 17de eeuw opnieuw werd gebruikt of is het een oude kern van een bestaande constructie? Enkele aanwijzingen zouden kunnen duiden op het bestaan van een kern ouder dan 1642. Het zou dan gaan om een klein gebouw langs de kade dat na de aanleg van de dokken werd opgetrokken. Deze aanwijzingen zijn de aanwezigheid van een kelder die maar onder één helft van het huis gewelfd is en een 'naad' in het metselwerk die zou kunnen overeenstemmen met het aandak van een oude topgevel (haaks op de kade) ter hoogte van de eerste verdieping. Hoewel deze hypothese verleidelijk is, voldoet ze niet volledig.

Op het plan van 1640 zijn nochtans huizen aangegeven op de hoek van de kade en de Barchonstraat en het zadeldak van het derde huis is inderdaad evenwijdig aan het dok. Buiten de opmerkelijke gebouwen, die duidelijk identificeerbaar zijn, heeft de opsteller van het plan voor de opvulling van de huizenblokken soms grafische codes gebruikt die misschien niet precies overeenstemden met de realiteit, zoals de afwisseling van huizen die soms parallel, dan weer haaks ten opzichte van de straatas staan. De vraag of er een kern van de 16de eeuw bestaat, blijft dus open.

6/ **Verbouwingen en aanpassingen aan de smaak van de tijd ...**

Al in 1711 werden in de wijk huizen vervangen. Op de plaats van twee oude huizen met trapgevel werd een indrukwekkend huis (het zogenaamde hanzehuis) opgetrokken, waarvan de volumetrie sterk contrasteerde met de andere huizen van de kade.

De eerste verbouwing van het huis aan de Timmerhoutkaai nr. 3, waarschijnlijk in het derde kwart van de 18de eeuw, betrof de bouw van een toegangsportaal in de voorgevel. Verving dit een ouder portaal? Dat is waarschijnlijk, maar oorspronkelijk moeten deze huizen op deze plaats geen voor koetsen geschikte gang hebben gehad. Onder de bepleistering zijn er in de huidige koetsgang van het gebouw inderdaad sporen gevonden van een trap, die op die plaats de doorgang van koetsen naar de tuin onmogelijk maakte. In de gehouwen steen in Lodewijk-XV-stijl van het portaal zijn de letters 'PM' gegrift, de niet geïdentificeerde initialen van een steenhouwer van de tweede helft van de 18de eeuw. In die tijd 'signeerden' steenhouwers inderdaad hun werk door middel van een merkteken als een kruis of een pijl en de geletterden deden dat met hun initialen. De stijlen van het portaal zijn koefvormig, hebben paneelbezetting en zijn bekroond met een korfboogvormige latei met gecanneleerde sleutel onder een in- en uitzwenkende druiplijst.

In het kielzog van de grote werven van de hoofdstad (aanleg van de grote lanen op de plaats van de tweede omwalling van de stad) veranderde in het begin van de 19de eeuw ook een en ander in deze wijk. Aan de overkant van de dokken, op het 'grondgebied' van het in 1797 gesloten begijnhof, werden nieuwe straten aangelegd. Rond het tussen 1824 en 1927 door architect H.L.F. Partoes gebouwde Groot Godhuis werden ze al snel bebouwd met fraaie huizen in neoclassicistische stijl. Deze nieuwe

gebouwen bevonden zich meestal parallel aan de straatas en de trapgevels moesten wijken voor horizontale kroonlijsten.

Het huis aan de Timmerhoutkaai ontsnapte niet aan deze verfraaiingswerken van de hoofdstad. In het begin van de 19de eeuw (en zelfs op het uiterste einde van de 18de eeuw), werd het huis grondig verbouwd en deels heropgebouwd in neoclassicistische stijl. Zijn trapgevels werden gesloopt en vervangen door een tweede verdieping. Deze kreeg, recht boven die van de eerste verdieping, drie vensters aan straatzijde, met uitspringende hardstenen onderdorpel en schrijnwerk met roedeverdeling met zes ruitjes. Deze verbouwing is duidelijk herkenbaar aan de gebruikte materialen zoals kleine donkerrode bakstenen (19 x 8,5 x 4 cm) gemetseld met smalle voeg (ongeveer 1 cm) afgewerkt met een voegspijker. Tijdens deze werf werd ook heel wat recuperatiemateriaal gebruikt, zoals de bakstenen van de vroegere trapgevel of, voor de balken van de vloer van de bovenste verdieping, de bintbalken van de dakstoel van het voormalige skelet. De verandering van oriëntatie van het huis dateert uit deze tijd. Voortaan was het zadeldak parallel aan de straat. De gevels werden bepleisterd, de kruiskozijnen van de vensters op de benedenverdieping en de eerste verdieping werden verwijderd en vervangen door schrijnwerk met roedeverdeling met zes ruitjes en bovenlicht, bekroond door twee andere die niet opengaan. De twee stenen van de latei van de voormalige kruisvensters werden versterkt met een I-balk. In de achtergevel werden de vensters volledig vervangen, identiek als van die van de voorgevel, maar een dertigtal centimeter verschoven. Op de benedenverdieping en de eerste verdieping herinneren de stenen van de stijlen en kleine gekoppelde ontlastingsbogen in het metselwerk aan de voormalige kruisvensters. In die tijd kregen alle vensters luiken. De gevel aan straatzijde werd bekroond met vier steigergaten en een kroonlijst met modillons.



Timmerhoutkaai nr. 3, voorgevel
(foto van de auteur
© MBHG-DML).

Deze talrijke wijzigingen van de gevel hadden uiteraard ook gevolgen voor de interne organisatie van de ruimten en de circulatie. Het is gemakkelijk om het grondplan van dit neoclassicistische huis van het begin van de 19de eeuw te reconstrueren (van 7,80 m op 11,40 m). In die periode liep in het zuiden naast het huis een koetsgang die naar de tuin leidde. In het noorden bevonden zich twee vertrekken, het ene aan de voorkant, het andere aan de tuinzijde en ze lagen enkele tientallen centimeter hoger dan de koetsgang. Ze waren onderling met elkaar verbonden door een deur met twee vleugels en elk verlicht met twee vensters in de gevel. De kamer aan straatzijde was via de koetsgang bereikbaar via een dubbele deur. Een andere deur in de koetsgang opende op een grote trap naar de verdiepingen.

Op de twee verdiepingen is de indeling ongeveer identiek. Houten scheidsmuren (met holle bakstenen elementen) verdelen de oppervlakte van het huis in drie delen, waarvan twee recht boven de kamers van de benedenverdieping. Ze zijn geflankeerd door een derde ruimte aan straatzijde en een trap aan tuinzijde, die beide boven de koetsgang liggen. De constructie van de houten scheidsmuren verschilt per verdieping. Op de tweede verdieping zijn ze in elkaar gezet door een pen-en-gatverbinding en op de eerste verdieping zijn de verschillende stukken hout aan elkaar gespijkerd. Een dergelijk verschil laat toe om te stellen dat ze heel waarschijnlijk uit een andere periode dateren.

Fragment van behangsel
papier aangetroffen op
de benedenverdieping
van het huis op een
krant van 1866
(foto van de auteur
© MBHG-DML).



Ook uit de analyse van de vloeren blijkt dat die op de eerste en de tweede verdieping anders zijn geconstrueerd, zowel wat de verbinding als wat het zaagtype betreft, wat wijst op verschillende wijzigingen, alle later dan de 17de eeuw.

Sommige houten scheidsmuren zijn wel met zesentwintig lagen behangsel papier bedekt. Een daarvan is aangebracht op krantenpapier van 1866, een element dat meer dan waarschijnlijk wijst op de datum dat het werd aangebracht. Onder deze laag met jaartal werden nog vijf andere lagen aangetroffen in de hoeken en onder de plint van een scheidsmuur van de 19de eeuw. De laag die op het krantenpapier van 1866 is geplakt, is terug te vinden op de vier muren van een kamer op de benedenverdieping. In het noorden is ze rond de schouw aangebracht op een doek dat op houten kaders is gespannen. Het behangsel is overwegend grijs en heeft een ruitmotief met in het midden een bloem. Deze fragmenten van behangsel papier (met motieven in blokdruk) die *in situ* bewaard zijn, geven waardevolle informatie over de kleur van de muren en de inrichting van interieurs in de loop van de 19de en 20ste eeuw. Onder dit doek bevindt zich nog een rozerode pleisterlaag. Dat is de eerste verflaag, geschilderd op een dunne pleisterlaag die rechtstreeks op de bakstenen werd aangebracht.

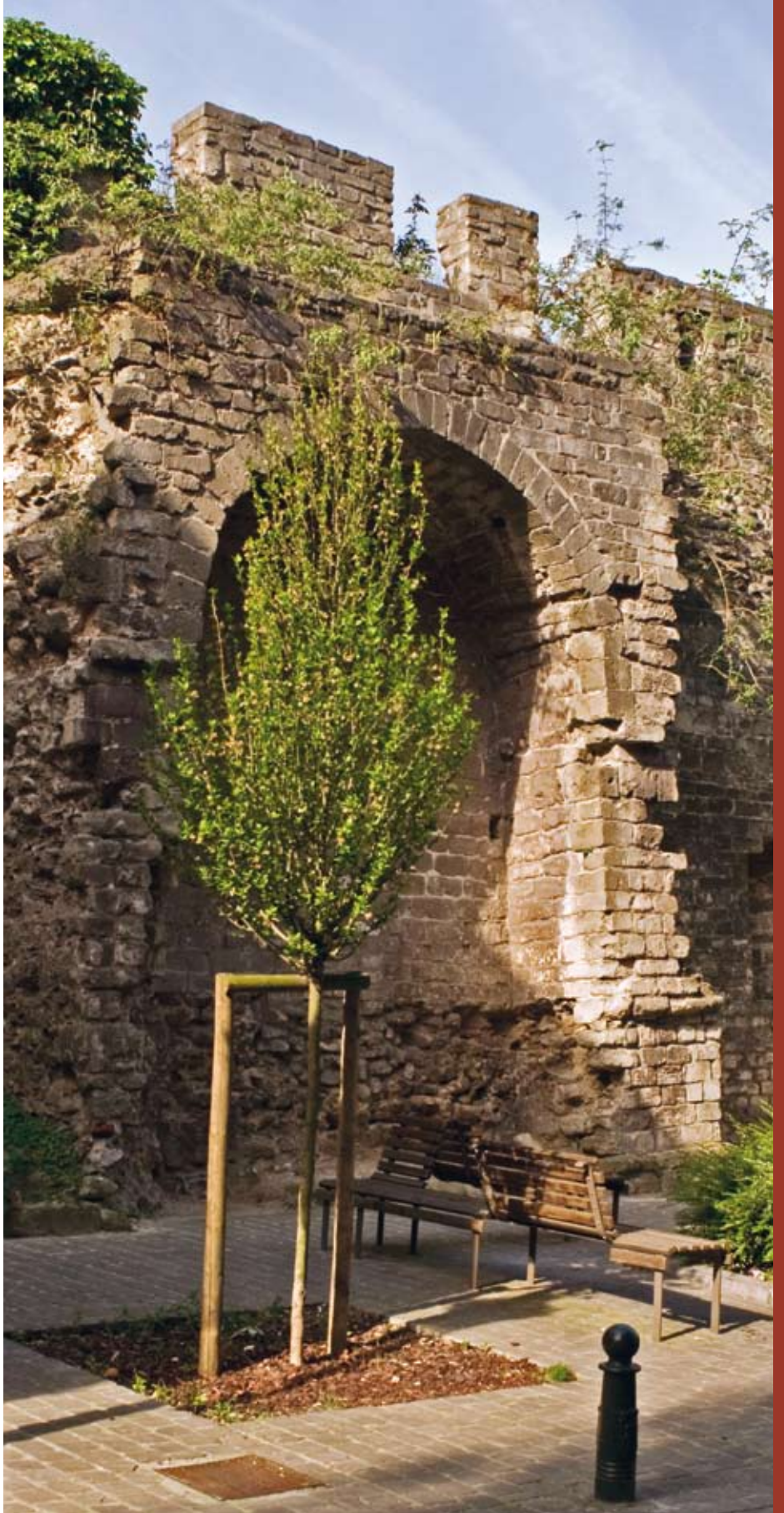
Op een groot aantal prentbriefkaarten van de haven van Brussel in het begin van de 20ste eeuw, is op de achtergrond het huis te zien. Het dak had toen een centraal venster met uitzicht op de kade.

In het begin van de 20ste eeuw onderging het huis, dat toen eigendom was van M. Haesaert, zijn laatste verbouwingen. Het werd in 1926 verhoogd met een mansarde met drie dakkapellen, zoals blijkt uit het dossier van openbare werken in het Archief van de Stad Brussel (TP 30862).

Bibliografie

VAN BELLE, J.-L., *Nouveau dictionnaire des signes lapidaires. Belgique et nord de la France*, Braine-le-Château, La Taille d'Aulme et Louvain-la-Neuve, Artel, 1994, p. 688.

Bouwen door de eeuwen heen in Brussel. Brussel 1C. Stad Brussel, Binnenstad P-2, Luik, Pierre Mardaga, 1989, pp. 272-274.



Algemeen zicht

(foto A. de Ville de Goyet,
Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).

OPMETING IN 3D VAN DE EERSTE OMWALLING VAN BRUSSEL

Teresa Patrício

Vóór de restauratie van archeologische overblijfselen is het noodzakelijk om ze heel precies te bestuderen en te beschrijven. Er moet geprobeerd worden om in woorden en tekeningen vast te leggen wat de ruïne op architecturaal, archeologisch en patrimoniaal vlak vertegenwoordigt. Dit werk vereist een hoog niveau van theoretische kennis en vakmanschap. Het is nodig inzicht te hebben in de architecturale en constructieve details, in de vormen en proporties, in de materialen en hun staat van beschadiging. De inzichten die de architectuurgeschiedenis en de archeologie te bieden hebben, mogen evenmin worden vergeten. Het is immers belangrijk te weten in welke stilistische stroming en in welk sociocultureel milieu de ruïne kan worden ondergebracht.

In elk proces van bescherming, restauratie en conservatie van archo-logische overblijfselen is een architecturale studie noodzakelijk. Deze studie bestaat uit documentatie en analyse van de resten, zowel op het vlak van de geschiedenis en de archeologie van het gebouw als op dat van de beschadiging van de architectuur en het materiaal. De architecturale studie gebeurt volgens twee assen: een horizontale, eerder structuralistische as – de synchronische benadering – en een verticale, eerder historische as – de diachronische benadering.

De synchronische benadering wil inzicht verwerven in de huidige toestand van de site en de overblijfselen. Er moet een metrische opmeting gebeuren om haar omvang te bepalen en om te helpen om de verschillende onderdelen te lokaliseren, het architectuurtype te bepalen, de typologieën van de gebouwen en de gebruikte materialen te herkennen, vroegere restauraties en de daarbij gebruikte materialen te identificeren, de staat van bewaring en beschadiging van de ruïnes te bepalen. Deze benadering impliceert ook inzicht in milieu-invloeden en de context om de oorzaken van de beschadiging en de eventuele bedreigingen te kunnen vaststellen: het klimaatstype en erosiepeil,

het bodemtype (zoutgehalte, zuurtegraad, vochtigheid), fauna en flora, stedelijk en landbouwkundig milieu, bevolking, lokale en regionale overheid, enz.

De diachronische benadering wil inzicht verwerven in een site, zijn ruïnes en zijn omgeving op basis van de evolutiegeschiedenis. Daarom moet tegelijk alle informatie over zijn geschiedenis worden geïdentificeerd, gelokaliseerd en gestaafd en moeten de verbanden met andere sites van de streek worden onderzocht en de rol die hij eventueel speelt in de nationale en internationale geschiedenis. Deze informatie wordt verzameld en geanalyseerd om ze in haar context te begrijpen en de geschiedenis van de bouw en ingrepen te reconstrueren.

1/ Enkele methodes van architecturale opmeting

Het onderzoek van de bouwmassa is een observatieproces dat vertaald wordt in een opmeting. De opmeting geeft exacte informatie over de ruïne, muur per muur, steen per steen, metselspecie per metselspecie. Ze bestaat uit meerdere opmetingen die elkaar aanvullen: een metrische opmeting (twee- en driedimensioneel), een fotografische opmeting, een beschrijvende opmeting... De selectie van de specifieke methoden voor het architecturaal onderzoek hangt af van de typologie van de ruïnes of van de context van de site. Vaak worden meerdere methodes tegelijk gebruikt en worden verschillende opmetingstypes naast elkaar toegepast.

Er zijn talrijke methoden die, in de mate van het mogelijke, niet destructief zijn. Hun keuze hangt af van de aard van de site en de typologie van de ruïnes en ook van de strategieën en de doelstellingen van voorafgaandelijk onderzoek. Deze methoden kunnen geschreven opmetingen omvatten, foto's, gecorrigeerde foto's (vanuit de lucht of vanaf de grond), metrische tekeningen (in 2D of in 3D), schetsen, fotogrammetrieën en andere nieuwe technologieën. De lijst is lang, maar vandaag zijn de meest courante opmetingsmethoden de opmeting met de hand, de fotogrammetrische opmeting, de opmeting met laserscanner en die met onthoekte foto's.

De metrische opmeting zonder elektronische instrumenten, de zogenaamde 'opmeting met de hand' of 'traditionele beschrijving', is de oudste techniek. Men gebruikt daarbij vooral meters, schietloden en waterpassen. Deze opmetingstechniek impliceert een direct contact met de ruïne en een grondige studie van de details. Gezien het een moeizaam proces is en een opeenstapeling van vergissingen mogelijk is, is deze methode te vermijden bij omvangrijke gehelen.

De fotogrammetrische opmeting die sinds 1849 in Frankrijk werd gebruikt, kende in de tweede helft van de twintigste eeuw een snelle ontwikkeling. Deze techniek bestaat erin gebruik te maken van de parallax die verkregen wordt door de superpositie van twee fotografische beelden die vanuit twee verschillende hoeken zijn genomen. Deze techniek, die almaar nauwkeuriger wordt, laat toe om de realiteit grafisch te reproduceren in 2D of in 3D en om tot snelle resultaten te komen.

De opmeting per laserscanner of driedimensionale laser is een techniek die oorspronkelijk werd gebruikt voor industriële complexen. Maar omwille van de precieze en snelle resultaten die deze methode oplevert, wordt ze ook meer en meer gebruikt voor het architecturaal en archeologisch patrimonium, vooral voor grote gehelen of erg gedetailleerde architectuur.

De opmeting met onthoekte foto's laat toe om informatie te verkrijgen over de vorm en de afmetingen van een object op basis van een foto, of verschillende foto's en referentiepunten. Een foto is een instrument waarbij de plaatsbepaling direct is en hij levert een rijkdom aan informatie op door de vele kleuren. Het beeld dat door een foto wordt vastgelegd is reëel en wordt, in tegenstelling tot een klassieke grafische voorstelling, door iedereen begrepen. Zijn grote nadeel is het gebrek aan precisie tussen de verschillende plans (hun onderlinge verhouding). Dus zijn aparte beelden nodig voor elk plan. Het belangrijkste doel van deze methode is een beeld verkrijgen op schaal zodat rechtstreeks op de fotografische drager kan 'gemeten' worden en dus, indien nodig, geometrische objecten eveneens op schaal kunnen getekend worden. Vandaag bestaan er eenvoudige en gemakkelijk toe te passen software om een dergelijke methode te ontwikkelen. De reconstructie, een technische naam voor meetoperaties, kan worden verwezenlijkt op basis van één beeld dat onthoekt wordt door een mathematische operatie (die orthofoto wordt genoemd) of op basis van twee foto's die na een geometrische bewerking door middel van optische of digitale apparaten, een driedimensionaal beeld opleveren. Een dergelijke opmeting gebeurt in twee fasen:

- eerst en vooral het nemen van de foto (digitale foto's) en de topografische opmeting van de referentiepunten. De referentiepunten (minimum vier per beeld) worden op de foto's gemarkeerd door richtpunten of gemakkelijk terug te vinden architecturale details;
- dan volgt de eigenlijke bewerking – onthoeking – en de reconstructie.

Deze methode wordt meer en meer gebruikt in de archeologie van gebouwen waar de analyse van muren nodig is.



Algemeen zicht op
het gedeelte in de
Villersstraat,
intra-muros gevel
(foto van de auteur).

Casestudy : Eerste omwalling van Brussel, gedeelte in de Villerstraat

De overblijfselen van de eerste Brusselse omwalling in de Villerstraat bestaan uit twee courtines van ongeveer 70 meter lang en een toren. De kant van de Villerstraat komt overeen met het *intra-muros*-gedeelte van de wal. De *extra-muros*-kant, de vroegere kant van de velden, ligt parallel aan de Cellebroersstraat (aangelegd op de plaats van de voormalige slotgracht). Hij is zichtbaar door openingen in de muur van de Sint-Jorisschool.

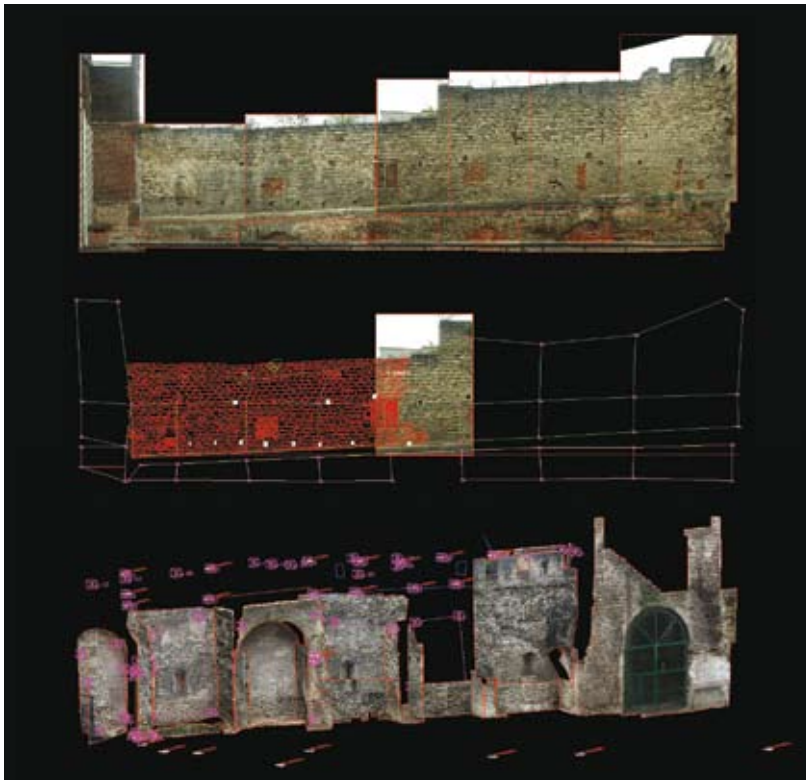
Oorspronkelijk waren de courtines van de muren gestut door bogen die opgevuld waren met de grondspecie afkomstig van de uitgraving van de gracht. De torens met hoefijzervormig grondplan stonden ongeveer 50 meter uit elkaar en hadden twee verdiepingen: een eerste overwelfd en een tweede met open hemel en bekroond met een weergang.

Voor het restauratieproject in 2007, werd een steen per steen opmeting in 3D op basis van onthoekte foto's,^[1] en een visuele analyse van de ruïnes besteld door de Directie van Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. De visuele analyse moest inzicht geven in de transformaties en de toestand van de overblijfselen en de opmeting moest deze observaties vastleggen.

De steen per steen opmeting

Hiervoor werden ongeveer 800 digitale hoge resolutie foto's genomen en onthoekt. De gebruikte techniek voor de foto-opnames was een combinatie van REDM (*Reflectorless Electronic Distance measurement*) en van beeld gebaseerd op een metrisch opmetingssysteem. De foto's werden loodrecht genomen op de verschillende oppervlakken waaruit de muurvlakken bestaan.

Voor elke foto werden minimum vier referentiepunten, aangegeven door middel van richtpunten, gemeten per *total station*. Die gemeten referentiepunten in 3D vormen een referentiesysteem voor de hele opmeting. Het REDM-systeem, verbonden met een computer, corrigeert de foto's. Deze gecorrigeerde foto's kunnen dan gemakkelijk in het CAD-systeem worden geïmporteerd, en zo kan de volumetrie in 3D worden samengesteld en kan de ruïne steen per steen op schaal worden getekend.

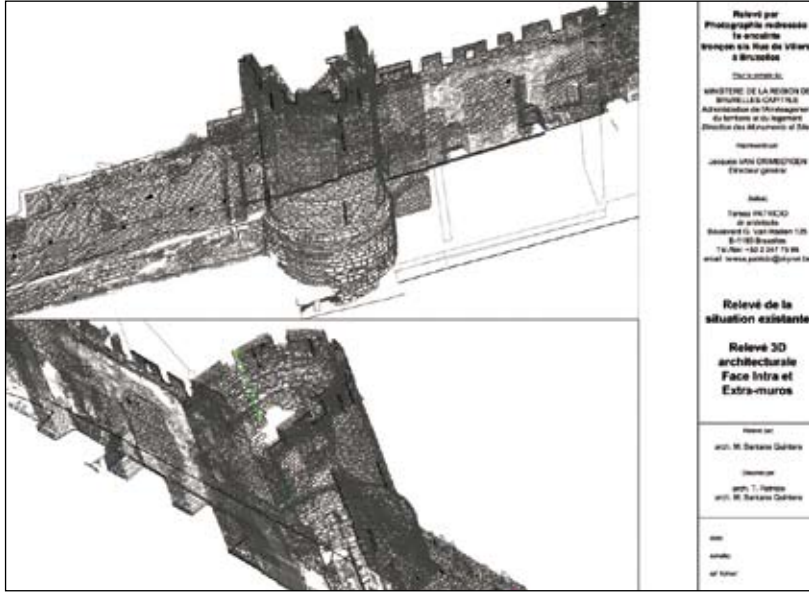


Onthoekte foto's in orthogonale projectie en reconstructie van een deel van de *extra-muros* gevel (foto M. Santana Quintero).

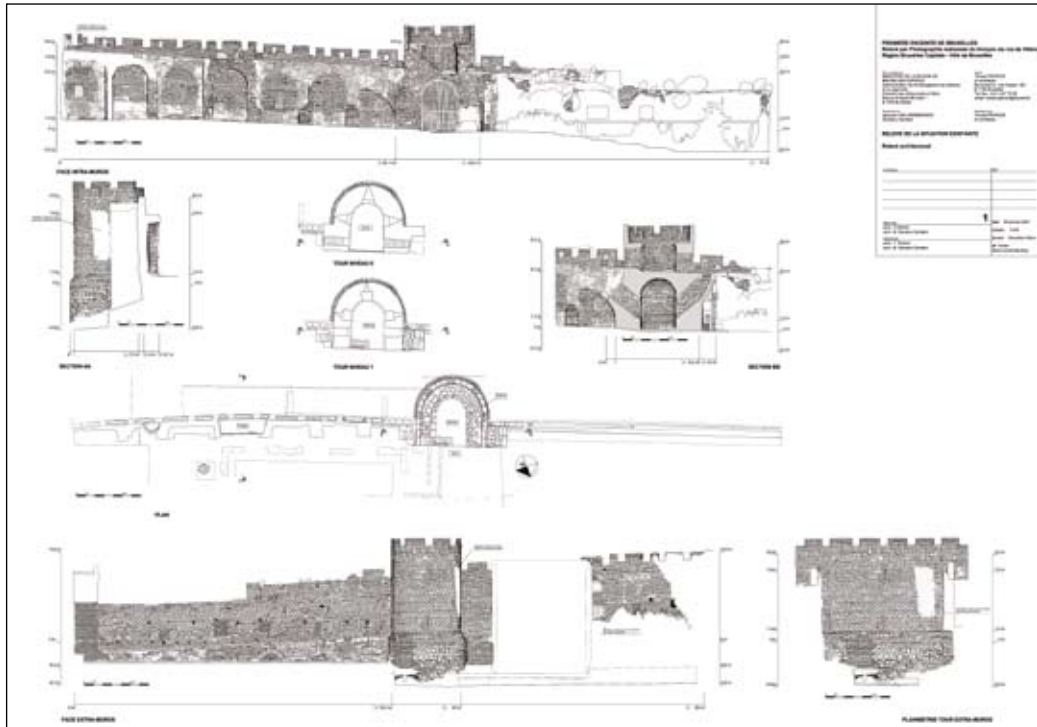
De fasen van de opmeting: de digitale foto's in orthogonale projectie (in het roze de referentiepunten), de reconstructie van het muurvlak en de tekening steen per steen op basis van de onthoekte foto (foto M. Santana Quintero en T. Patricio).

3D foto van de *intra-muros*-gevel: onthoekte digitale foto's, in het roze het referentiepunt (foto M. Santana Quintero).

3D afbeelding van de grafische opmeting: bovenaan de extra-muros-kant, onderaan de *intra-muros*-kant (tekening M. Santana Quintero en T. Patricio).



Grafische opmeting in orthogonale projectie van het gedeelte aan de Villersstraat (tekening van de auteur).



Cartografie van de visuele analyse

Er werd een onderzoek op basis van visuele observatie ontwikkeld om:

- De historische fasen te identificeren – identificatie van de wijzigingen van de oorspronkelijke constructie.
- De bouwmaterialen te identificeren – oorspronkelijke materialen en materialen die bij verschillende interventies werden gebruikt.
- De toestand van de materialen te identificeren – staat van bewaring van de materialen en identificatie van degeneratie steen per steen.

Op basis van de uitgevoerde opmeting, werden voor elke steen de observaties geregistreerd. Het geheel van deze cartografie vormt de basis om een precieze diagnose op te stellen. Om deze te verfijnen zijn laboratoriumanalyses noodzakelijk. In het geval van de ruïnes in de Villersstraat werd dit onderzoek alleen door visuele analyse uitgevoerd. Zo werden analyses aanbevolen voor de precieze typering van sommige beschadigingen en voor de volledige identificatie van de materialen.

Cartografie van de verbouwingen

De geschiedenis van de overblijfselen van de eerste Brusselse omwalling en haar onmiddellijke omgeving is complex. Hoewel het mogelijk is om de verschillende interventies door rechtstreekse visuele observatie van de ruïnes te identificeren, is een grondige historische studie nodig om een precieze chronologie op te stellen betreffende de bouw- en verbouwingsfasen.

Om de overblijfselen beter te begrijpen werden ook geschreven en iconografische bronnen bestudeerd. De identificatie van de verschillende interventies werd mogelijk gemaakt door samenvoeging van alle gevonden informatie.

De intra-muros-toren vlak voor de interventie van J. Rombaux, 1959
(verz. Archief van de Stad Brussel).



Cartografie van de
verbouwingen,
intra-muros-gevel
(tekening van de auteur).



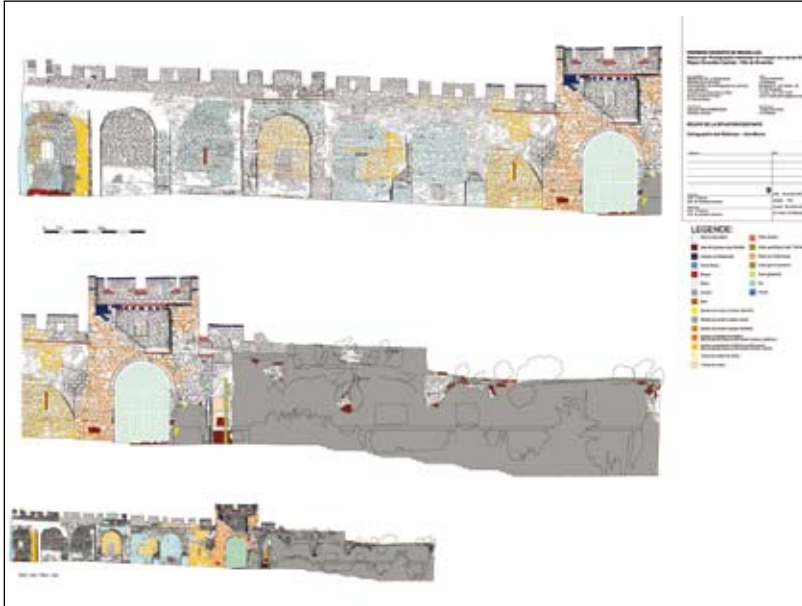
Cartografie van de materialen

Het onderzoek van de materialen door directe observatie bleek moeilijk te zijn omwille van de sterke aantasting van sommige oppervlakken. Zwarte aanslag en grote microbiologische aantasting maken het soms onmogelijk om de samenstelling van de stenen te zien en de steensoorten te identificeren. Niettemin werden acht steentypen geïdentificeerd en werden de verschillende steensneden en afwerkingen (sporen van diverse werktuigen) en ook de markeringen (gaten, bevestiging, verankering,...) bestudeerd.

De *intra-muros* -toren
vandaag
(foto van de auteur).



De oorspronkelijke constructie bestond grotendeels uit Brusselse zandsteen. Op verschillende plaatsen van de *extra-muros*-kant van de toren en van muurvlakken kan ijzerhoudende zandsteen van het Diestse-type worden aangetroffen. Thans bestaan de overblijfselen uit een vrij gevarieerd geheel steenachtige materialen. Meerdere daarvan zijn hergebruikte elementen, die werden toegevoegd tijdens meerdere restauraties. Zo treffen we kwartsietzandsteen aan van het Tiense type (enkele breukstenen werden in de bogen aangetroffen) en hardsteen (restauratie van het schietgat van boog A5, gevel *intra-muros*). Bij zijn restauratie op het einde van de jaren 1950, introduceerde Jean Rombaux een nieuw gamma materialen: kalkzandsteen (van een niet geïdentificeerd type) voor de bestrating van de weergang en de



Cartografie van de materialen, *intra-muros*-gevel (tekening van de auteur).

bekleding van de kantelen van de toren, kalksteen van Massangis voor de merloenen van de toren en de muur, voor de traptreden naar de weergang en de kraagstenen van de weergang, zandsteen van het Ecaussine-type en hier en daar steen van Gobertange voor de restauratie van de *intra-muros*-gevel van de toren.

Momenteel zijn de ruïnes een patchwork van verschillende voegmortels (verschillend in samenstelling en kleur) onder meer kalkmortel, cementmortel (wit en grijs) en bastaardmortel (grijsbruin en geel). Deze diversiteit op het vlak van samenstelling en kleur, is ook terug te vinden in de manier waarop de mortel is aangebracht: holle geborstelde voegen, voegen met *pietra razza*, dikke voegen die hoger zijn dan het oppervlak van de steen, enz. We moeten erop wijzen dat de meeste mortels en hun toepassing hier niet geschikt zijn (te hard en van een te grove korrelgrootteverdeling). Dit hindert het mechanisch gedrag van de voegen en de stenen en belet de nodige verdamping van het water.

Cartografie van de beschadigingen

De aantasting, beschadigingen en vervormingen zijn het resultaat van meerdere factoren, die soms alleen, maar in de meeste gevallen samen optreden: beschadigingen door meteorologische omstandigheden,

Cartografie van de beschadigingen, *intra-muros*-gevel
(tekening van de auteur).



luchtvervuiling, gebrek aan onderhoud, het gebruik van ongepaste bouwmethodes, vroegere onaangepaste restauratiemethodes, aantasting door lokale biotopen... De studie en analyse van de verschillende beschadigingen zijn belangrijk om de mechanismen ervan te doorgronden en vormen de basis voor het bepalen van oplossingen en remedies. De verschillende beschadigingen kunnen door verschillende methodes zowel kwalitatief als kwantitatief worden opgemeten en gedocumenteerd.

De opmeting voor de beschadiging van het gedeelte van Villers werd eveneens uitgevoerd door onderzoek *in situ* en door directe observatie van de materialen. De niet geïdentificeerde beschadigingen zijn in vier categorieën onderverdeeld: verkleuringen/afzettingen, materiaalverlies, het loskomen en andere.

Op de cartografie is elke vorm van beschadiging met een andere kleur aangeduid. Vaak werden op het oppervlak van één enkele steen meerdere pathologieën aangetroffen. Om het lezen van de registers te vergemakkelijken, werd bij de grafische voorstelling een kwantitatieve schaal gevoegd. De volledige documentatie werd voorgesteld in een dossier bestaande uit tekstuele beschrijvingen, foto's en metrische tekeningen.

3/ **Bij wijze van conclusie**

Informatie vergaren draagt bij tot inzicht en er worden verbanden gelegd tussen verschillende soorten informatie en disciplines. Dit zoeken naar anamnesticke informatie (analyse van de ruïne, van zijn historische en stedelijke context en de omstandigheden die aan zijn huidige toestand zijn voorafgegaan of deze hebben veroorzaakt) wordt opgenomen in het methodologische proces dat voorafgaat aan elke restauratie.

Het documenteren en vergaren van informatie van volledige of fragmentarische architecturale overblijfselen, bevatten op conceptueel vlak een belangrijke ambivalentie. Het documenteren en het vergaren van informatie vormen de eerste bewuste stap in de bescherming – theoretische bescherming van het historisch object op een specifiek moment – en alleen een volledige documentatie laat toe om de overblijfselen te begrijpen en bijgevolg, inzicht te verwerven in hun waarde en hun culturele betekenis. Op basis van een volledige documentatie, een grondige analyse en een precieze evaluatie kunnen een adequaat beleid en interventiestrategieën worden gedefinieerd.

Bibliografie

Rond de eerste stadsomwalling, Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 2001 (Archeologie in Brussel, 4).

CULOT, M., HENNAUT, E., DEMANET, M., MIEROP, C., *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'en suivit, 1695-1700*, Brussel, AAM, 1992.

LICOPPE C., *De eerste omwalling van Brussel*, Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 2001, pp. 6-7 (Brussel, Stad van Kunst en Geschiedenis, 29).

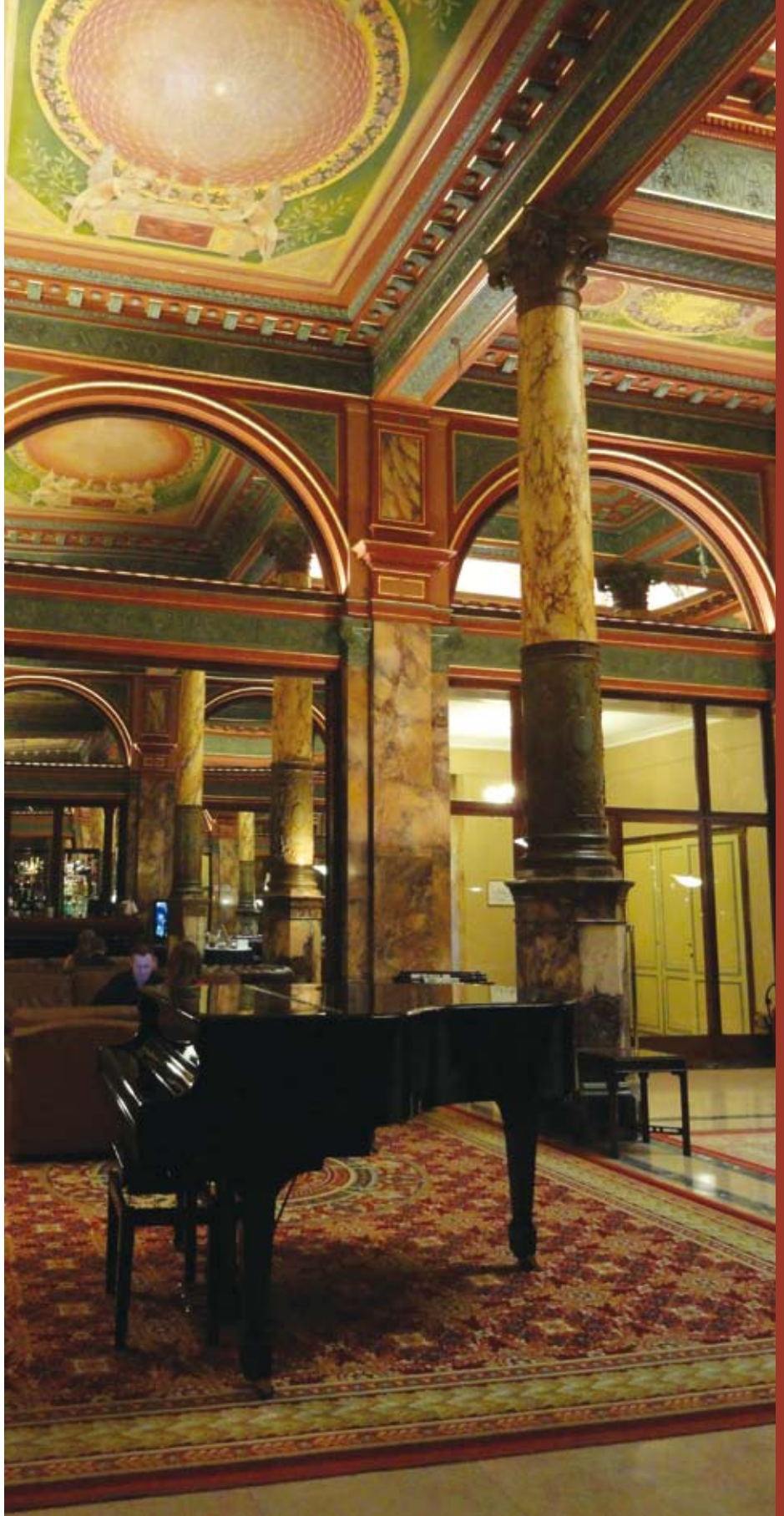
MARTINY, V.-G., 'Témoins du patrimoine immobilier médiéval et post-médiéval enfouis dans le sous-sol du pentagone bruxellois', in: de WAHA, M. (éd.), *Une archéologie pour la ville, actes du colloque international Archéologie et urbanisme, Université Libre de Bruxelles, les 8-9 décembre 1992*, Brussel, 1994, pp. 195-217.

ROMBAUX, J., 'Restauration d'une tour de défense faisant partie de la première enceinte urbaine de la ville de Bruxelles', *Le Folklore Brabançon*, nr. 145, Brussel, 1960, pp. 39-64.

Noot

[1] De opmeting werd uitgevoerd in samenwerking met Dr Mario Santana Quintero, professor aan het *Raymond Lemaire International Centre for Conservation* van de KULeuven.

Gerestaureerde
wintertuin
(foto bureau p. HD).



Het hotel Metropole op het De Brouckèreplein in Brussel is een van de meest prestigieuze hotels van de Belgische hoofdstad. Buiten zijn gevel in eclectische stijl bezit het hotel een aantal prachtige interieurelementen met decoratieve thema's die typisch zijn voor het einde van de 19de eeuw. In 2002 werd overgaan tot een gedeeltelijke bescherming van het hotel.

1/ **De restauratie van de wintertuin**

De wintertuin dateert uit 1901 maar werd volledig getransformeerd in 1936 door de modernistische architect Adrien Blomme op vraag van de familie Wielemans-Ceuppens.

In 2004 wilden de huidige eigenaars van het hotel de wintertuin opfrissen. Ze namen daarvoor architect Hervé Vanden Haute, die toen geassocieerd was met architect Karel Breda, onder de arm.

Er werd een onderzoek besteld bij de decorspecialist Lode De Clercq. Deze ontdekte in de cassetten van het plafond tot dan toe ongekende decoratieve doeken met engeltjes en sporen van een wereldkaart. Deze ontdekking deed veel stof opwaaien en de eigenaren besloten om de restauratie grondiger aan te pakken, vermits het hele decor dat door de interventies van Adrien Blomme sinds 1936 verborgen was, nog aanwezig was.

In 2006 ging Hervé Vanden Haute samenwerken met het architectenbureau p. HD van Luik, dat gespecialiseerd is in de restauratie van decors.

Vooraleer aan deze restauratiefase te beginnen werden voorafgaande studies uitgevoerd op drie niveaus: een architecturale opmeting door de architecten, een historische studie uitgevoerd door historicus Stijn Heremans en een studie van de decors door de gespecialiseerde restauratrices Isabelle Happart en Marie-Hélène Ghisdal.

Naast de architecturale opmeting stelden de architecten ook een grondige inventaris op van de gebruikte materialen (stuc, marmer, gemaroufleerde schilderijen...). Zij inventariseerden alle materialen en de constructieve details die kenmerkend zijn voor deze ruimte, om ze in overeenstemming te brengen met de later ontdekte polychromieën en ook met de constructieve technieken die in de andere zalen werden gebruikt. Deze precieze plannen dienden als basis voor de uitvoering van de reconstructiemodellen.

Stijn Heremans consulteerde het archief van het hotel en ook het archief van de stad Brussel en kon op basis daarvan een geschiedenis van de evolutie van de gebouwen en in het bijzonder van de interventies in de wintertuin, opstellen.

De geschiedenis van het hotel neemt een aanvang wanneer de brouwersfamilie Wielemans-Ceuppens besluit om een café te openen op de benedenverdieping van een opbrengsthuis in renaissancestijl, gebouwd tussen 1872 en 1876 door architect Gédéon Bordiau. Het café dat werd ingericht door Alban Chambon kende een groot succes en de familie kopen al snel de aanpalende huizen aan om het hotel Metropole te creëren dat in 1894 zijn deuren zal openen .

Alban Chambon was van Franse afkomst en werd geboren in 1874. Hij ging in de leer bij een firma die gespecialiseerd was in ornamentale sculptuur en werkte in diverse Parijse ateliers. In 1868 verliet hij Parijs en ging in Brussel wonen. In 1873 opende hij zijn eigen decoratieatelier en werkte samen met befaamde architecten. Vanaf 1880 decoreerde hij talrijke schouwburgen in Brussel, Antwerpen, Londen, Amsterdam en Parijs. Hij werkte ook voor de rijke burgerij. Tot aan zijn dood in 1928 werd zijn faam altijd maar groter.

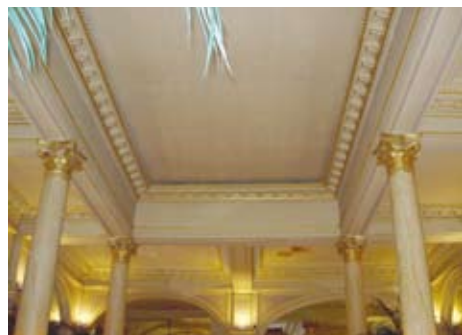
Alban Chambon werd gevraagd om de binneninrichting van het hotel te verzorgen in 1894, tijdens een periode waarin hij zijn belangrijkste ontwerpen verwezenlijkt (tussen 1880 en 1904). In zijn opmerkelijke boek,

La fantastique architecture d'Alban Chambon, beschrijft Jean-Paul Midant tot in de details de verschillende interventies van deze laatste in het hotel Metropole. Alban Chambon ontwierp het decor van de inkomvestibule, de receptie, de zaal van de negen provincies en de balzaal in renaissancestijl.

Kort nadien beslisten de eigenaars om een open binnenplaats om te vormen tot een wintertuin. De plannen worden getekend door architect Oscar Simon en de inrichting werd uitgevoerd in 1901 door decorateur en stucwerker Felix Coosemans.

In 1903 schrijft Alban Chambon in een reclamebrochure van het hotel over de wintertuin: 'De grote hal – die uitgestrekte zaal, deze prachtige wintertuin met zijn fraaie sierplanten, is uitgevoerd in Italiaanse renaissancestijl. Deze is zowel streng als rijk tegelijk en maakt indruk omwille van het concept van zijn compositie en de charme van zijn kleurgeving. Zes grote zuilen in schitterend marmer, versierd met Pompejisch brons en goud, ondersteunen de soffieten van het plafond. Het ornamentale decor met gedurfde kleuren in de panelen, valt op door zijn originele harmonie en de charme van zijn compositie. Door een glas-in-loodraam met getemperde, diepe kleuren valt een zacht en beetje mysterieus licht. Een reeks bogen met pilasters in Numidisch marmer bekleedt de muren, waarin enorme spiegels 's avonds de rijkdom van het elektrische licht en de decoratie weerspiegelen. In een van de zijbeuken ligt een reeks kleine ruimten met decor in Engelse stijl, die perfect geschikt zijn voor vertrouwelijke bijeenkomsten. In een hoek van de zaal leidt een kostbare marmeren trap naar de appartementen, die de reizigers ook kunnen bereiken via een trap in de wintertuin.'

Bij het lezen van deze tekst, kunnen we ons afvragen of niet veeleer Alban Chambon de interieurontwerper was en Felix Coosemans de uitvoerder. En wat was dan de rol van Oscar Simon? Het gebruik van Numidisch marmer (geel gaderd marmer) wijst ongetwijfeld op de invloed van Alban Chambon die naar verluidt eigenaar is geweest van de marmergroeve van Numidië (thans Tunesië).



Ontwerp (uitgevoerd) van Adrien Blomme voor de trap van de wintertuin
(archief van het hotel Metropole).

Wintertuin van het hotel Metropole voor de werken van 2006
(foto bureau p. HD).



Proeven om de
beschilderde doeken
vrij te maken tijdens
het onderzoek
uitgevoerd door Lode
De Clercq in 2004.

Architect Adrien Blomme die voor de familie Wielemans-Ceuppens de brouwerij (1930-1931) in Vorst bouwde, moderniseerde in 1936 de wintertuin door het stuc te verwijderen, de trap te wijzigen en nieuwe lampen op de zuilen aan te brengen. Het glazen dak werd verborgen achter een vals plafond en de hele decoratie verdween onder een eenvoudige en 'functionele' verflaag. Hij stelde bovendien nog andere wijzigingen voor, zoals de bouw van een balkon en een scène. Deze projecten werden nooit uitgevoerd.

Er werden later nog meerdere lagen verf aangebracht tot in 2004 besloten werd om de zaal te restaureren, na de ontdekking van de plafondschilderingen.

2/ **Studie van de gemaroufleurde doeken, het stuc en houtwerk**

Deze studie uitgevoerd door Isabelle Happart en Marie-Hélène Ghisdal verschafte inzicht in de structuur van de decoratie van de wintertuin. Ze bestond uit twee delen. Het eerste betrof de op het plafond gemaroufleurde doeken en het tweede was een stratigrafische studie van de afwerkingslagen van de decorelementen.

De studie van de gemaroufleurde doeken bestond uit een beschrijving van de iconografie en technieken van het geheel van de schilderijen, gekoppeld aan een fotografische documentatie. Dit maakte het mogelijk om vast te stellen dat de gemaroufleurde doeken op de plafonds een decoratief geheel vormen bestaande uit guirlandes en antiquiserende motieven, die geschikt zijn rond een verguld ovaal of rond een bol in koraalroze. De motieven in de medaillons en de cartouches zijn imitaties

van antieke bas-reliëfs en zijn omringd met antieke personages (Hermes, Gorgonen...). Het kleurengamma bestaat hoofdzakelijk uit koraalroze, groen, wit en goud. Sommige elementen zijn uitgevoerd in art-nouveaustijl, vooral de figuur van Hermes wiens slanke ledematen omgeven zijn door een dunne, donkere contourlijn.

Uit de studie van de gebruikte technieken blijkt dat de schilderijen zijn uitgevoerd op een fijn linnen doek dat uit één stuk lijkt te bestaan. De grondlaag is wit en dun. Er is een onderliggende potloodtekening zichtbaar. De olieachtige picturale verfhuide is gehoogd met een donkerder glacis en het goud is uitgevoerd met mixtion en schelpengoud.

Uit het onderzoek is gebleken dat de schilderijen relatief goed zijn bewaard onder de witte laag latex van de overschildering.

Er werd een restauratieprotocol opgesteld voor het geheel van de gemaroufleerde doeken. Uit tests is gebleken dat een mechanische vrijmaking haalbaar is, lokaal aan te vullen met toevoeging van warmte om de weg te nemen verflagen zachter te maken. Het geheel wordt dan vervolgens gerestaureerd met een aquareltechniek.

In twee van de zes cassetten ontbreken de schilderijen. Omwille van de symmetrie werd besloten ze naar oorspronkelijk model te reconstrueren, op basis van het decor van de overige cassetten.

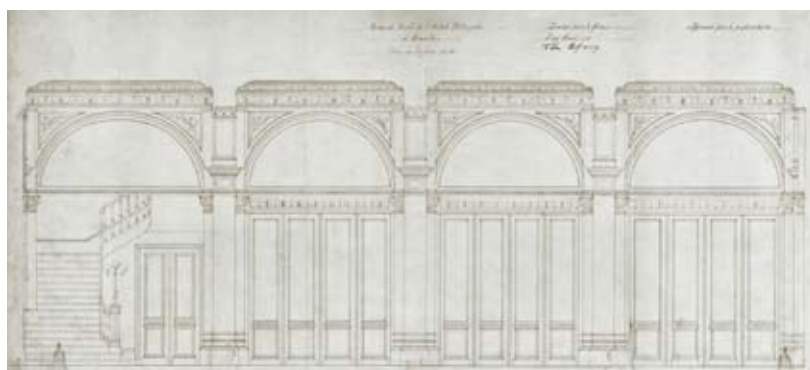
De stratigrafische studie van de afwerkingen (stuc en houtwerk) had tot doel om de evolutie vast te stellen van de verschillende picturale lagen, vanaf de eerste decoratiefase tot aan de fase die zichtbaar was vóór de werken. Op elk van de elementen van het geschilderde decor werd onderzoek verricht. De achtereenvolgende lagen werden met behulp van een scalpel de één na de ander blootgelegd tot aan de drager. Er werden kleuranalyses uitgevoerd in een laboratorium. De resultaten werden daarna op fiches genoteerd, op basis waarvan de drie achtereenvolgende stadia van de stratigrafie konden worden geïdentificeerd en een coherente restauratie kon worden voorgesteld. *"De oorspronkelijke polychromie die door het nemen van stalen werd blootgelegd is zowel rijk als streng, gesofisticeerd en contrastrijk. Ze wordt gedomineerd door een lichte en subtiele bichromie van bruin-roze/bruin-baksteenrood, gehoogd met goud en brons."* (Voorstudie uitgevoerd door Isabelle Happart en Marie-Hélène Ghisdal, p. 143). Het pompejisch brons waarover Alban Chambon spreekt

in zijn tekst van 1903, is een complexe techniek uitgevoerd op basis van verschillende, opeenvolgende glacislagen.

In een restauratieprotocol werden voorstellen voor de behandeling en een methodologie voor de restauratie van de decors beschreven. Het gaat hierbij niet meer om een vrijmaking, dan wel om een 'reconstructie' bovenop de verschillende overschilderingen.

De gedateerde en door Félix Coosemans gesigioneerde voorontwerpen die Stijn Heremans gevonden heeft waren hierbij een grote hulp. Hieruit blijkt dat er reliëfs in stuc waren aangebracht op de architraven van de kleine en grote liggers, op de architraaf van het entablement van het centrale plafond en van de laterale plafonds, op de lateien van de spiegelnissen en op de zwikken. Op basis van deze documenten, aangevuld met foto's van 1903, kon de staat van 1903 worden gereconstrueerd. De verschillende stadia met de kleurgeving werden grafisch gereconstrueerd. Er werden drie reconstructieschema's opgesteld. Deze hebben het mogelijk gemaakt om een restauratiefilosofie op te stellen. Deze opteerde voor een reconstructie van de eerste staat, die contemporain was aan de andere architectonische elementen, zoals het marmer van Numidië en het houtwerk in natuurkleur.

Rekening houdend met de resultaten van deze studie die ons in de mogelijkheid stelt om de wintertuin in al zijn oorspronkelijke pracht te herstellen stelde zich de vraag of we voor altijd geconfronteerd moeten blijven met een ontvangstaal die werd aangepast door een modernistisch architect, wiens kwaliteiten door iedereen worden erkend, maar die in dit geval een uitzonderlijk voorbeeld van de eclectische architectuur in Brussel vernietigde.



**Ontwerp van Felix
Coosemans van 1901**
(archief van het hotel
Metropole).

Na een grondige analyse van de voorstudies, kwam de vraag van de reconstructie. De auteurs van het project werden geconfronteerd met een streven naar authenticiteit. Nadat verschillende mogelijkheden werden onderzocht, werd een ontwerp voorgesteld voor de reconstructie van het decor van 1901.

Een foto in een reclamebrochure van 1903 *Hôtel Métropole. Souvenirs*, leverde veel informatie op, maar dit volstond niet om een integrale reconstructie mogelijk te maken. Sommige elementen waren verdwenen tijdens de modernisering van 1936. Het glas-in-loodpatroon van het glazen plafond en de decors van de zuilen waren op de foto niet te identificeren. Voor de reconstructie van het plafond werd een interpretatie gemaakt op basis van de nog bestaande elementen in de aanpalende hal en voor de zuilen werd een decor bedacht op basis van modellen die in architectuurboeken werden gevonden en ook op basis van bestaande elementen in de aanpalende salons.

Tijdens de werf zelf wachtte de restaurateurs nog een verrassing. Bij de studie werd ervan uitgegaan dat de keellijst onder het glazen dak monochroom was. Deze bleek evenwel beschilderd te zijn met putti met bloemguirlandes en mascarons met leeuwenkoppen. Ze waren nog intact onder de latexlaag en werden allemaal vrijgemaakt.

3/ De toekomst...

Op de foto van 1903 zijn ook lusters te zien die identiek zijn aan deze in de aanpalende salons. Er werd besloten om kopies daarvan te laten maken en zo de ruimte harmonieus te vervolledigen. Dit werk werd vergemakkelijkt door het feit dat de glasvormen nog bewaard waren bij Val Saint-Lambert.

De restauratie van de opmerkelijke lift Otis is voorzien en ook die van het beeld van de *Triomferende vooruitgang* van J. De Haen op

Ontwerp voor de reconstructie van het decor en de polychromie
(AM Hervé Vanden Haute en bureau p. HD).





Foto uit een
reclamebrochure van
1903 *Hôtel Métropole*,
Souvenirs.

de gevel. Het buitenschrijnwerk zal worden hersteld met respect voor het beschermd monument.

Dit grootschalige project, in een uitzonderlijk kader, is geslaagd dankzij de samenwerking tussen de opdrachtgever, de architecten, de aannemer, de restaurateurs en de decorateurs. De gehele duur van de werf (2009-2010) was het belangrijk om in overleg met de verschillende betrokkenen samen te werken, om tot een harmonieus en homogeen geheel te komen, met respect voor het historisch karakter van de wintertuin.

We kunnen besluiten met een citaat uit een artikel van Françoise Aubry, conservator van het Horta Museum, met de titel: *La restauration du décor intérieur de style Art nouveau: les chimères de l'authenticité* waarin zij stelt: "...la qualité d'une restauration se mesure aujourd'hui plus à l'émotion qu'elle éveille qu'à la recherche d'une authenticité chimérique." [1]



**Foto van de
gerestaureerde
staat in 2010**
(foto bureau p. HD).

Noot

[1] vert.: de kwaliteit van een restauratie wordt vandaag meer gemeten aan de emotie die ze oproept dan aan het zoeken naar een denkbeeldige authenticiteit.

Aubry, F., « La restauration du décor intérieur de style Art nouveau : les chimères de l'authenticité. », in *Art nouveau in progress/Art nouveau en progrès. Proceedings of the colloquium Actes du colloque, Wien, 24 et 25.10.2002*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, 2002, p. 39.

Bibliografie

Voorstudie voor de restauratie van de gemaroufleurde doeken van het plafond en het stratigrafisch onderzoek van de afwerkinglagen, uitgevoerd door Isabelle Happart et Marie-Hélène Ghisdal.

Hôtel Métropole, Souvenirs, Brussel, Imprimerie Goossens, 1903.

MIDANT, J.-P., *La fantastique architecture d'Alban Chambon*, Brussel, AAM, 2009.

De ijzeren spanten met
gesmede klinknagels
in het interieur van de
luchtvaarthal
(foto Regie der Gebouwen).



1/ Inleiding

Tussen september 2009 en de zomer van 2011 werd de gevel van de luchtvaarthal van het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis gerestaureerd door de Regie der Gebouwen. De monumentale luchtvaarthal, waarvan de oudste delen dateren van 1888, kent een bewogen bouwgeschiedenis en werd verscheidene malen ingrijpend getransformeerd ter voorbereiding van de talrijke manifestaties die in het Jubelpark gehouden werden. Zij dateert uit een periode dat ijzer en glas op industriële schaal werden toegepast en was oorspronkelijk bestemd om er tijdelijke evenementen en manifestaties in te houden. Tegenwoordig herbergt de hal, die sinds 1972 deel uitmaakt van het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, een kostbare collectie overwegend militaire vliegtuigen. Voor de restauratie van deze gevel, die de eerste fase vormt van een grootser renovatieproject van de gehele hal alsook andere delen van het museum, moest dus niet alleen rekening gehouden te worden met technische aspecten. Functionele en esthetische overwegingen speelden evenzeer een erg belangrijke rol in de totstandkoming van het project.



Het interieur van de
luchtvaarthal
(foto Regie der Gebouwen).

2/ De geschiedenis van de luchtvaarthal

Om in 1880 het vijftigjarige bestaan van België te vieren werd besloten om een groots tentoonstellingspark op te richten in Brussel. De keuze viel op het militaire oefenterrein in Etterbeek dat deel uitmaakte van het stedenbouwkundige project dat in 1867 was uitgetekend door de architect en inspecteur der wegen Victor Besme (1834-1904). Gédéon Bordiau (1832-1904), architect van de stad Brussel, werd gevraagd om het plan en de paviljoenen van het park uit te tekenen.

Het monumentaal architecturaal ensemble dat Bordiau ontwierp bestond uit een arcadeboog en twee grote paviljoenen die met elkaar werden verbonden door een colonnade. Deze laatste was samen met de arcadeboog opgetrokken in steen en uitgewerkt in een monumentale antieke vormentaal. Voor de constructie van de twee paviljoenen maakte de architect gebruik van ijzeren boogvormige spanten die zowel langs buiten en langs binnen zichtbaar werden gelaten. Achter de triomfboog werd gedurende de tentoonstelling een complex van ijzeren hallen opgetrokken dat zich uitstrekte over geheel de breedte van het park. Hierin waren honderden stands opgesteld waarin de Belgische industriëlen en handelaars hun producten exposeerden.

Toepassing van ijzer voor draagstructuren

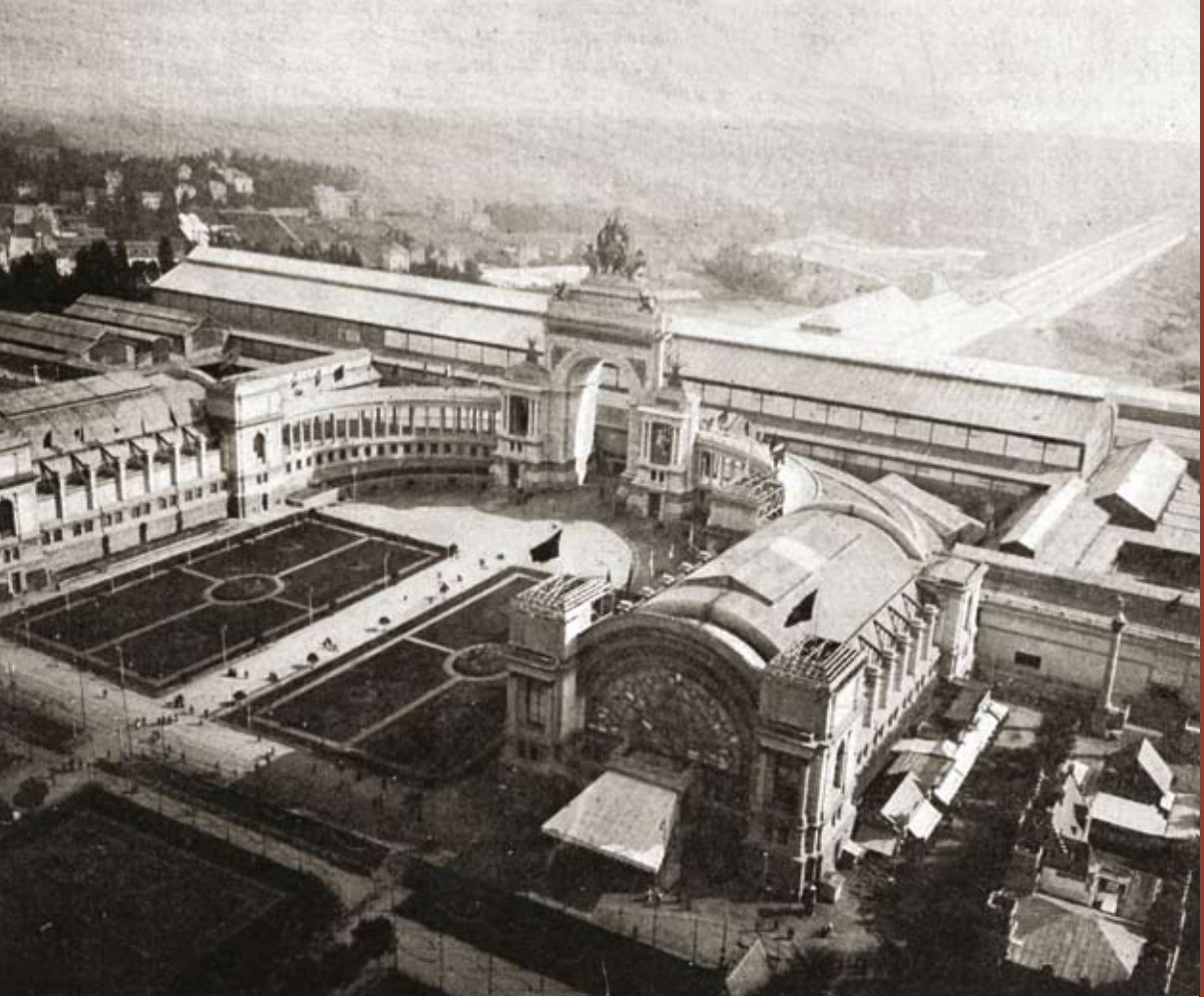
België had een toonaangevende rol in de toepassing van ijzeren spanten en liggers voor de constructie van monumentale gebouwen in de loop van de 19de eeuw. Alphonse Balat (1818-1895) paste boogvormige ijzeren spanten in 1874 toe voor de grote winterserre in de tuin van het Koninklijk Paleis te Laken. Het door Auguste Payen (1801-1877) ontworpen Brusselse Zuidstation, dat tussen 1864 en 1869 gebouwd werd (afgebroken), was voorzien van een monumentale ijzeren overkapping van de perrons. Ijzeren liggers van enorme afmetingen werden omstreeks 1878 ook toegepast voor de constructie van de koepel van het door Poelaert ontworpen Brusselse Justitiepaleis. Hier werden de liggers wel geïntegreerd achter stenen parementen en plafonds in hout en stucwerk.

In de zomer van 1888 werd in het Jubelpark voor de tweede maal een grote tentoonstelling gehouden. Er werd voor deze gelegenheid een volledig nieuw hallencomplex opgericht. Het belangrijkste onderdeel hiervan was de grote *hal des machines* die maar liefst 23 traveeën telde van telkens 10 meter en waarvan de middelste travee zich net achter de poort van de arcadeboog bevond. Deze grote hal was geconstrueerd met boogvormige spanten die een afstand van 48 meter overbruggden. Langs beide lange zijden werd de hal uitgebreid met een beuk van 10 meter breedte voorzien van een galerij, waardoor zij in totaal een rechthoek besloeg van 230 meter lengte en een breedte van 68 meter. Deze constructie vormt de basis van de huidige luchtvaarthal en de hal van Autoworld.



BORDIAU, G.,
BRUXELLES 1888,
Concours international
des sciences et de
l'industrie. Coupe
de la grande Halle
 (verz. Algemeen Rijksarchief).

In een aantal door Bordiau opgestelde plannen en bestekken die bewaard worden in het stadsarchief van Brussel worden de bouwtechnieken van het in 1888 opgetrokken hallencomplex in detail besproken. Zo vernemen we dat de ijzeren spanten en liggers reeds voor de montage geschilderd dienden te worden met *minium*, een roodbruine verf met loodoxyde. Eenmaal geconstrueerd werd een tweede laag *minium* aangebracht te worden alsook drie lagen *à la ceruse*, een witte loodverf. Deze talrijke lagen verf waren voorzien om roestvorming tegen te gaan. De daken werden gemaakt met behulp van dennenhoutplanken en het glas was transparant en kleurloos met een dikte van 3,5 tot 4 mm.



*L'exposition vue à vol
d'oiseau. Foto
van H. Arthur
genomen vanuit een
luchtballon tijdens
de tentoonstelling
van 1897*

(verz. Koninklijk Museum
voor Midden-Afrika).

Voor de internationale tentoonstelling van 1897, die tegelijkertijd georganiseerd werd in het Jubelpark en in Tervuren, werd de grote hal aanzienlijk vergroot. Aan de noordzijde werden 11 traveeën van 10 meter toegevoegd zodat ze in totaal 340 meter lang werd. Tijdens deze tentoonstelling werden hier opnieuw industriële machines tentoongesteld.

Leopold II eiste na de tentoonstelling dat het centrale gedeelte van de grote hal afgebroken zou worden om een doorgang te creëren naar de nieuwe Tervurenlaan. In de zomer van 1898 werden de vijf centrale traveeën van de grote hal afgebroken. Met de gedemonteerde stukken werd de zuidelijk gelegen hal met 60 meter verlengd.

In 1903 gaf Leopold II aan de Parijse architect Charles Girault (1851-1932) de opdracht om een nieuwe triomfboog te ontwerpen.



Deze werd tussen juni 1904 en september 1905 opgetrokken nadat deze van Bordiau (die overigens niet helemaal voltooid was) afgebroken was. In 1909 werd achter de triomfboog ook een plein aangelegd. Deze werken werden aangevat met het oog op de organisatie van de Wereldtentoonstelling van 1910 in het Jubelpark maar die uiteindelijk plaatsvond op de terreinen van Solbosch. Om het plein tussen de twee delen van de vroegere grote hal voldoende groot te maken, liet Girault aan elke zijde telkens drie bijkomende traveeën verwijderen. Hierdoor verkregen de hallen hun huidige lengte: de zuidelijke hal, waarin thans Autoworld is ondergebracht, telt 120 meter terwijl de noordelijk luchtvaarthal 170 meter lang is. Voor de gevels van beide hallen liet de architect plechtstatige portieken met colonnades optrekken die het plein een majestueus uitzicht verlenen.

De werken aan de portiek van de noordelijke grote hal in 1910

(verz. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika).

3/ Het restauratieproject van de luchtvaarthal

Sinds enige jaren speelt het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis met het idee om – naar analogie met Autoworld – de ingang van de luchtvaarthal een voornamere functionele rol binnen het geheel van het museum te geven. De zorgwekkende staat van de portiek vormde echter een obstakel voor de uitwerking van deze plannen: het plafond van de portiek was in dusdanig slechte staat dat er fragmenten naar beneden vielen en ook de marmeren vloer was zodanig versleten dat ze moeilijk begaanbaar was. Tegelijkertijd stelde men zich ernstige vragen over de staat van de luchtvaarthal waar voornamelijk aan de buitenkant ernstige roestvorming waarneembaar was. Er werd beslist om de portiek te restaureren samen met de gevel van de hal. Laatstgenoemd deel van het project had ook als doelstelling het schadepatroon en de te volgen strategie voor het geheel van de hal nader te bepalen.

De gevel van de
luchtvaarthal van het
Koninklijk Museum
van het Leger en de
Krijgskunst
(Dany Van Der Zwalmen, Joris
Snaet © Regie der Gebouwen).



Ter voorbereiding van het restauratieproject werd een uiterst gedetailleerde opmeting van de gevel gemaakt en werden alle onderdelen van de constructie gedocumenteerd met talrijke digitale foto's. Deze bestanden vormden belangrijke elementen voor de technische uitwerking van het dossier. Verschillende ijzeren elementen, waaronder klinknagels en staven, werden weggenomen en aan een analyse onderworpen in gespecialiseerde laboratoria om de kwaliteit en de behandelbaarheid van het ijzer vast te stellen. Dit onderzoek toonde onder meer aan dat het gebruikte gewalste ijzer te broos

is om gelast te worden maar dat het wel goed bestand is tegen roestvorming. De stabiliteitsstudie van de hal toonde aan dat het geheel voldoende sterk is met een aanzienlijke veiligheidsmarge.

De verflagen van het interieur van de hal werden onderworpen aan een stratigrafisch onderzoek waarbij de verschillende grondlagen zoals beschreven in het bestek van 1888 werden teruggevonden. Er werd ook vastgesteld dat de afwerkingslaag van het ijzer in de hal oorspronkelijk een donker grijs was en dat de huidige witte kleur pas later werd aangebracht.

Behalve deze materiaaltechnisch onderzoeken werden ook de temperatuurschommelingen, de relatieve vochtigheid, de lichtintensiteit alsook de verwarmingsmogelijkheden in de luchtvaarthal onderzocht. Dit onderzoek, ondernomen door de eigen diensten van de Regie der Gebouwen, was erg belangrijk vanwege de huidige museale functie van het bouwwerk. Verschillende in de hal opgestelde vliegtuigen zijn vanwege hun stofbekledingen gevoelig voor licht, hoge luchtvochtigheid en grote temperatuurschommelingen. Om het comfort van de bezoekers te verhogen, bestaat de wens om de hal te kunnen verwarmen in de winter.

Het onderzoek van de gevel spitste zich op een specifiek element van de constructie toe, namelijk de klinknagels met bolknoppen die werden gebruikt om de ijzeren spanten en liggers met elkaar te verbinden. Voor montage bestaat een klinknagel uit een halfronde knop met een steel. Vervolgens wordt hij in een kleine smeedoven opgewarmd tot hij roodgloeïend is en met een tang in het voorziene gat in de ijzerconstructie geschoven. Tenslotte wordt de uitstekende steel mechanisch geslagen tot een tweede bolknop gevormd wordt. Doordat het ijzer van de klinknagel krimpt tijdens de afkoeling ontstaat een enorme spanning die er voor zorgt dat de ijzeren structuren met een grote kracht met elkaar verbonden worden.

Er werd echter vastgesteld dat voor sommige ijzeren elementen van het grote raamvlak van de voorgevel gebruik gemaakt is van klinknagels met een schroefdraad en een bout. We vinden ze hoofdzakelijk weer op de horizontale balken waarmee het gevelvlak is opgevuld wat doet vermoeden dat ze dateren van 1909 toen het huidige gevelvlak werd gemonteerd. Maar er werden ook klinknagels met schroefdraad teruggevonden op de boogspanten wat er op lijkt te wijzen dat ook tijdens de vroegere bouwfases in kleine hoeveelheden er gebruik is van gemaakt. Tijdens het onderzoek werd vastgesteld dat de verbinding van de ijzeren elementen minder krachtig

is daar waar de klinknagels met schroefdraad zijn gebruikt. Hierdoor is er water tussen de verbindingen kunnen sijpelen met aanzienlijke roestvorming tot gevolg.

Er werd beslist om tijdens de restauratiewerken alle herstellingen van het ijzer uit te voeren met gesmede klinknagels. Niet alleen biedt deze techniek de beste kwaliteit, het gebruik van gesmede klinknagels zorgt er ook voor dat het authentieke karakter van het geklasseerde monument maximaal gerespecteerd wordt omdat de ijzerconstructie ook in haar detaillering zo een harmonieus en uniform uitzicht behoudt. Tijdens de voorbereiding van de werken werd een uitgebreid onderzoek gevoerd naar de haalbaarheid om deze 'vergeten' techniek opnieuw op grote schaal toe te passen. Voor de werken werd een kleine, gemakkelijk transporteerbare elektrische oven op de werf voorzien en werd proefondervindelijk de techniek op punt gesteld. De bolknoppen werden pneumatisch geslagen daar waar ze vroeger manueel met een smeedhamer werden geslagen. Op het grote boogspant bleven de ingrepen beperkt, maar op het gevelvlak werden aan de buitenkant nagenoeg alle horizontale vakwerkspanten vervangen.

Een ander belangrijk aspect van de werken, betrof het glas. Er werd vastgesteld dat het originele glas vermoedelijk in de jaren 1960 of 1970 vervangen was geweest door gewapend glas (met een dunmetalen net in de glasmassa) dat enigszins mat oogt. Dit glas werd bij de restauratie vervangen door helder, dunwandig glas zoals dat ook wordt voorgeschreven in het bestek van 1888. Het tijdens de restauratiewerken aangebrachte glas heeft wel een zeer dun, onzichtbaar metaallaagje dat het zonlicht weerkaatst en isolerend werkt.

De glazen platen zijn aan de zijkanten gevat in ijzeren T-profielen. Boven en onderaan zijn ze aan elkaar bevestigd door middel van kleine haakjes waardoor de glazen platen telkens licht schuin staan en er boven en onderaan een kleine kier aanwezig is. Wat betreft de montage van het glas werd een tijdlang overwogen deze kieren af te sluiten met een mastiek (zoals ook het geval is met de oude glaspartijen in de zijgevels) om een betere warmteregeling in de zaal te bekomen. Toen echter bij de voorbereidende metingen werd vastgesteld dat de luchtvochtigheid in de luchtvaarthal soms ontzettend hoog opliep werd toch besloten deze kieren open te laten om een constante verluchting te garanderen en om te verhinderen dat het water zou condenseren op het glas en de ijzeren profielen zou aantasten.

Aan de door Girault ontworpen en tussen 1909 en 1910 opgetrokken colonnade voor de luchthaventhal werden herstellingen uitgevoerd. De enorme zuilen en parementstenen van deze colonnade zijn in hardsteen uitgevoerd maar het plafond bestaat uit een ribstructuur van ijzeren balken omhuld met beton met een gipsen afwerkingslaag die hardsteen imiteert. Tijdens de restauratiewerken werd de hardsteen gereinigd met straalpoeder en stoom en werd het beton alsook de similliteen hersteld waar nodig. De vloer, die bestaat uit marmer van Sarancolin uit de Pyreneeën, hardsteen en steen van Comblanchien, werd opgeknapt nadat eerst de ondergrond op sommige plaatsen verstevigd was.

**Buitenzicht van
het museum tijdens
de werken**

(foto A. de Ville de Goyet,
Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).



Het historisch onderzoek van de hal toonde aan dat de unitaire zaal in 1888 gedecoreerd was met wapenschilden in de zwikken. Een deel van de decoratieve schilden zijn nog bewaard gebleven in het interieur van de Autoworldhal. In de luchtvaarthal zijn deze elementen echter verwijderd. Tijdens de voorbereidingen van het project groeide het besef dat deze decoratieve elementen deel uitmaken van de oorspronkelijke, door Bordiau uitgedachte architectuur en dat het strenge, functionele uitzicht dat de luchtvaarthal thans heeft niet overeen stemt met haar aanvankelijke, meer rijkelijk ogende karakter. Vandaar het idee om deze ornamenten, die vervaardigd zijn in gesneden plaatijzer, te reproduceren en in de zwikken van de voorgevel opnieuw te bevestigen. Deze ingreep zou ook meer duidelijk maken dat beide hallen ooit één, onderbroken geheel vormden en dat de spanten van deze gevels oorspronkelijk deel uitmaakten van het interieur.

4 / **Conclusie**

De restauratie van de gevel van de luchtvaarthal vormt de eerste fase van een groter, omvangrijk restauratieproject dat het geheel van de luchtvaarthal voorziet. Tijdens deze eerste fase werd de gevel zoveel als mogelijk gerestaureerd volgens de originele technieken en materialen. Dit bood de beste bouwtechnische garanties en stond toe de oorspronkelijke esthetische opvattingen van het monument maximaal te respecteren. De bevindingen van deze werken vormen een ideale basis om de restauratie van de volledige luchtvaarthal te ondernemen. Ze zullen in een verdere toekomst ook gebruikt worden voor de restauratie van de overige hallen van het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis alsook voor de hal van Autoworld.

Bibliografie

DELTOUR-LEVIE, C., HANOSSET, Y., *Het Jubelpark, zijn gebouwen en musea*, Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1993 (Brussel, Stad van Kunst en Geschiedenis, 1).

LOMBAERDE, P., *Leopold II, koning-bouwheer*, Gent, Pandora, 1995.

RANIERI, L., *Leopold II, urbaniste*, Brussel, Hayez, 1973.

SNAET, J., *De luchtvaarthal van het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis. Historische studie - 21 december 2006* (Dienst Restauratie, Regie der Gebouwen).

**Gevel aan de Onze-
Lieve-Vrouwlaan:
na restauratie**
(foto Directie Monumenten en
Landschappen van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest).



1/ Omschrijving van het oorspronkelijke bouwproject

In opdracht van dhr. Van Ooteghem ontwierp architect Willy Van Der Meeren in 1952 een gebouw met vijf appartementen, een handelsruimte en garage op een hoekterrein met een beperkte oppervlakte van 140 m² te Evere. Omwille van de stedenbouwkundige voorschriften werd het hoofdvolume, drie bouwlagen hoog met een plat dak, gebouwd aan de Onze-Lieve-Vrouwstraat. De verbinding met de overige woningen aan de A. Vanden Bosschestraat gebeurde doormiddel van een laag aansluitend volume waarin het naai-atelier van de winkelruimte en de garage werden ondergebracht, met bovenop een *claustra* in beton als afscherming van het terras van het appartement op de tweede verdieping. (1)

Alle wooneenheden, ook die op het gelijkvloers, zijn toegankelijk via eenzelfde inkom in de Onze-Lieve-Vrouwstraat en sluiten aan op een centrale traphal die verlicht wordt via kleine vierkante glasblokken in de straatgevel. De traptreden, zoals ook die in de appartementen en in de handelsruimte, zijn in gewapend beton en rechtstreeks in de muren bevestigd; metalen buisprofielen vormen de leuning.

Als antwoord op de vraag om op spaarzame wijze wooneenheden op mensenmaat te bouwen binnen een beperkt bouwvolume, ontwierp Van Der Meeren vijf duplexappartementen volgens een typeplan. Op een vloeroppervlakte van amper 32 m² en 4,50 m hoog creëert Van Der Meeren door toepassing van het duplex principe wooneenheden met een bijzondere ruimte-beleving. In de leefruimte van 4,50 m hoog voorziet hij boven de keuken een tussenverdieping voor de slaapkamer en badkamer. Elke wooneenheid heeft aan de straatzijde een grote houten

Voorgevel aan
de Onze-Lieve-
Vrouwstraat:
oorspronkelijk
uitzicht.

Foto van 1954
(*Architecture 54*, n° 10, 1954).

Voorgevel aan de
Onze-Lieve-
Vrouwstraat: voor
restauratie, mei 2008
(foto Ann Verdonck).

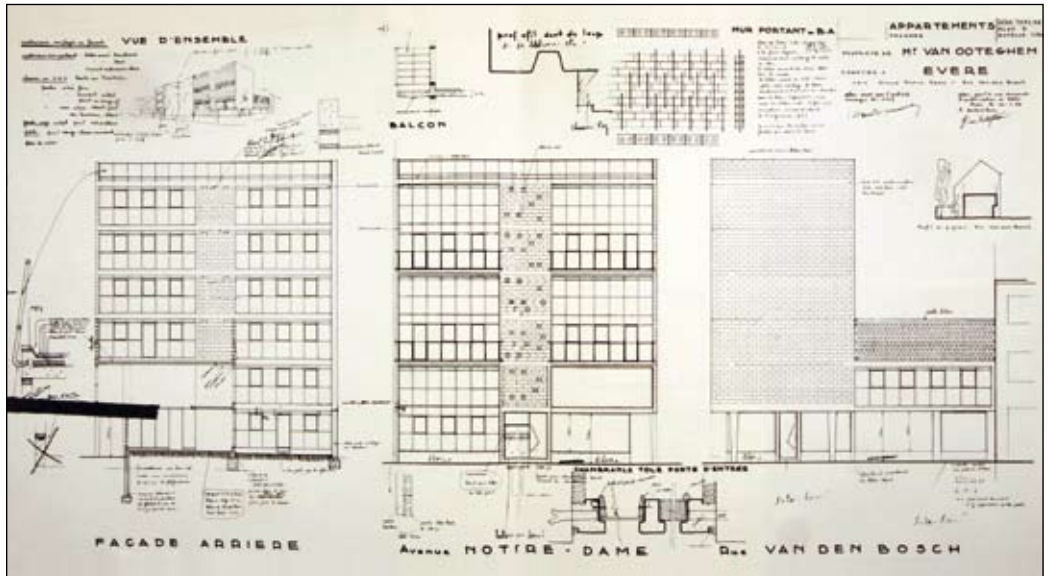


raamconstructie over haar volledige bouwhoogte. Zonlicht treedt hierdoor niet alleen overvloedig toe in de leefruimten, maar ook, dankzij de wand op de tussenverdieping, bestaande uit een ingenieus systeem van richtbare lamellen, in de slaapkamers.(2)

De appartementen op de verdiepingen zijn voorzien van een balkon aan de straatkant dat aansluit op de leefruimte. De terrasdeuren en de dubbele verluchtingsluiken zijn in eternit-plaat uitgevoerd en naar buiten opendraaiend. Bovenaan het grote raamgeheel zijn ventilatioorosters geïntegreerd. Het appartement op het gelijkvloers geeft aan de achterzijde uit op een kleine binnenkoer. Het dak van het hoofdvolume werd vrijgehouden voor een gezamenlijke terras-tuin.

De handelsruimte is gesitueerd op de hoek van het terrein en heeft haar inkom aan de A. Vanden Bosschestraat, onder een overdekte galerij. Van Der Meeren past ook hier het duplex principe toe. De winkelruimte en het naai-atelier op de mezzanine worden hier ook verlicht via grote houten raampartijen.

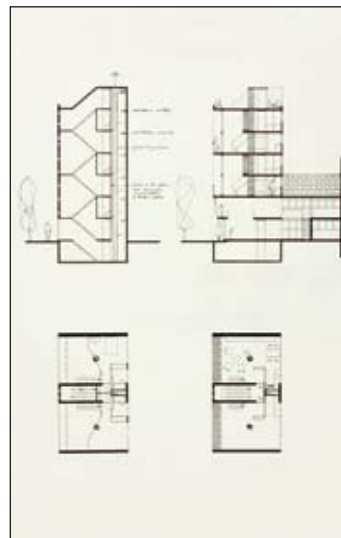
De structuur van het gebouw wordt gevormd door vier draagmuren opgetrokken in betonblokken met wapening (de gemeenschappelijke



scheidingsmuur aan de westzijde, de zijgevel aan de oostzijde en de muren van de centrale traphal en vloerplaten in gewapend beton, waarvan de zichtbare delen in de gevels in gewassen beton zijn afgewerkt.

Vaste opbergmeubels vormen lichte binnenwanden en verzekeren de flexibiliteit met betrekking tot de indeling van het interieur.

De afmetingen van het geheel en van elk onderdeel van de constructie zijn gebaseerd op de menselijke verhoudingen, en dit volgens de 'Modulor', het door Le Corbusier ontwikkelde maatsysteem. De toepassing van dit verhoudingssysteem in het Van Ooteghemgebouw werd, als een van de zeldzame Belgische constructies, vermeld in Le Corbusier's Modulor 2. (3)



Originele geveltekeningen, opgemaakt door Willy Van Der Meeren voor de stedenbouwkundige vergunning, 1950 (Archieven Willy Van Der Meeren, coll. Vlees en Beton).

Snedes en grondplannen duplexappartementen van originele toestand, 1952 (Archieven Willy Van Der Meeren, coll. Vlees en Beton).



Interieurzicht van duplexappartement in zijn originele toestand met wand in lamellen op tussenverdieping
(*Architecture* 54, n° 10, 1954).



Interieurzicht van duplexappartement met raamgeheel over volledige geveleppervlakte met zicht op trap in betontreden
(*Architecture* 54, n° 10, 1954).

De keuken-, dressing- en badkamermeubels behoren tot het meubelgamma dat Willy Van Der Meeren sinds 1950 voor het bedrijf Tubax ontwierp.

Zoals omschreven in het tijdschrift *La Maison* in 1953 en nadien bevestigd door stratigrafische steekproeven en onderzoek ter plaatse, was er door de architect en in samenspraak met de kunstenaar Antoine Mortier, een welbepaald kleurenconcept ontworpen voor het Van Ooteghemgebouw in zijn totaliteit : “[...] *Willy Van Der Meeren utilise volontiers les possibilités constructives, dynamiques et psychologiques de la couleur, tant à l’intérieur qu’à l’extérieur de ses bâtiments ... L’harmonie des colorations, (...) fut étudiée en collaboration avec le bon peintre Antoine Mortier.*” (4) De gedetailleerde beschrijving van het kleur- en materiaalgebruik komt echter niet overeen met de resultaten van het kleuronderzoek (5) dat in 2008 werd uitgevoerd door Examino en dat tijdens de recente restauratiewerken kon worden bevestigd. Het zichtbaar metselwerk is uitgevoerd in grijze betonblokken en niet in rode baksteen en op het houten schrijnwerk werd noch wit, noch rood aangetroffen, maar wel grijs en oker. Het plafond van de balkons is in blauwgroen geschilderd (6). Tijdens de werf werden bovendien sporen van hetzelfde oker en blauwgroen opgemerkt op de muren en plafonds in de traphal. De borstwering van de balkons in geplooid metaalplaten is in zwart en wit geschilderd.

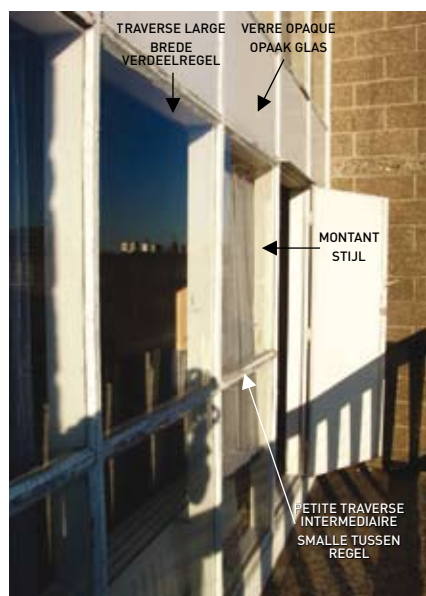
2/ Korte bouwhistoriek

De belangrijkste verbouwing gebeurde op de gelijkvloerse verdieping. De duplexwoning 5 werd in 1989 verbouwd door de huidige eigenaars en ingericht als restaurant : de buitenruimte achteraan dichtgebouwd en ingericht voor een keuken, de originele mezzanine uitgebreid tot aan de straatgevel en de grote houten raamconstructie vervangen door twee aparte, waarvan het onderste met een rechtstreekse inkomdeur naar de gebruikerszaal (7). Deze renovatiewerken hebben het ontwerpconcept van Willy Van Der Meeren grondig gewijzigd maar hebben de originele structuur van het gebouw gevrijwaard en kunnen aldus als omkeerbaar worden beschouwd. Dit betekent dat indien men later zou verkiezen om er terug een appartement in onder te brengen, er voldoende documenten beschikbaar zijn om dit te doen (8)

Het overige schrijnwerk aan de straatgevels bevindt zich nog steeds in originele toestand. Enkel de opendraaiende delen die oorspronkelijk in eternit-platen waren uitgevoerd werden in de loop der tijd vervangen door een ander materiaal of gedeeltelijk aangepast: alle terrasdeuren werden vervangen door houtpanelen mits recuperatie van het hang- en sluitwerk; de dubbele luiken van de appartementen 1, 2 en 4 werden vervangen door houten ramen met dubbele beglazing. De luiken in eternit van het appartement 3 werden behouden maar de tussenstijl werd 'afneembaar' gemaakt tijdens een verhuis, toen een bredere opening noodzakelijk was gebleken (9). Het raamgeheel van appartement 3 is aldus nog het best bewaard en zal dan ook als referentie dienen voor de verdere studie.

Alle schrijnwerk aan de achtergevels werd tijdens de verbouwingscampagne van het restaurant in 1989 vervangen door nieuwe houten ramen met dubbele beglazing.

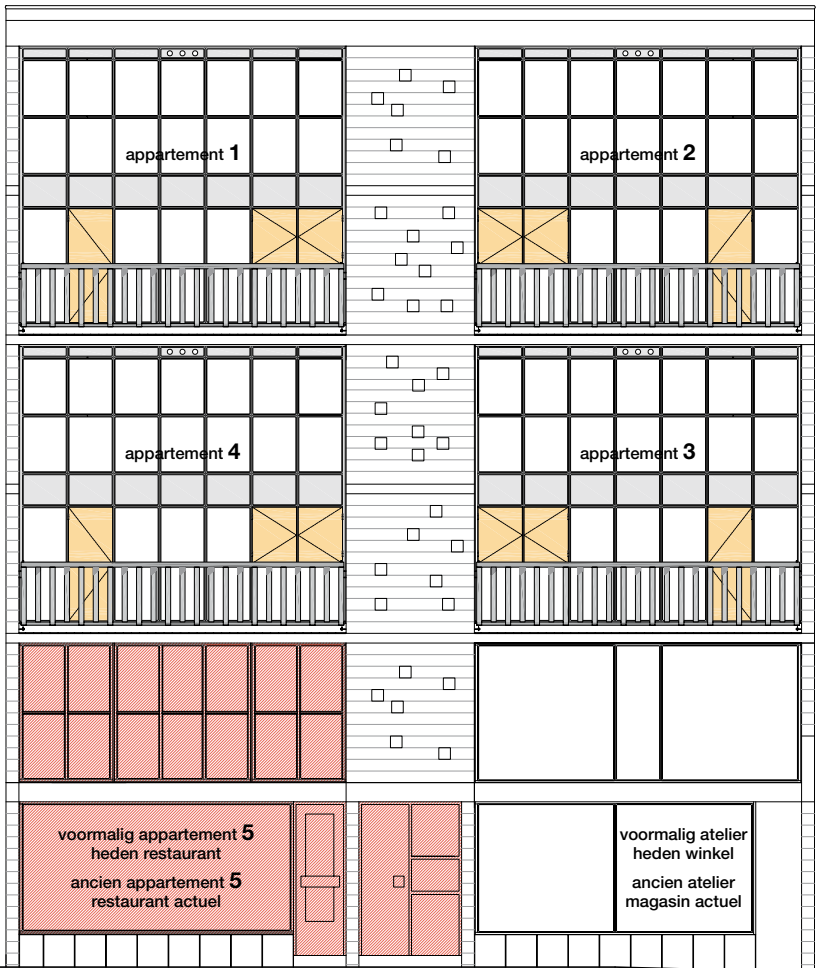
Alle originele houten schrijnwerk, evenals een groot deel van het interieur werd in de loop der tijd in het wit geschilderd waardoor het oorspronkelijke kleurenpalet verloren ging.



Straatgevels op hoek van Onze-Lieve-Vrouwstraat en A. Vanden Bosschestraat: toestand vóór restauratie schrijnwerk, mei 2009
(foto de l'auteur).

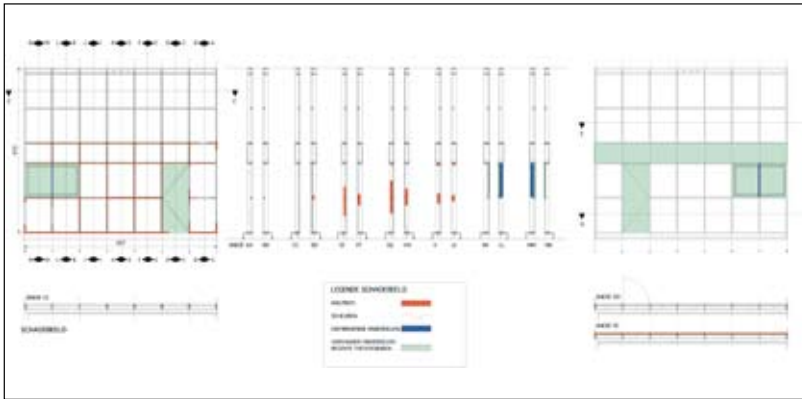
Detailopname raamgeheel van appartement 2 vóór restauratie, mei 2008
(foto Ann Verdonck).

Wat het interieur van de appartementen betreft kan worden gesteld dat de structuur, trapgehelen en ruimte-indeling werden bewaard. De handelsruimte en het appartement 2 hebben zelfs nog het merendeel van het oorspronkelijk meubilair, dat door de architect als vaste tussenschotten tussen de verschillende ruimtes was ontworpen, behouden. Het is dan ook het interieur van dit appartement en van de handelsruimte dat door de Brussels Hoofdstedelijke Regering op 24.08.2006 werd beschermd als monument, evenals de voor-, achter- en zijgevels, de dragende structuur, het dak en de traphal.



Schema voorgevel met aanduiding van nummering van de originele duplexappartementen. Restauratiedossier opgemaakt door Barbara Van der Wee Architects in juli 2009.

verbouwde delen / parties transformées

3/ **Probleemstelling van het houten schrijnwerk**

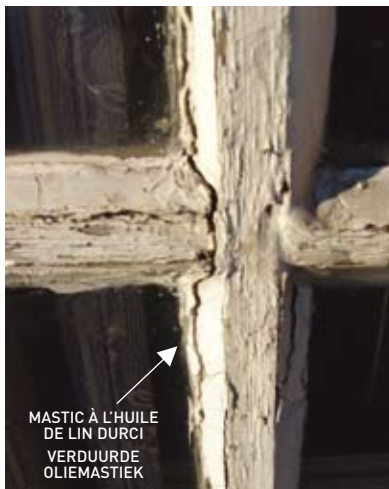
Detailopname
schadebeeld
schrijnwerkgeheel
appartement 2 met
aanduiding van
schadebeeld: houtrot,
scheuren, ontbrekende
onderdelen, vervangen
onderdelen en recente
toevoegingen

(Vooronderzoek houten
schrijnwerk, opgemaakt door
Examino, mei 2008).

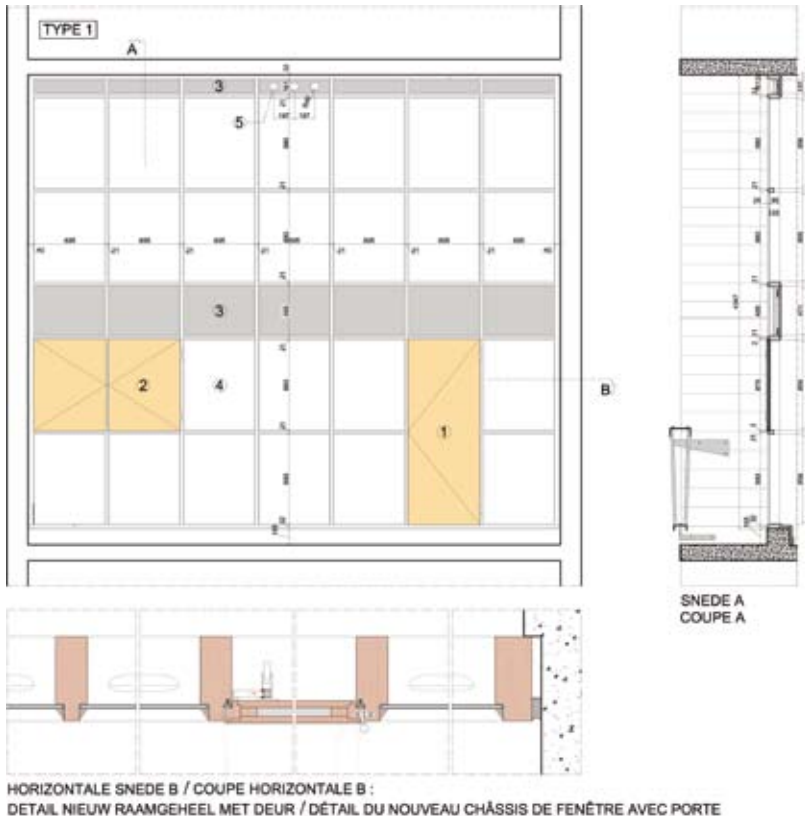
Na vijftig jaar in gebruik, was het Van Ooterghegebouw in zijn geheel aan een grondige renovatie toe. Het houten schrijnwerk in de straatgevels echter noodzaakte een dringende interventie. Hun slechte bouwfysische toestand en onvoldoende akoestische en isolerende capaciteit hadden een nefaste impact op de leefbaarheid voor de bewoners. Daarom richtten de eigenaars van het gebouw in 2006 een schrijven aan de Directie Monumenten en Landschappen met de vraag om het schrijnwerk van de appartementen op de verdiepingen te mogen vernieuwen (10) Om de haalbaarheid van een eventuele restauratie te onderkennen werd, op vraag van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, een urgentie-expertise uitgevoerd door het onderzoekersteam van Examino (11). Dit vooronderzoek beoogde, op basis van een grondige analyse en opmeting van het raamgeheel van het appartement 2, inzicht te verwerven in het schadebeeld en een voorstel te formuleren voor de restauratiebehandeling. Het raamgeheel is opgebouwd uit een fijn houten stijl- en regelwerk in Noors Grenen met een hoofdstructuur van 42 x 120mm en tussenregels van 42 x 63mm. Het glas is aan de buitenzijde dichtgekit met oliemastiek. Na het verwijderen van de opeenvolgende verflagen werd het schadebeeld beschreven en samengevat als volgt : *"[...] we hebben kunnen vaststellen dat de uitvoering niet helemaal zorgvuldig gebeurde. Quasi alle verbindingen van de neuzen langs de buitenzijde zijn niet vakkundig vergaard waardoor de horizontale regels niet in hetzelfde vlak liggen als de verticale stijlen. Op deze knooppunten staan de voegen open. (...) uit de stijl van het dubbele opendraaiend luik is een groot stuk verwijderd om het nieuwe raam te*

kunnen aanbrengen. Daardoor is de stabiliteit van het geheel aangetast. Verder is de oliemastiek is volledig verduurd en afgestoten door de dichte en harshoudende houtsoort waardoor veel waterinfiltraties veroorzaakt worden. De aanwezige condensgootjes zijn systematisch verstopt door verf en vuilresten.” (12)

Op het opmetingsplan werd aangeduid welke onderdelen werden vervangen (opendraaiende onderdelen), waar zich houtrot voordoet door waterinfiltratie, welke onderdelen ontbreken en welke onderdelen werden toegevoegd. (13)



Detailopname schadebeeld appartement 2 (Vooronderzoek houten schrijnwerk, opgemaakt door Examino, mei 2008).



Detailtekening voor te vernieuwen schrijnwerk van de duplexappartementen
 1. toegangsdeur terras
 2. dubbel luik
 3. opaak glas
 4. heldere beglazing
 5. ventilatiegaten
 Restauratiedossier opgemaakt door Barbara Van der Wee Architects in juli 2009

4/ Evaluatie van het schrijnwerk en voorstel tot vernieuwing

In 2009 werd mijn team (14) aangesteld om op basis van de resultaten van het reeds uitgevoerde vooronderzoek voor het raamgeheel van het appartement 2 het overige schrijnwerk van de straatzijde te analyseren en een globale visie omtrent restauratie te definiëren (15)

De opdracht omvatte zes raamgehelen: de vier van de appartementen en twee van de handelsruimte op het mezzanineniveau waarvan één aan de hoofdgevel, naar buiten hellend geplaatst, en één in het vlak van de zijgevel. De gedetailleerde opmeting van de verschillende schrijnwerkgehelen gaf naast de exacte maatvoering en constructieve opbouw tevens een duidelijk inzicht in de voormalige herstellingen en aanpassingen (16). Per geheel werd het shadebeeld geïnventariseerd en de haalbaarheid naar restauratie geëvalueerd met gekwalificeerde

uitvoerders ter plaatse. In het algemeen kon worden gesteld dat de conclusies van het vooronderzoek, uitgevoerd door Examino voor het appartement 2, ook gelden voor de rest van het houten schrijnwerk. Een oorspronkelijk voorstel om beperkte conservatie- en restauratiewerken in situ uit te voeren bleek echter niet haalbaar. Ook al werd het schrijnwerk uitgevoerd in hout van goede kwaliteit, toch was de algemene toestand zeer slecht en op vele plaatsen, omwille van langdurige waterschade en allerhande aanpassingen, onherstelbaar. Voor het gedeeltelijk vernieuwen van structuur-elementen in combinatie met punctuele restauraties, uit te voeren in situ, werd door geen enkele geconsulteerde uitvoerder garantie gegeven, noch betreffende de stabiliteit van het geheel noch betreffende de kwaliteit in de uitvoering. Daarom werd in gezamenlijk overleg met de Directie Monumenten en Landschappen en de eigenaars uiteindelijk overeengekomen om alle schrijnwerk te vernieuwen volgens het oorspronkelijk model van 1952.

De beslissing om de ramen nieuw te maken heeft qua duurzaamheid nog een aantal andere voordelen: de mogelijkheid wordt geboden om een meer kwalitatieve houtsoort te gebruiken die een langere levensduur garandeert.

De volledige zuidgevel van de appartementen is uitgevoerd in hout met glas van 3 mm dik. Op thermisch en akustisch vlak is het wooncomfort voor de bewoners heel problematisch: het energieverbruik in de winter is bijzonder hoog en de temperatuur blijft onvoldoende, en in de zomer zijn de appartementen aan de zuidgevel buitengewoon warm. Een aangepaste beglazing kan een aanzienlijke verbetering bewerkstelligen doch kan omwille van haar afwijkende afmetingen niet in de oorspronkelijke structuur worden ingewerkt. Zonder het aanzicht van het stijl- en regelwerk te wijzigen kan in nieuw schrijnwerk dikker glas worden geïntegreerd.

De naar buiten opendraaiende deuren en luiken kunnen worden nagemaakt naar oorspronkelijk model, mits interne aanpassingen voor een betere bescherming tegen tocht en vocht en het verhogen van de isolatiewaarde.

De raamonderdelen kunnen voor de plaatsing volledig in het atelier geschilderd worden met een grondlaag en een eerste afwerkingslaag. Na de plaatsing kunnen de twee afwerkingslagen worden uitgevoerd. Nieuw schrijnwerk dat in het atelier vervaardigd wordt beperkt de hinder voor de bewoners.

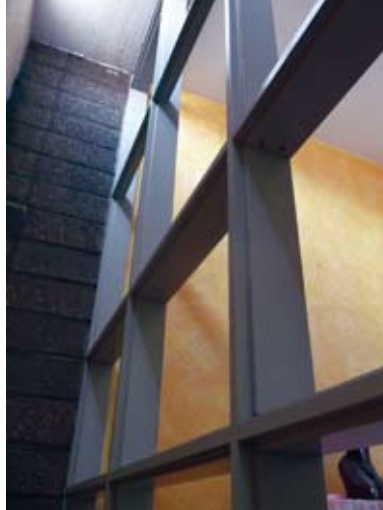
5/ De werf

De uitvoering werd toevertrouwd aan het schrijnwerkersatelier *Au temps du bois* van Faulx-Les-Tombes. Gezien de appartementen bewoond bleven tijdens de werken werd bij de start van de werf in elk appartement een voorlopige wand geplaatst zodat alle aanvoer van materialen langs de straatgevel kon georganiseerd worden en de hinder voor de bewoners beperkt bleef.

Om de algemene leefkwaliteit van de bewoners te verhogen en de duurzaamheid van het schrijnwerk in zijn geheel te verzekeren werd in de technische beschrijving van het bestek speciale aandacht besteed aan de keuze van de houtsoort, het glas en bijhorende mastiek, het plaatmateriaal van de opendraaiende delen, isolatiemateriaal e.a.. Tevens werd geopteerd om zoveel mogelijk van de originele bouwonderdelen zoals hang- en sluitwerk, roosters, opaak glas, e.a. te recupereren.

Alle schrijnwerk werden uitgevoerd in afzelia en volgens de originele maatvoering. Met het oog op het optimaliseren van de thermische en akoestische capaciteit van elk schrijnwerkgeheel binnen de gegeven beperkingen van maatvoering en locatie binnen het gebouw werd voor de beglazing geopteerd voor isolerend en zonwerend enkel glas met een dikte van 5,8 mm en licht vertekenend. (17) De glasplaten werden aan het houtwerk vastgezet met een soepele kit en aan de buitenzijde op ca 50° met oliemastiek dichtgekit. De opendraaiende delen (deuren en dubbele luiken) werden uitgevoerd in dubbele multiplex met isolatie en een kader in massief hout; de originele druiplijsten in zink, boven de deuren en luiken werden gereinigd en teruggeplaatst; rubberen tochtstrips werden geïntegreerd om een betere dichting te verzekeren. Het hang- en sluitwerk kon merendeel worden gerecupereerd en indien niet mogelijk, vervangen door nieuw naar oorspronkelijk model. Op vraag van de eigenaars werd de tussenstijl van de opendraaiende luiken opnieuw afneembaar gemaakt zodat een grotere raamopening kon worden aangeboden.

Op elke verdieping werd het vensterglas door een rij opaakglas van 10mm dikte onderbroken. Deze glasplaten konden allemaal worden gerecupereerd. De afdeklatten aan de binnenzijde werden vernieuwd en de tussenruimte opgevuld met isolatie. De originele verluchttingsroosters, die ingewerkt zitten aan de bovenzijde van het schrijnwerk werden na reiniging teruggeplaatst.



**Detailopname
terras appartement
2 in grestegels
met balustrade
in geplooid
metaalplaten vóór
restauratie,
februari 2010**
(foto van de auteur).

De originele kleuren van het houten schrijnwerk, die tijdens het vooronderzoek van Examino werden vastgesteld, werden op het nieuwe schrijnwerk (aan de binnen en buitenzijde) in alkydhars geschilderd: oker (S 3030 Y10R) voor de opendraaiende delen (deur naar terras en luiken); grijs (S 3000N) voor het stijl- en regelwerk, de kaders en dorpels. [18]

5/ Slotbeschouwing

**Exterieuropname
van raamgeheel
appartement 2
tijdens werf: stijl- en
regelwerk wordt ter
plaatste gemonteerd,
juni 2010**
(foto van de auteur).

Het voornoemde restauratieproject voor het houten schrijnwerk van het Van Ooteghemgebouw was een antwoord op de dringende vraag van de eigenaars om de duplexappartementen voor de huidige bewoners terug leefbaar te maken. Deze punctuele interventie moet echter gekaderd worden in een globaal restauratieproject voor het volledige gebouw, waarbij de studie van de bouwgeschiedenis en het kleur- en materiaaltechnische onderzoek kan worden verdergezet. Bijkomend zou het van belang zijn om speciale aandacht te besteden aan de studie van de technische installaties en de opbouw van de buitenschil, met de eventuele verbetering van de bouwfysische toestand van het gebouw voor ogen. Uitermate boeiend kan ook de zoektocht worden die vanuit de informatie van het resterend meubilair inzicht zou kunnen verschaffen in de originele interieurwerking en kleursamenstelling.

**Detailopname
van naar buiten
opendraaiende deur
met gerecupereerde
druiplijst in geplooid
metaalplaten vóór
restauratie,
november 2010**
(foto van de auteur).

Noten

- [1] 'Un immeuble à appartement avec magasin, arch. Willy Van Der Meeren', *La Maison*, nr. 12, 1953, p.379-380.
- [2] De ruimtelijke opbouw en planverdeling van trap en duplexappartementen is duidelijk afleesbaar op de plannen en doorsneden, gepubliceerd in DE KOONING, M., *Willy Van Der Meeren, laat-XXe-eeuws Genootschap*, Damme 1993, evenals op de grafische documenten van het bouwaanvraagdossier van 1952, in het archief van de huidige eigenaars.
- [3] 'Un immeuble à appartement avec magasin, arch. Willy Van Der Meeren', *La Maison*, nr. 12, 1953, p.379-380.
- [4] Vert. : Willy Van Der Meeren gebruikt bewust de constructieve, dynamische en psychologische mogelijkheden van kleur, zowel voor interieur als exterieur van zijn gebouwen... De harmonie van zijn kleurschema werd samen met de kunstenaar Antoine Mortier uitgewerkt. Op. Cit. p. 379. 'Immeuble d'appartements avec magasin, Evere - Bruxelles, architecte Willy Van der Meeren', *Architecture 54*, n° 10, 1954, p. 50-51.
- [5] "Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk", mei 2008, opgemaakt door Examino cvba, onderzoekers Ann Verdonck en Hugo Vanden Borre.
- [6] Op. Cit. p. 4.
- [7] Zie plannendossier voor aanvraag tot bekomen van de stedenbouwkundige vergunning, 1989, prive archief van de huidige eigenaars dhr. en mevr. Dekindt - Houbeau
- [8] Op. Cit. p. 6.
- [9] De huidige eigenaars dhr. en mevr. Kindt-Houbeau wezen er op dat de afmeting van de traphal bijzonder klein is en het verhuizen van grote stukken langs de gevel moet worden georganiseerd. De luik- en deuropeningen zijn 70 cm breed. Door de tussenstijl tussen twee luiken afneembaar te maken verdubbelt de raamopening.
- [10] Aanvraag unieke vergunning door dhr. en mevr. Dekindt-Houbeau om de bestaande schrijnwerk te vernieuwen, 25.09.2006
- [11] *Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk*, mei 2008, opgemaakt door Examino cvba, onderzoekers Ann Verdonck en Hugo Vanden Borre
- [12] Op. Cit. p. 7-8.
- [13] Op. Cit. p. 6.
- [14] Binnen het team "Barbara Van der Wee Architects bvba, Studio for Architecture and Conservation" werd Barbara Van der Wee geassisteerd door Johannes Van Wilderode, interieur architect en Erik Hendrickx, architect en ms. in conservation.
- [15] Opdracht van de huidige eigenaars dhr. en mevr. Dekindt - Houbeau volgens offerte dd. 20.04.2009
- [16] De voorstudie en uitvoeringsdossier voor de restauratie van het schrijnwerk werd opgemaakt door Barbara Van der Wee Architects en maakte deel uit van de aanvraag voor stedenbouwkundige vergunning, ingediend op 17.07.2009 en ontvangen op 31.08.2009
- [17] Van Ruysdael klaar glas: "klassiek, licht vertekend, productie 1920-1960", met de referentie VR 31.06 isolerend en zonwerend, met 4,1 W/m².K U-waarde, en geluidsisolatiewaarde van 30 (Rw) dB en 5,8 mm dik.
- [18] "Het van Ooteghemgebouw (Evere), Vooronderzoek houten schrijnwerk", mei 2008, opgemaakt door Examino cvba, onderzoekers Ann Verdonck en Hugo Vanden Borre, p. 12

Salon van het
Hotel Van Eetvelde
(foto Paul Louis; arch.
V. Horta © Sofam, 2011).



Als een opdrachtgever op het einde van de 19de eeuw koos voor een architect met nieuwe ideeën, was er geen sprake meer van om beroep te doen op een of andere behanger om haar interieur te decoreren. In het in 1893 in Engeland opgerichte tijdschrift *The Studio* (tijdschrift voor architectuur en sierkunsten), schreven C.F.A. Voysey en H.M. Baillie Scott, twee van de belangrijkste architecten van hun tijd, dat het de taak was van de architect om zijn klant voor de decoratie bij te staan. Dit moest vermijden dat zijn ontwerp werd verknoeid door een "vulgaire inrichting" die haaks stond op de zorg die aan de architectuur werd besteed. Deze betrokkenheid van de architect, die als een scheidsrechter van de goede smaak werd gezien, betrof het meubilair, de stoffen en het behang. De restauratie van een gebouw uit die tijd, impliceert dus ook het doen herleven van alle elementen van het decor.

Uit de archiefstukken van Victor Horta (1) bezitten, blijkt dat zijn klanten hem voor het minste detail consulteerden. Zo contacteerde in 1900 mevrouw Dapsens hem voor de verbouwing van haar huis op de Louisalaan nr. 417. Ze schrijft hem: *"Ik vertrouw volledig op uw goede smaak voor alle nodige beslissingen."* In januari vraagt ze hem om de gordijnen te kiezen: *"Ik verlaat me op u wat betreft de kleur en de prijs."* In november worden deze provisorisch opgehangen opdat *"u zou kunnen oordelen."* (2)

De economische welvaart van de opkomende hoge burgerij liet zich ook vertalen in het buitengewoon rijkelijk decor van hun woningen.

Salon van het Hotel
Tassel met de stoel
overtrokken met de
stof *Daffodil*

(verz. Hortamuseum, Sint-Gillis;
arch. V. Horta © Sofam, 2011).

Eetkamer van het
Hotel Tassel met het
behangselpapier

The Tokio

(verz. Hortamuseum, Sint-Gillis;
arch. V. Horta © Sofam, 2011).



In de jaren 1870 en 1880 waren de interieurs donker, zwaar, overladen met rijkelijk gesculpteerde meubelen in eik, mahonie en notelaar en in de meest diverse stijlen. De burgerij had een voorliefde voor kastanjebruin, olijfgroen, chocolade, andere bruintinten... In Engeland introduceerde de *Aesthetic Movement* (3) een nieuwe frisheid en lichtheid in het interieur. Ze verkoos elegante meubelen met een japoniserende eenvoud. Het oosterse blauwwit porselein werd bijzonder populair. De interieurs van de schilder James McNeill Whistler en de schrijver Oscar Wilde werden beroemd omwille van het gebruik van wit en heldere kleuren. De firma van William Morris (4) produceerde behangselpapier en stoffen van de hoogste kwaliteit, die ertoe moesten bijdragen om het huis tot een 'laboratorium van de schoonheid' te maken. Het was in dit klimaat dat in 1875 in Londen de firma Liberty (5) werd opgericht, die zich aanvankelijk concentreerde op de verkoop van oosterse producten (zijde, borduurwerk, kamerschermen, lakwerk...) vooraleer ze beroep deed op Britse bedrijven en lokale ontwerpers. Al snel werden de kleuren en verfijnde motieven van de voor Liberty geproduceerde stoffen een groot succes in Engeland, maar ook op het continent, vooral na de Parijse Wereldtentoonstelling van 1889. Volgens de Duitser Julius Meier-Graefe, een van de belangrijkste kunstcritici van zijn tijd, was het in Parijs dat de Luikenaar Gustave Serrurier-Bovy Engelse adressen sprokkelde. (6) Hij werd zelfs verdeler van de producten van de firma Liberty. De *Compagnie japonaise*, gevestigd in de Koningsstraat nr. 136 in Brussel, werd door Henry Van de Velde op handen gedragen. In zijn *Mémoires* (7)

schrijft hij hoeveel plezier hij beleefde aan de uitstalramen met objecten die 'rechtstreeks uit de magazijnen van Liberty kwamen'. Hij proefde er van de lente (sic). Het is dus niet verwonderlijk dat Victor Horta, die bezig was met zijn eigen architecturale revolutie, ook interesse had voor de stoffen en het behangselpapier van Liberty of van de firma's Jeffrey and Co en Essex and Co. Hun vloeiende lijnen en hun aan de natuur ontleende motieven pasten bijzonder goed bij de persoonlijke stijl die hij aan het ontwikkelen was. Horta liet zich inspireren door de natuur. Hij probeerde door de combinatie van arabesken de vitale kracht van de plantenwereld te vertalen. De lijnen van Horta zijn gericht naar het licht dat hij in zijn huizen door grote vensters en lichtkoepels volop laat binnenstromen. In het Tasselhuis (Paul-Emile Jansonstraat nr. 6, 1893), gebruikte hij in de salon en de eetkamer het behangselpapier *The Tokio* van C.F.A. Voysey (1893). De stoelen van de salon zijn overtrokken met de stof *Daffodil*, in 1895 ontworpen door Lindsay P. Butterfield en door Morton (8) voor Liberty geweven. Horta gebruikte dus het nieuwste van het nieuwste. Horta en Henry Van de Velde konden niet goed met elkaar opschieten. Het is dus vrij opmerkelijk dat de tweede als tussenpersoon fungeerde voor de verkoop van Liberty-stoffen, zoals blijkt uit een factuur van de firma van Henry Van de Velde van 9 juni 1897. (9) In zijn *Mémentos* schrijft Horta dat Van de Velde in 1895 dankzij Charles Lefébure in het Tasselhuis op bezoek is geweest. Hij kwam voor de levering van 'papier, luster en Engelse zijde: Liberty, Walter Crane, Morris, etc.' Van de Velde had dus het voorbeeld van Serrurier-Bovy gevolgd. Zijn enthousiasme voor de Engelse producten brachten hem er zelfs toe om in 1893 in *L'Art Moderne* twee artikelen te schrijven onder de titel *Artistic wall papers*. (10) In 1895 koos Horta voor de eetkamer van het Hotel Winssinger in de Munthofstraat nr. 66, het erg luxueuze 'Acanthus' (1874) van William Morris en in 1898 voor het Hotel Solvay *The Oriental Poppy*, *The Eric* en *The Lindsay* (persoonlijke agenda van Victor Horta van 1898, op 22 februari).

In 1895 kreeg Victor Horta een van zijn meest prestigieuze opdrachten: de bouw van de woning van Edmond van Eetvelde, Staatssecretaris van de Onafhankelijke Congostaat. Het gebouw in de Palmerstonlaan nr. 4 (Brussel-Uitbreidingen) heeft een bijzonder eigenzinnig grondplan. De vertrekken aan de straatzijde en die aan de tuinzijde, zijn van elkaar gescheiden door een octogonale wintertuin waarvan de vloer lager gelegen is. De weg naar de ontvangstruimten loopt rond de wintertuin die bereikbaar is via een gang die schuin ligt ten opzichte van de inkomhal. Het verrassingseffect is betoverend. De koepel met overwegend groen glas-in-lood wekt de indruk dat men zich in een tuin bevindt. De ruimte staat dankzij deuren in glas en metaal met

Salon van het Hotel
van Eetvelde.
Foto gemaakt door
Sander Pierron

(verz. Hortamuseum, Sint-Gillis;
arch. V. Horta © Sofam, 2011).



de salon in verbinding. Voor de mozaïekvloer, de metalen structuren, de marmeren muurbekleding van de hal en de muurschilderingen koos de architect uiterst geraffineerde groene tinten. Door het feit dat de salon met de hal kan communiceren, was het dus belangrijk om tussen beide ruimten een harmonie te creëren. Het onderste gedeelte van de muren van de salon is bekleed met groene en bruine onyxplaten, bevestigd met haken in vergulde messing. De schouw bekroond met een heel grote spiegel, is eveneens van onyx en door een geraffineerd spel van messing arabesken met de lambrisering verbonden. De hoeken van de schouw zijn versierd met ruikers van messing stengels die eindigden in door gas gevoede girandoles waarvan de schittering door de spiegel werd weerkaatst. De binnenkant van het cassetteplafond en de panelen van de metalen deuren zijn beschilderd met verfijnde motieven. De zichtbare gekoppelde pijlers waarop de erker steunt doen denken aan metalen bomen. De keuze van de stof *Daffodil*, met een motief van gele narcissen, die Horta eveneens gebruikte voor de zetels van het Tasselhuis, paste bijzonder goed bij de kleurenharmonie van de gekozen materialen. Met zijn bruine tinten doet onyx denken aan de aarde in de lente en het motief van de stof versterkt deze interpretatie. De lentefrisheid van de salon vormt een tegenwicht voor de warme oranje tinten van de eetkamer, die voor tijdgenoten van Horta de fauna en flora van Congo opriepen (in de hoek is een gestileerde

olifantenkop geschilderd). De vervanging van de stof van de salon bij de uitbreiding van 1900 aan de oostkant, deed afbreuk aan de door Horta toegepaste decoratieve ideeën. De stof die toen voor de grote salon, die nu grensde aan een kleine salon, werd gekozen, was conventioneeler en sloot aan bij de Franse mode van de tijd. Het decor veranderde nog eens, waarschijnlijk toen nieuwe eigenaren Van Eetvelde opvolgden en kozen voor een stof in Lodewijk XIV-stijl. Het Hotel Van Eetvelde werd in 1920 verkocht aan de familie Pouppez de Kettenis die het in 1950 op haar beurt verkocht aan de *Fédération des Industries du Gaz* (thans Synergrid) die er nog altijd eigenaar van is. De huidige eigenaren hebben voor belangrijke restauratiewerken in 2005 beroep gedaan op architecte Barbara Van der Wee (11) onder meer voor de restauratie van de wandbekleding van de salon. Barbara Van der Wee heeft me toen gevraagd om mee te werken aan het zoeken naar de stof.



Wintertuin van het Hotel van Eetvelde.
Zicht naar de salon
(foto Paul Louis; arch. V. Horta © Sofam, 2011).



**Gerestaureerde
salon van het
Hotel Van Eetvelde**
(foto Paul Louis; arch.
V. Horta © Sofam, 2011).

We kennen het bestaan van de stof *Daffodil* dankzij een foto van de salon die in 1906 werd gepubliceerd in een boek van de kunstcriticus Sander Pierron. (12) Al op het eerste gezicht leek de stof erg veel op een product van Liberty. Het was mogelijk om ze te identificeren dankzij een foto in de catalogus van de tentoonstelling *Liberty 1875-1975* in het Londense *Victoria and Albert Museum* in 1975 (referentie D19A). Het tentoongestelde stukje textiel was afkomstig van het *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* van Trondheim in Noorwegen. Dat museum had in de tijd van de art nouveau in heel Europa talrijke stukken gekocht. M. Opstad, conservator van het museum (13) stond toe dat het staal zou onderzocht worden in Lyon door de Franse firma Prelle, die gespecialiseerd is in de reproductie van historische weefels. Wat dit betreft waren we stomverbaasd toen we vernamen dat het gemakkelijker is een stof uit de tijd van Lodewijk XIV te reproduceren dan een stof van Liberty die slechts een eeuw oud is. In het eerste geval bestaan de handweefgetouwen nog steeds, terwijl in het tweede geval de industriële machines door de voortdurende technologische vooruitgang snel verouderd waren en dus naar de schroothoop werden verwezen. Gelukkig vond de firma Prelle, met haar meer dan honderd jaar ervaring de oplossing om de wollen en zijden stof naar oorspronkelijk model te reproduceren. Er was slechts één beperking: de breedte van de stofbaan moest verkleind worden, omwille van het formaat van de weefgetouwen. Er moest dus gewerkt worden met extra naden, maar dat woog niet op tegen het spectaculaire effect van de



restauratie van het decor van de salon. De stof werd aangebracht door *Les Artisans du style*, een bedrijf met erg ervaren ambachtsslui die thans echter gepensioneerd zijn.

Detail van de stof.

De kleur van de stof was in het geval van het Hotel Van Eetvelde geen probleem. De gele, groene en witte tinten van het staal dat in Trondheim wordt bewaard, pasten perfect bij het decor van Horta. Maar soms bestaan de stoffen die dankzij zwart-witfoto's geïdentificeerd kunnen worden, in verschillende tinten. Dan wordt de keuze moeilijker en kan de stratigrafische studie van de geschilderde onderdelen van het decor helpen.

Kleur was gedurende de hele 19de eeuw een fel besproken thema. Zowel wetenschappers als interieurontwerpers probeerden regels op te stellen voor het kleurgebruik om tot onweerlegbare harmonieuze effecten te komen. In 1839 publiceerde de Franse chemicus Michel-Eugène Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs* waarvan de principes konden worden toegepast op stoffen, behang en alle gekleurde elementen van een decor. Zijn kleurensysteem bevat 14.400 verschillende tinten. De theorie van de complementaire kleuren die erg belangrijk was voor de impressionisten en postimpressionisten zou ook een grote impact hebben op het interieur van de huizen. Door de evolutie van de chemische industrie verschenen bovendien nieuwe kleuren tegen lagere prijzen, ter vervanging van de oorspronkelijke plantaardige, minerale of dierlijke kleurstoffen.

We moeten er ons ook goed van bewust zijn dat de combinatie van bepaalde kleuren die op het einde van de 19de eeuw als gepast werden ervaren, misschien moeilijk voor te stellen zijn voor de restaurateur van het begin van de 21ste eeuw. Wat moeten we ons bijvoorbeeld voorstellen bij de kleurencombinatie aanbevolen door het boek *The decorator and the furnisher* van 1895 en die als volgt luidt: “indigo tapijt op de vloer, meubelen in mahonie, muren in Pompejaans rood, een olijfgroene fries, een kroonlijst in olijfgroen, rood en blauw, het plafond in licht olijfgroen, het garnituur van de meubelen in Pompejaans rood en gele gordijnen?” (14) Schilderijen van interieurs leveren precieze informatie over de smaak van een periode. Met zijn boek over de geschiedenis van interieurdecoratie (15) was Mario Praz in 1981 de eerste die decors bestudeerde op basis van schilderijen, aquarellen en tekeningen. Hij werd kort daarop gevolgd door Peter Thornton met zijn boek *Authentic Decor*. (16) We mogen ook de literatuur niet vergeten. In *La Curée* van Emile Zola bijvoorbeeld is een schitterende beschrijving te vinden van het interieur van een Parijse nieuwe rijke. Het decor omkadert de actie en versterkt de psychologische intensiteit van het tafereel.

In de periode van de art nouveau die werd gekenmerkt door het streven om van een privéwoning een totaalwerk te maken, behoorde de keuze van een stof of behangselpapier dus tot de taak van de architect. In 1879-1880 liep Horta zelfs stage bij de Parijse interieurontwerper Jules Debuysson. Dankzij enkele brieffragmenten die bewaard zijn in het archief van het Hortamuseum, krijgen we een idee van de uiteenlopende dingen, soms over de kleinste details, waarover zijn klanten hem raad vroegen, bijvoorbeeld de tekening van het monogram voor het tafellinnen van het Hotel Aubecq of sokkels voor bloempotten voor het huis Dapsens. In zijn eigen woning (het huidige Hortamuseum) kon door de identificatie en reproductie van de oorspronkelijke stoffen van de salons de bijzondere, zowel gewaagde als harmonieuze sfeer die kenmerkend was voor de architectuur van Horta, weer worden opgeroepen.

De restauratie van een interieur vergt een goede historische kennis, gekoppeld aan archeologisch onderzoek, iets wat in Brussel onder meer gebeurt door de Dienst voor onderzoek van afwerking van historische gebouwen van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Ze vergt echter ook een dosis creativiteit. De restauratie moet voor de bezoeker op een natuurlijke wijze het verleden doen herleven. In de wereld van vandaag, waarin het virtuele een steeds grotere rol speelt, is het plezier om de schoonheid te smaken van een stuk zijde of fluweel, van met de hand gedrukt behangselpapier met een diepe, van pigment verzadigde kleur, een onontbeerlijk complement van architectuurrestauratie.

Noten

- [1] Over Horta in het algemeen, zie BORSI, Fr. en PORTOGHESI, P., *Victor Horta. Bruxelles*, Marc Vokaer, 1990; AUBRY, Fr., *Horta architect van de art nouveau*. Gent, Ludion, 2005. Over het Hotel Van Eetvelde, een in 1996 door het Sint-Lukasarchief gepubliceerde brochure met teksten van Barbara VAN DER WEE en Jos VANDENBREEDEN.
- [2] Briefwisseling bewaard in het archief van het Hortamuseum in Sint-Gillis.
- [3] GERE, Ch., HOSKINS, L., *The House beautiful. Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*. Londen, Lund Humphries in samenwerking met het Geffrye Museum, 2000.
- [4] *William Morris*, tentoonstellingscatalogus uitgegeven door Linda PARRY. Londen, Victoria and Albert Museum, 1996.
- [5] CALLOWAY, St., [red.], *The House of Liberty. Masters of style and Decoration*, Londen, Thames and Hudson, 1992.
- [6] BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, Fr., *Gustave Serrurier (1858-1910)*. Dissertatie in de architectuurgeschiedenis gepubliceerd door ANRT, 2004. Deel II, p. 253. De auteur citeert een tekst die in 1908 uit het Engels werd vertaald, geconsulteerd in de bibliotheek van het Musée d'Orsay in Parijs: *The stylistic Movement on the continent, Modern Art, being a contribution to a new system of aesthetics*.
- [7] *Henry Van de Velde. Récit de ma vie. Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin. I. 1863-1900*, uitgegeven door Anne VAN LOO met de medewerking van Fabrice VAN DE KERCKHOVE. Brussel, Versa/Flammarion, 1992, p. 163.
- [8] MORTON, J., *Three generations in a family textile firm*, Londen, Routledge and Kegan Paul, 1971.
- [9] *Victor Horta. Mémoires*, uitgegeven door Cécile DULIERE, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985. Gereproduceerd op p. 151. De huidige bewaarplaats van deze factuur is onbekend.
- [10] *L'Art Moderne*, nr. 25, 18 juni 1893, pp. 193-195 en nr. 26, 25 juni 1893, pp. 202-204.
- [11] Barbara Van der Wee behaalde in 1988 een master in architectuur in de specialisatie conservatie van historische steden en monumenten aan het *Raymond Lemaire International Centre for Conservation* in Leuven, met een thesis over het Hotel Van Eetvelde. Ze publiceerde hierover: *L'hôtel Van Eetvelde de Victor Horta. L'étude du bâti et la recherche en archives. Deux phases complémentaires de la restauration*, in *Actes du Colloque Horta*, Brussel, Paleis der Academiën, 1996, pp. 57-78.
- [12] PIERRON, S., *Etudes d'Art*, Brussel, Havermans, s.d., afbeelding tussen de pagina's 48 en 49.
- [13] We willen hier M. Opstad hartelijk danken. Zonder het vertrouwen dat hij ons schonk door het textielstaal uit te leven, zou het niet mogelijk zijn geweest de stof te reproduceren.
- [14] Gepubliceerd in MUTHESIUS, St., *The poetic home. Design in the 19th century Domestic Interior*, Londen, Thames and Hudson, 2009, p. 131.
- [15] PRAZ, M., *Histoire de la Décoration d'Intérieur. La philosophie de l'ameublement*, Parijs, Thames en Hudson, 1990.
- [16] THORNTON, P., *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*, London, Viking Penguin inc. 1984.



CHARTER VAN VENETIË

INTERNATIONAAL HANDVEST VOOR BEHOUD EN RESTAURATIE VAN MONUMENTEN EN STADS- EN DORPSGEZICHTEN

Goedgekeurd op het 2de Internationale Congres van Architecten en Technici op het gebied van de monumentenzorg van 25-31 mei 1964 te Venetië. Aanvaard door ICOMOS in 1965

Historische monumenten en stads- en dorpsgezichten zijn dragers van informatie uit het verleden. Zij vormen het historisch erfgoed dat een levende geschiedenis is van een eeuwenlange traditie van de mensheid. Er is een groeiend besef dat het behoud van dit erfgoed een gezamenlijke verantwoordelijkheid is. Het is een plicht deze monumenten en stads- en dorpsgezichten in alle rijkdom en oorspronkelijkheid aan toekomstige generaties over te dragen.

Het is van essentieel belang dat de beginselen die de leidraad moeten vormen voor bescherming en restauratie van monumenten in internationaal verband worden aanvaard. Elk land is verantwoordelijk voor de toepassing van deze beginselen binnen zijn eigen cultuur en tradities.

Het handvest van Athene uit 1931, dat voor de eerste keer deze beginselen gaf, heeft bijgedragen aan een uitgebreide internationale beweging. Deze beweging heeft met name geleid tot nationale documenten, tot activiteiten van ICOM (International Council of Museums) en Unesco en de oprichting door deze laatste van ICCROM (Internationaal Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property). Toenemende bewustwording en een kritische opstelling hebben zich gericht op steeds complexere en sterk uiteenlopende problemen. Daarom wordt het tijd de beginselen van het Handvest te herzien en de reikwijdte ervan in een nieuw document te vergroten.

DEFINITIES

Artikel 1

Het begrip historisch monument omvat niet alleen de architectonische schepping als zelfstandig object, maar ook stads- en dorpsgezichten als uitingen van een bijzonder cultuurpatroon, als voorbeelden van een kenmerkende ontwikkeling of een historische gebeurtenis. Het omvat niet alleen grote artistieke scheppingen, maar ook eenvoudige objecten die in de loop van de tijd een culturele betekenis hebben gekregen.

Artikel 2

Voor het behoud en de restauratie van monumenten dient een beroep te worden gedaan op alle wetenschappelijke en technische kennis, die kan bijdragen aan het bestuderen en veiligstellen van het cultureel erfgoed.

Artikel 3

Het behoud en de restauratie van monumenten is niet alleen gericht op bescherming als kunstwerk, maar ook als historische bron.

BEHOUD

Artikel 4

Het behoud van monumenten vereist op de eerste plaats regelmatig onderhoud.

Artikel 5

Voor het behoud van monumenten is het altijd gewenst daaraan een maatschappelijk nuttige bestemming te geven. Een dergelijke bestemming mag echter niet de indeling en decoratie van de gebouwen aantasten. Slechts binnen deze grenzen mag een aanpassing aan de ontwikkeling van gebruikseisen worden overwogen en toegestaan.

Artikel 6

Het behoud van een monument houdt ook in het behoud van een overeenkomstige schaal van de naaste omgeving. Indien de oorspronkelijke omgeving nog bestaat dient deze te worden gehandhaafd en elke afbraak of verandering, die de bestaande verhoudingen in bouwmassa en kleurstelling zou aantasten, moet worden verboden.

Artikel 7

Het monument kan niet worden los gezien van zijn historische en ruimtelijke context. Daarom kan een gehele of gedeeltelijke verplaatsing slechts worden aanvaard indien het voortbestaan dit vereist, of wanneer zeer dringende redenen van nationaal of internationaal belang dit rechtvaardigen.

Artikel 8

Gebeeldhouwde, geschilderde of andersoortige decoraties die een geïntegreerd onderdeel uitmaken van het monument, mogen slechts verwijderd worden, indien dit de enig denkbare mogelijkheid tot behoud is.

RESTAURATIE*Artikel 9*

Restauratie moet uitzondering blijven. Het doel is de esthetische en historische waarden van het monument te behouden en zichtbaar te maken. Restauratie moet gebaseerd zijn op eerbied voor het oude materiaal en de authentieke documenten. Het restaureren houdt op, daar waar het vermoedelijke herstellingen betreft en de hypothese begint; elke om esthetische of technische redenen als onvermijdelijk erkende aanvulling moet de architectonische compositie respecteren en een eigentijds karakter dragen. Elke restauratie moet worden voorafgegaan en begeleid door archeologisch en historisch onderzoek van het monument.

Artikel 10

Indien voor de consolidering van een monument de traditionele technische middelen niet toereikend blijken te zijn, mag een beroep worden gedaan op alle moderne conserverings- en constructiemethoden, waarvan de doeltreffendheid wetenschappelijk is aangetoond en door de ervaring is verzekerd.

Artikel 11

Aangezien met restauratie geen eenheid in stijl wordt nagestreefd, moeten alle waardevolle toevoegingen die in verschillende perioden aan het monument zijn gedaan, worden geëerbiedigd. Als aan een bouwwerk lagen uit verschillende tijdsperioden te onderscheiden zijn, is het zichtbaar maken van een oudere situatie slechts bij uitzondering gerechtvaardigd. Voorwaarde is dan dat de te verwijderen onderdelen van gering belang zijn, de zichtbaar gemaakte oudere toestand van grote historische, archeologische of esthetische waarde is en de huidige staat daarvan van voldoende kwaliteit om de ingreep te rechtvaardigen. De beoordeling van de waarde van deze elementen en de beslissing over de verwijdering hiervan mogen niet alleen afhangen van de met de restauratie belaste ontwerper.

Artikel 12

De onderdelen die de verdwenen gedeelten moeten vervangen dienen op harmonieuze wijze in het geheel opgenomen te worden. Deze moeten echter duidelijk van de originele gedeelten te onderscheiden zijn zodat er geen vervalsing optreedt van de artistieke en historische informatie.

Artikel 13

Toevoegingen kunnen slechts aanvaard worden zover ze de belangrijke onderdelen van het gebouw respecteren en het traditionele kader, het evenwicht in de compositie en de relatie met de omgeving niet verbreken.

MONUMENTALE STADS- EN DORPSGEZICHTEN*Artikel 14*

Monumentale stads- en dorpsgezichten vereisen speciale aandacht teneinde bij sanering, inrichting en exploitatie het behoud van waarden te kunnen verzekeren. Voor het uitvoeren van conserverings- en restauratiewerken dient men zich in deze gebieden te houden aan de in bovenvermelde artikelen genoemde uitgangspunten.

OPGRAVINGEN

Artikel 15

Opgravingswerkzaamheden moeten uitgevoerd worden overeenkomstig de wetenschappelijke normen en voldoen aan de in 1965 door de UNESCO aanvaarde "Aanbeveling betreffende de bij archeologische opgravingen toe te passen internationale principes".

De inrichting van ruïnes, de permanente bescherming ervan, het beheer van architectonische onderdelen en opgegraven voorwerpen, dienen verzekerd te zijn van de noodzakelijke maatregelen. Voorts dient alles in het werk te worden gesteld om de aard van het opgegraven monument te verduidelijken zonder echter aan zijn betekenis afbreuk te doen.

Elke reconstructie is echter bij voorbaat uitgesloten; enkel opbouw met aanwezig resten (zogenaamd anastylose) kan worden toegestaan. De aanvullende materialen, die nodig zijn om een goed behoud van het monument te verzekeren en om de samenhang van de vorm te herstellen, moeten steeds herkenbaar zijn en tot een minimum worden beperkt.

DOCUMENTATIE EN PUBLICATIE

Artikel 16

De werkzaamheden voor behoud, restauratie en opgraving moeten steeds worden begeleid door een nauwkeurige documentatie in de vorm van analytische en kritische rapporten, geïllustreerd met tekeningen en foto's. Alle fasen van ontgraving, consolidatie, herbouw en integratie, alsmede de technische en formele bijzonderheden die zich gedurende het werk voordoen, moeten worden vermeld. Deze documentatie moet worden ondergebracht in het archief van een openbare instelling en ter beschikking staan aan onderzoekers. Publicatie van de documentatie is aan te bevelen.

Dit boek werd gepubliceerd op initiatief en met de steun van de Minister-President van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, belast met Monumenten en Landschappen.

Wetenschappelijke en algemene coördinatie

Paula DUMONT en Brigitte VANDER BRUGGHEN, Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Begeleidingscomité

Pascale INGELAERE en Anne-Sophie WALAZYC, Kabinet van de Minister-President belast met Monumenten en Landschappen

Auteurs

Françoise Aubry, conservator van het Horta Museum. Auteur (samen met Jos Vandenbreeden) van het boek *Art nouveau en Belgique. Architecture et intérieurs* (Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991, 227 p.). Auteur van de boeken *Victor Horta à Bruxelles* (Brussel, Racine, 1996) en *Horta, architect van de art nouveau* (Gent, Ludion, 2005). Commissaris (samen met J. Vandenbreeden) van de tentoonstelling Europalia-Horta in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel, van 4 oktober 1996 tot 5 januari 1997.

Jean-Luc Brugmans is architect bij de studiedienst Architectuur van de Regie der Gebouwen en is gespecialiseerd in restauraties. Hij was onder meer verantwoordelijk voor de restauratie van het voormalige Justitiepaleis in Antwerpen en van de buitengevels van het Justitiepaleis van Mechelen (vroeger paleis van Margaretha van Oostenrijk). Hij volgt ook verschillende renovatiedossiers op, onder meer dat van de restauratie van de gevel van het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel.

Patrice Gautier is licentiaat in de Archeologie en Kunstgeschiedenis (UCL, 1998) en behaalde een Master in Conservation of Historic Towns and Buildings (*Raymond Lemaire International Centre for Conservation* – KUL, 2003). Sinds 2009 voert hij in het kader van openbare aanbestedingen binnen de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis historische en archeologische studies uit betreffende gebouwen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest (Directie Monumenten en Landschappen – Laboratorium Archeologie in Brussel).

Paul Hautecler is architect. Nadat hij stage liep bij architect Henri Debras, richtte hij in 1999 het architectenbureau p. HD op. Hij is gespecialiseerd in de restauratie van historische monumenten en vooral van historische decors, en is docent aan de ULG (*Atelier d'Architecture et de Restauration*). Hij is lid van de gewestelijke afdeling van de *Commission royale des Monuments Sites et Fouilles* van het Waals Gewest. Hij geeft lezingen en publiceert diverse artikelen over restauratie van interieurs.

Teresa Patricio studeerde architectuur in Portugal en behaalde in 1993 een Master in Conservation of Historic Towns and Buildings (*Raymond Lemaire International Centre for Conservation* – KUL). Eveneens aan de KUL promoveerde ze in de technische wetenschappen met een proefschrift over de conservering van archeologische overblijfselen. Ze is thans gasthoogleraar aan het RLICC. Ze heeft in Brussel een eigen bureau gespecialiseerd in expertises op het vlak van het cultureel patrimonium dat zowel voor openbare als privéopdrachtgevers werkt. Haar bureau ontplooit een brede waaier aan activiteiten, waaronder projecten voor conservatie van monumenten en archeologische sites in diverse landen. Ze werkt als consultant voor nationale en buitenlandse instellingen zoals Unesco, ICOMOS (*Conseil International des Monuments et Sites*) en Europese instellingen.

Yves Robert is kunsthistoricus en archeoloog en geeft les aan de architectuurfaculteit 'La Cambre Horta' van de Université Libre de Bruxelles. Hij is gespecialiseerd in de studie van het cultureel en natuurlijk patrimonium. Hij publiceerde hierover talrijke wetenschappelijke artikelen, waaronder twee cursussen getiteld *Théorie de la conservation et de la restauration des patrimoines* (2002) en *Patrimoine et enjeux du développement* (2006). Op het vlak van monumentaal erfgoed bestudeerde Yves Robert de koloniale architectuur in Afrika, en op het vlak van roerend erfgoed specialiseerde hij zich in de museale problematiek van datzelfde continent. Binnen zijn leeropdracht coördineert hij de module *Philosophie du patrimoine*, die deel uitmaakt van de bijkomende Master-opleiding in conservatie en restauratie van het patrimonium, opgericht door het *Institut du Patrimoine Wallon*. Hij is bovendien assistent belast met *Exercices en Muséologie* aan de *Université libre de Bruxelles*. Sinds 2009 is hij lid van de Belgische Franstalige en Duitstalige commissie voor Unesco.

Anne-Marie Sauvat, Anne-Marie Sauvat, l.ar. ABAJP is landschapsarchitecte en oprichtster van het *Atelier d'Architecture des Jardins et du Paysage EOLE*. Ze geeft deeltijds landschapsarchitectuur aan de Haute Ecole Charlemagne van Gembloux. Ze coördineerde de redactie en het documentaire en iconografische onderzoek voor het boek *Les Jardins de René Pechère*, AAM, 2002. Binnen het *Atelier EOLE* ontwerpt zij voor privéklanten of voor publieke opdrachtgevers zowel kleine tuinen als publieke ruimten, parken of inrichtingen van natuurlijke sites. Ze is belast met de restauratie van de tuinen van Jules Buysens in het Museum en Tuinen van Buuren en ook met de restauratie van het Jubelpark in Brussel, dit in een tijdelijke vereniging met drie andere bureaus.

Joris Snaet is kunsthistoricus en doctor in de kunstwetenschappen. Hij was van 1997 tot 2000 vorser van het FNRS, en vervoegde daarna de diens Restauratie van de Regie der Gebouwen. Momenteel werkt hij als architectuurhistoricus bij de technische dienst van de Université catholique de Louvain. Hij is gespecialiseerd in de religieuze architectuur van de 17de eeuw en in de restauratie- en bouwprojecten van de 19de eeuw van het voormalige ministerie van Openbare Werken. Hij publiceerde hierover talrijke artikelen, waaronder meerdere in internationale tijdschriften. Hij is tevens actief als illustrator.

Barbara Van der Wee is architecte en leidt in Brussel een architectenbureau gespecialiseerd in de restauratie en herbestemming van kostbare historische gebouwen van de 19de en 20ste eeuw, waarvan de meeste beschermde monumenten zijn of op de beschermlijst van UNESCO staan. Ze is deeltijds hoogleraar aan het *Raymond Lemaire International Center for Conservation* van de K.U.Leuven, en is daar verantwoordelijk voor het programma en coördinator van de projecten.

Linda Van Santvoort is doctor in de kunstgeschiedenis (VUB). Zij doceert kunstgeschiedenis en conservatie van monumenten aan de Universiteit Gent (Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen). Ze is ondervoorzitster van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Vlaams Gewest (afdeling onroerend erfgoed) en voorzitter van de vereniging Epitaf.

Revisie en verbetering teksten

Harry LELIEVRE, Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Vertaling naar het Nederlands

Hilde PAUWELS (hoofdstukken 2, 3, 4, 5, 6 en 9)

Grafische vormgeving

www.generis.be

Drukwerk

IPM Printing

Herkomst van de foto's

De meeste iconografische documenten werden ter beschikking gesteld door de auteurs en zijn afkomstig van verschillende verzamelingen (referentie bij elke illustratie).

Mochten er ondanks onze inspanningen om alle reproductierechten te betalen, toch nog gerechtigden zijn die niet gecontacteerd werden, dan worden zij verzocht zich kenbaar te maken bij de Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

Verantwoordelijk uitgever

Patrick CRAHAY, Directie Monumenten en Landschappen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, CCN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel

De artikelen zijn gepubliceerd onder de verantwoordelijkheid van de auteurs.

