

ERFGOED BRUSSEL

N°011-012

SPECIAAL NUMMER - SEPTEMBER 2014

Open Monumentendagen

Brussels Hoofdstedelijk Gewest

**DOSSIER GESCHIEDENIS
EN HERINNERING**

PLUS

Internationaal Fotografisch
Experiment met Monumenten



EEN PUBLICATIE VAN BRUSSEL STEDELIJKE ONTWIKKELING

DOSSIER

EEN POSITIEVE ERFENIS VAN DE WERELDOORLOGEN IN BELGIË

HET CONCEPT EN DE VERZAMELINGEN VAN HET KIK

MARIE-CHRISTINE CLAES
DOCTOR IN DE KUNSTGESCHIEDENIS,
VERANTWOORDELIJKE VOOR DE INFOTHEEK
VAN HET KIK

Kunstwerken van de KMG beschermd door zandzakken (© KIK-IRPA, negatief A10769).

HET KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM (KIK) IS ONTSTAAN UIT EEN DUBBELE ERFENIS. Enerzijds zijn er de honderden dozen archieven en verschillende fotografische fondsen, en anderzijds het concept van het KIK zelf. De methodologie en technieken van het Instituut werden in de loop van de Tweede Wereldoorlog door zijn toekomstig directeur Paul Coremans uitgewerkt. Hij was zich ervan bewust dat de energie die tijdens de oorlog was besteed aan het behoud van het erfgoed ook onmisbaar was in tijden van vrede, wanneer andere gevaren het erfgoed bedreigen. Hij benutte de oorlogsjaren om een concept te ontwikkelen van inderdisciplinariteit, een noodzakelijke bundeling van alle krachten – kunsthistorici, scheikundigen, natuurkundigen, restaurateurs, fotografen – in het belang van de studie, de bewaring en ontsluiting van kunstwerken.

De oorlogsjaren waren uiteraard periodes van veel leed, zowel voor de Belgische bevolking als voor zijn erfgoed. Voor dit laatste waren het echter ook jaren van intensieve activiteit – tegenwoordig wekt energie op – en de daaruit voortvloeiende reflectie. Ondanks het onherstelbare en onomkeerbare verlies van kunstwerken, archieven en bibliotheken kan België zich verheugen in een positieve erfenis van de twee oorlogen in de vorm van een uitgebreide fotografische documentatie – meer dan 15.000 foto's voor de Eerste en 165.000 voor de Tweede Wereldoorlog – en van de uitwerking van methodologieën en technieken voor de studie, conservatie en ontsluiting van kunstwerken.

Sinds een vijftiental jaar heeft het KIK meer en meer inzicht in de impact die de twee oorlogen op zijn ontstaan hebben gehad. In 1998, toen het Instituut zijn vijftigste verjaardag vierde,¹ schetste de toenmalige directeur Liliane Masschelein-Kleiner de grote lijnen van zijn geschiedenis. In 2006 werd onder impuls van de esthetiek en 'lezer van beelden' Dirk Lauwaert, fotograaf Marc De Blicke en historica Christina Kott een symposium georganiseerd gewijd aan de 'Duitse clichés' die tijdens de Eerste

Wereldoorlog werden gemaakt. In 2010 nam het KIK deel aan het colloquium *Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg – Visual Documentations of Art Protection during the Second World War* in het Bildarchiv Foto Marburg.² Van 2009 tot 2011 resulteerde een onderzoeksproject over de archieven (1938-1948) van Christophe Piron in een eerste synthese over de activiteit van het Instituut tijdens de Tweede Wereldoorlog.³

Twee wetenschappelijke onderzoeksprojecten zullen het KIK in de komende jaren in staat stellen zich nog meer te buigen over de eigen collecties.

Het eerste project heeft als titel *Het Belgische kunstpatrimonium tijdens de Grote Oorlog: wapen of verzetsmiddel?* In 2017 zal dit project⁴ van de kanselarij van de Eerste Minister, dat gefinancierd wordt door de Nationale Loterij, worden afgerond met een openlucht tentoonstelling van panelen waarop oude, met hoge resolutie gedigitaliseerde foto's van het KIK geconfronteerd worden met 'herfotografieën' gemaakt door de fotodienst van het Instituut. De onderwerpen worden zo exact mogelijk opnieuw gefotografeerd vanaf dezelfde plaats en in dezelfde condities (gezichtspunt,

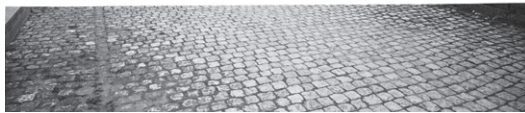
licht, camera-instelling, enz.).⁵ In een begeleidende publicatie worden deze foto's geanalyseerd en wordt de context van hun opnames toegelicht. Eerst zal in elke provincie een tentoonstelling worden georganiseerd en daarna worden alle panelen naar Brussel verplaatst. Sinds zeven jaar werkt het KIK mee aan het project voor digitalisering met hoge resolutie van Belspo (Belgisch federaal wetenschapsbeleid). Negatieven ingescand op 3640 DPI onthullen de enorme documentaire rijkdom van de foto's van het KIK. Dit maakt het mogelijk om oude foto's te 'herinterpreteren' en ze te laten spreken: ontdekkingen over de datum van de opname (*terminus post quem* afgeleid uit data van affiches op gebouwen), over de tijd van de opname (bewegingen van 'spoken', personages die tijdens de opname door het beeld lopen), details van intussen verwoeste kunstwerken, ...

Een tweede project met als titel *Paul Coremans: a Belgian Monuments Man of international Stature and his Impact on the Preservation of cultural Heritage worldwide*⁶ zal de uitzonderlijke carrière van de eerste directeur van het KIK belichten en de impact van zijn ideeën en vernieuwende visie op internationaal niveau onderzoeken.



◀ Afb. 1

Granvellepaleis, Stuiversstraat, Brussel. Dit paleis met indrukwekkende gevel in Italiaanse renaissance en gebouwd rond 1550, werd beschouwd als een van de meesterwerken van de italianiserende architectuur in de Zuidelijke Nederlanden. Van 1842 tot 1928 was hier de hoofdzetel van de *Université libre de Bruxelles* gevestigd. Het gebouw gelegen op de hoek van het huidige Kantersteen (voormalige Keizerinstraat, hoofdgevel) en de Stuiversstraat, werd in 1931 gesloopt en in 1956 werd op dezelfde plaats de Ravensteingalerij opgetrokken. Duitse foto, 1917 of 1918, afkomstig uit het fonds Dhuicque in bewaring in het KIK (© KIK-IRPA, foto F201).



▶ Afb. 2

leper, Versteving van de Hallen door de Belgische genietroepen, 16 maart 1918. Foto Eugène Dhuicque (© Onroerend Erfgoed, in bewaring in KIK-IRPA, foto E45726).

Dit project zal in juni 2015 worden afgerond met een internationaal colloquium. Paul Coremans speelde een essentiële rol in het wetenschappelijk onderzoek rond de analyse van kunstwerken, de ontwikkeling van fotografische documentatie en wetenschappelijke beeldvorming en de professionele opleiding van restaurateurs. Het was vooral tijdens de Tweede Wereldoorlog dat zijn ideeën over de bescherming van het werelderfgoed zijn gerijpt.

Omdat deze twee projecten nog lopen, zou het voorbarig zijn om er hier een synthese van te brengen. Dit artikel zal dus veeleer stilstaan bij de relatie van de fototheek en de archieven van het KIK met de twee wereldoorlogen en zal uiteenzetten waarom de Tweede Wereldoorlog voor Paul Coremans de gelegenheid was om een vernieuwend concept rond het beheer van het erfgoed te ontwikkelen.

DE DUITSE FOTO'S VAN DE EERSTE WERELDOORLOG

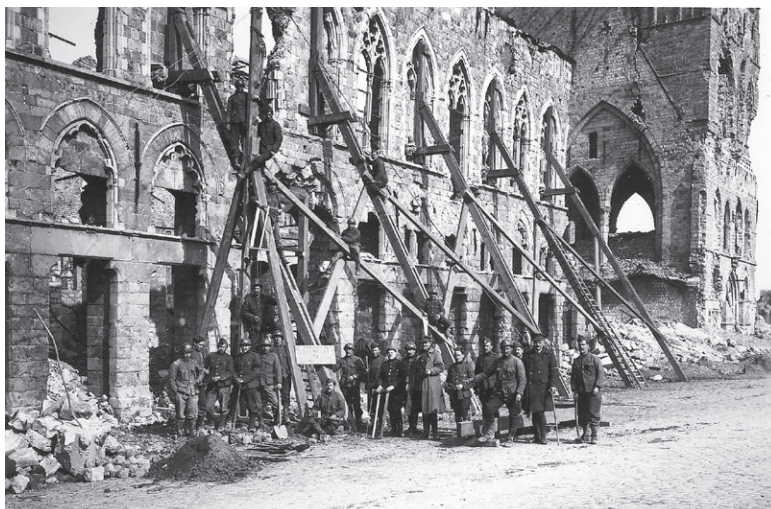
In 1914 was het niet makkelijk om fotograaf te zijn in België. Op 19 september, slechts een maand na de invasie, werd een affiche uitgehangen: "VERORDENING het is verboden, tenzij

met een toelating overhandigd door de locale militaire autoriteiten, om foto's te nemen in de straten, op pleinen en andere openbare plaatsen, in de streken van België die bezet zijn door de Duitse troepen. Elke overtreding zal gestraft worden met gevangenisstraffen of boetes tot 3.000 mark en de inbeslagname van de toestellen, platen en afdrukken. Brussel, 19 september 1914. De Gouverneur-Generaal in België, Baron VON DER GOLTZ, Generaal-Veldmaarschalk."

Tussen de zomer van 1917 en de herfst van 1918 namen de Duitsers de taak op zich om een systematische inventaris op te maken van het erfgoed en verweten ze de Belgen dat ze zich nooit hadden bekommerd om hun meesterwerken en zelfs dat hun ruïnes slecht onderhouden waren. Een dertigtal Duitsers – kunsthistorici, architecten en fotografen – trok door het land. Ze maakten meer dan 10.000 foto's met het doel de Duitse iconografische archieven te verrijken. De fotocampagne nam de vorm aan van een inventaris. Er werd een 'Commissie voor de fotografische inventarisatie van de Belgische artistieke monumenten' (*Kommission für die photographische Inventarisierung der Belgischen Kunstdenkmäler*) opgericht, onder leiding

van de Duitse kunsthistoricus Paul Clemen. De meeste foto's hadden betrekking op de kunst van de 9de tot de 18de eeuw. Deze campagne werd door de Belgen slecht onthaald. Het zich meester maken van het erfgoed door het te bestuderen met het oog op de publicatie ervan werd immers als een middel gezien om het land in bezit te nemen.

In 1923 verscheen *Belgische Kunstdenkmäler* onder leiding van Paul Clemen. Het boek is geïllustreerd met talrijke foto's genomen tussen 1917 en 1918. De publicatie wekte de woede van Belgische kunsthistorici. De voormalige conservator van de musea, Eugène Van Overloop, en zijn opvolger, Jean Capart, wilden dat de negatieven terug naar Brussel kwamen. Dankzij de tussenkomst van de Duitse archeoloog Gerhard Bersu resulteerden de onderhandelingen op 18 mei 1926 in een akkoord: de 10.011 foto's zouden overhandigd worden aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG) tegen betaling van een som van 140.000 mark, die ten laatste op 1 mei 1927 moest betaald zijn. Op 28 april 1927 ontving de *Reichsbank* het geld (dat afkomstig was van de inbeslagname na de wapenstilstand van bankrekeningen van het Duitse gouvernement-generaal). De eerste



foto's werden vanaf 24 februari 1928 in de inventaris van de KMKG geregistreerd. De inventaris loopt door tot 1 maart 1942, datum waarop de inschrijving in de registers werd stopgezet, waarschijnlijk omdat er prioriteit werd gegeven aan het opnemen en afdrukken van foto's. Na de Tweede Wereldoorlog begon de inventarisatie opnieuw, maar in de vorm van steekkaarten.⁷

Deze Duitse foto's zijn door hun technische kwaliteit een van de pronkstukken van het KIK en worden tot op vandaag gebruikt, vooral om de restauratie van kunstwerken te documenteren. De lopende grondige studie heeft tot doel om een beter inzicht te krijgen in de *modus operandi*, vooral van de 'fotogrammetrische' foto's die het mogelijk maken om de plannen van gebouwen uit te tekenen. Ook de motivaties van de Duitsers wat betreft de keuzes van de te fotograferen monumenten zullen worden geanalyseerd. De verwantschap aantonen tussen de Belgische en Duitse kunst (die putten uit een gemeenschappelijke geschiedenis, die van het Heilig Roomse Rijk der Duitse Natie) was een manier om de bezetting van België te rechtvaardigen. Was deze optiek het belangrijkste doel tot het einde van de oorlog? Of leidde de

Flamenpolitik tot een verschuiving in de keuzes van de te fotograferen onderwerpen?

In Brussel werden tal van gebouwen gefotografeerd met technische camera's op een formaat van 40 x 40 cm: het Nijverheidspaleis, het Museumplein, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, de kerken Onze-Lieve-Vrouw ter Kapelle, Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel, Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Bijstand, Sint-Michiel-en-Sint-Goedele en het Granvellepaleis (afb. 1).

DE MISSION DHUICQUE

Belgische fotografen konden alleen maar opereren in het 'onafhankelijke België', de Westhoek. Het onderzoeksteam van het ministerie voor Wetenschappen en Kunsten, de zogenaamde 'mission Dhuicque', was belast met het fotograferen van het erfgoed, het in veiligheid brengen van kunstwerken en de bescherming en versterking van monumenten in de niet bezette zone. Tot dit team behoorden meerdere experts, onder wie architect Henry Lacoste (1885-1968) die de opmetingen deed. Eugène Dhuicque (1877-1955) was zowel architect als fotograaf en hij

maakte de fotoreportages. Ze hadden de gebouwen gekend voor de oorlog toen ze nog intact waren en beschikten over oude foto's en gravures. Daar waar de leek slechts ruïnes zag, konden zij op basis van het grondplan van een gebouw dat in puin lag, mentaal de gevel ervan reconstrueren en zo foto's nemen die het nuttigst waren voor de wederopbouw (afb. 2).

DE ANDERE FONDSSEN VAN 14-18

De Belgen zouden documentaire fotografie gebruiken om te getuigen van 'culturele wreedheden'. Fotografie was ook een middel, zowel tijdens het conflict als na de bevrijding, om zijn vaderlandsliefde te tonen en onze helden, in de eerste plaats koning Albert I, te roemen (foto's genomen door koningin Elisabeth, door zijn fotograaf Elie-Edouard De Jong of door de persagentschappen Jacques Herleven of Acta). Er werden ook foto's genomen van andere lokale helden zoals Marie-Thérèse Favergertack (1836-1927), 'de moeder van de soldaten', een dappere tachtigjarige die in Nieuwkapelle, aan het front van de IJzer, in een villa woonde en die in amazonezit op haar ezel de Belgische soldaten wijn en fruit ging brengen (afb. 3).

Foto's van na de Eerste Wereldoorlog documenteren het zich snel ontwikkelende 'oorlogstoerisme': ramptoevisten wandelen door de Dodengang in Diksmuide (foto E26570⁸) en kinderen laten zich portretteren in de mond van het kanon Lange Max in Leugensboom ten zuiden van Oostende (foto E20936).

Meer recente fotografische opdrachten van het KIK hebben de fototheek verrijkt met iconografische onderwerpen verbonden met de oorlog. In de Eerste Wereldoorlog was kunst een manier om verzet te plegen.



Afb. 3

Herdenking van de Slag bij de IJzer in Brussel in 1926: koning Albert I groet 'Mama Tack', aan wie hij het Kruis van de orde van Leopold II heeft toegekend (© KIK-IRPA, foto E15958).



Afb. 4

Albert Daenens, 6. Jouet. Speelgoed (1925). Linogravure gepubliceerd in 1929 in Albert Daenens, *20 lino pamphlétaires - 20 pamphlet-linos*, Brussel, Éditions du Repos Bien Mérité [verz. Buelinckx © KIK-IRPA, foto X038605].

Getuigenissen daarvan zijn het verlichte handschrift van de zusters van Maredret of de karikaturen van Joseph Claes. Kunst was ook een middel om de bezette gebieden te steunen, door het illustreren van geschriften die de gruwelen aanklaagden of het ontwerpen van affiches voor het werven van fondsen, zoals die van Louis Raemaekers *In Belgium, Help The National Committee for Relief...* Kunstenaars als Maurice Langaskens (Gent, 1884 – Schaarbeek, 1946) of de anarchist en antimilitarist Albert Daenens (Brussel, 1883 – Ukkel, 1952) lieten de gruwel en de absurditeit van de oorlog zien (afb. 4). Na de oorlog werden glas-in-lood-ramen ontworpen die herinnerden aan het tragische lot van de martelaardorpen.

DE FOTO'S VAN HET CGLW EN HET CGPLB

Tijdens de Tweede Wereldoorlog was Stan Leurs, professor aan de Universiteit van Gent, Adviseur-Generaal voor het Behoud van Monumenten op het Commissariaat-Generaal voor 's Lands Wederopbouw (CGLW). Jozef

Muls was Directeur-Generaal van Schone Kunsten. Vanwege de vernielingen aangericht door de gevechten tijdens de Tweede Wereldoorlog, vroegen ze aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis om een fotografische inventaris op te stellen van het Belgische culturele erfgoed. Deze opdrachten werden gefinancierd door het Commissariaat-Generaal voor de Passieve Luchtbescherming (CGPLB).⁹

Er werden meer dan 165.000 foto's gemaakt. De meeste betreffen monumenten en objecten van religieuze kunst van voor 1840, burgerlijke en religieuze gebouwen, musea, oude glas-in-loodramen, kerkklokken (die vanaf mei 1943 in beslag werden genomen) en kunstwerken die naar schuilplaatsen in Gent, Antwerpen en Brussel werden overgebracht. In de lente van 1942 werden de meesterwerken van de musea van Brugge en van het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, het Museum Plantin-Moretus en het Prentenkabinet van Antwerpen in veiligheid gebracht in het kasteel van Lavaux-Saint-Anne. De keuze voor dit kasteel

bleek bijzonder oordeelkundig, want het bevond zich in een van de weinige zones die gespaard bleven voor bombardementen. Er werd een fotolab geïnstalleerd en er werd een fotograaf van de KMKG aan het werk gesteld.

DE FOTOGRAFEN

De meeste tijdens de oorlog gemaakte foto's werden geïnventariseerd op steekkaarten waarop geen namen van fotografen voorkomen en soms slechts een benaderende datum van de opname. Een nauwkeurig onderzoek van de archieven maakte het mogelijk om tal van informatie aan de fototheek toe te voegen. Zo weten we nu dat de foto's van de hoekstenen van de Onze-Lieve-Vrouw ten Zavelkerk in juli 1942 werden gemaakt door G. Gheude; de foto's van het stadhuis van Brussel genomen vanaf het Broodhuis zijn gemaakt door W. Bonneff die hiervoor op 1 juli 1942 een officiële toelating kreeg.

Eugène Janssens de Varebeke kreeg in april 1942 de toelating om de grote wandtapijten van het stadhuis te

fotograferen en in juli van datzelfde jaar legde hij de foto's van de crypte van Laken die hij pas had gemaakt ter goedkeuring voor aan graaf Louis Cornet d'Elzius, grootmaarschalk van het hof. Dezelfde fotograaf zou ook foto's maken van de wandtapijten van privéverzamelingen, bedoeld voor het onderzoek van Marthe Crick-Kuntziger, een conservator van de KMKG die tijdens de oorlog bijzonder actief bleef. Eugène Janssens de Varebeke, kenner van oude kunst en conservator van het museum Mayer van den Bergh in Antwerpen, werd regelmatig naar privéverzamelaars gestuurd om ze ervan te overtuigen hun collectie te laten fotograferen. Zijn enthousiasme en zijn goede relaties met de Belgische adel openden vele deuren. In maart 1943 werd hij naar de Koninklijke Muntshouwborg gestuurd voor foto-opnames van het gebouw. Deze zending was op 26 maart 1943 aanleiding voor een klacht waaruit blijkt dat het harde tijden waren. L. Fayaux van de administratie voor 'Schone Kunsten, Culturele Zaken en Toerisme' van de stad Brussel, schrijft aan Paul Coremans: "*M. Janssens m'avait [...] affirmé que les raccordements pour l'éclairage électrique se faisaient avant les compteurs et d'accord avec la régie de l'électricité de la Ville. Or j'apprends qu'au Théâtre de la Monnaie, le raccordement est fait après le compteur et que des consommations importantes de courant sont donc ainsi mises à charge des concessionnaires. Je vous prie de bien vouloir me confirmer que votre service prend ces dépenses à charge.*"

Eugène Janssens de Varebeke trok ook naar de provincies. Op zijn vraag gaf de stad Leuven de toelating om de meesterwerken van Dirk Bouts in de Sint-Pieterskerk te fotograferen, hoewel deze waren opgeborgen in de kelders van de lokale zetel van de Nationale Bank. De stad eiste niettemin een betaling vooraf van 335 frank voor de nodige manipulaties om de werken

toegankelijk te maken. Het onthaal in de kerken was meestal positief, behalve in Anderlecht waar de pastoor van de Sint-Pieter-en-Sint-Guidokerk zich opwond over de hinder die de stelling veroorzaakte. Wetenschapper Marcel Tralbaut kalmeerde hem door hem te zeggen dat in de twee jaar dat dergelijke zendingen in de kerken werden uitgevoerd, hij de eerste was die zich beklaagde, en hij verzekerde hem dat fotograaf Rodolphe Gaffé zijn werk bijzonder ter harte nam.

Paul Coremans nam elke gelegenheid te baat om de fototheek te verrijken. In januari 1943 stelde hij schilder Pierre Paulus in een brief voor om al zijn werk dat toen in de *Galleries Breughel* op de Gulden Vlieslaan werd geëxposeerd, te fotograferen. Paulus, die toen al bezorgd was om zijn auteursrecht, gaf zijn toestemming, maar voor elk gebruik van de foto's moest die opnieuw worden gevraagd. De mond-tot-mondreclame functioneerde en kunstliefhebbers (criticus Lucien Solvay, architect Rémi Van der Stappen, ...) signaleerden privécollecties of raadden verzamelaars aan om contact te nemen met de musea. De contacten tussen de KMKG en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België verliepen echter stroef. In een brief van 6 januari 1944 dringt Paul Coremans er bij gedelegeerd conservator Marguerite Devigne [zij verving Léo Van Puyvelde die toen in Engeland was] op aan om eindelijk een toelating te krijgen om te fotograferen: "*Jusqu'à ce jour, ces travaux n'ont pas encore commencé au Musée ancien et au Musée moderne, dont vous avez la responsabilité, parce que vous avez cru ne pas devoir donner les autorisations nécessaires. Je m'informe une nouvelle fois auprès de vous, et vous prie de bien vouloir nous permettre de prendre des photographies d'ensemble et de détails, ainsi que des macrophotographies de toutes les peintures et sculptures importantes soumises à votre contrôle.*"

In dringende gevallen reageerde de fotografische dienst meteen. Op 11 maart 1943 schrijft Stan Leurs, Adviseur-Generaal van de CGLW, aan Coremans om hem te vragen foto's te maken van het dak van het kasteel van Steenokkerzeel en van de toren van de kerk van Diegem die de Duitsers wilden slopen omdat deze zo dicht bij de luchthaven van Zaventem het vliegverkeer hinderde: "*Het duitsche Luchtwapen eischt dat de torenspits van Diegem althans gedeeltelijk zou worden gesloopt. Gezien de betekenis van dit gebouw zal het Commissariaat-Generaal zich vermoedelijk gelasten met de materialen zoo gaaf mogelijk, met het oog op een eventuele heropbouw, weg te bergen. Tevens zouden er opmetingen en gedetailleerde foto's van het bewuste gedeelte van de toren moeten worden gemaakt. De H. De Groot, Architect, Kroonlaan, Brussel, zal vermoedelijk opdracht krijgen de leiding van het werk op zich te nemen. Het ware wenschelijk dat U zich met hem zoudt verstaan, ten einde in goede orde de fotografische opnamen te kunnen maken.*" De dag daarop antwoordt Coremans meteen dat hij nog diezelfde dag contact zou opnemen met de architect. In Diegem werd een fotoreeks gemaakt voor en na de afbraak (afb. 5a en 5b).

GLAS-IN-LOOD-RAMEN

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd bijzondere aandacht besteed aan twee soorten kunstwerken: glas-in-loodramen en klokken. De verwoesting van glasramen in 1914 – in Mechelen, Lier en Antwerpen – leidde in het begin van de Tweede Wereldoorlog tot het opstellen van procedures voor de demontage ervan. In het begin van de oorlog werden zo de glasramen van de Sint-Gummaruskerk in Lier gedemonteerd. Deze maatregel was een goede beslissing want in mei werden de vervangramen beschadigd.



Afb. 5a

Sint-Catharinakerk, Diegem. Genummerde elementen van de toren vóór de demontage (© KIK-IRPA, foto E3366, 1943).



Afb. 5b

Elementen van de toren op de grond, na de demontage (© KIK-IRPA, foto E1731, 1943).

De bescherming van glas-in-loodramen is een complexe onderneming. Maar in tegenstelling tot andere landen¹⁰ beschikte België nauwelijks over de nodige metalen stellingen of telescopische kranen en moest er met antieke houten stellingen worden gewerkt. De kathedraal in Antwerpen bezat 600 panelen van gemiddeld 80 x 65 cm. Max Winders schrijft hierover: “*Il m'est agréable et m'en fais ici un devoir, de rendre hommage au dévouement et à la compétence de M. Cooremans [sic], l'érudit Directeur des Laboratoires des Musées Royaux qui, en dehors de la documentation que j'établis personnellement, assume le soin de ces reproductions de nos vitraux d'art.*”¹¹ Ze liepen een groot risico in het geval van brand of bombardement, al was het maar door de luchtverplaatsing van de explosies. Ze werden *in situ* gefotografeerd, maar men profiteerde ook van de demontage om in goede omstandigheden detailopnames te maken. Tijdens de Tweede Wereldoorlog deden de KMKG proeven met het fotograferen van glasramen in drie kleuren: met een technische camera op statief werden op glasplaten drie negatieven in zwart-wit gemaakt, met een identieke

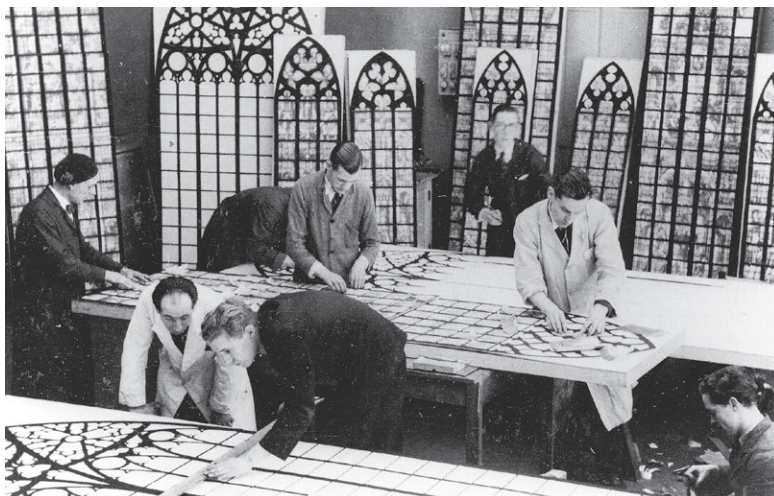
camera-instelling. Voor elk negatief werd een verschillend kleurenscherm gebruikt, overeenstemmend met een van de 'lichtkleuren': groen, blauw, rood. Deze drie negatieven maakten het mogelijk om afdrucken in kleur te maken (afb. 6 en afb. 7).

DE KLOKKEN

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden veel meer klokken gevorderd en meegenomen dan in de periode 1916-1917.¹² Grondstoffen werden massaal geconfisqueerd voor de wapenindustrie van het Derde Rijk. Het wegnemen van de klokken trof de bevolking, vooral op het platteland, waar de klokken de dag ritmeerden. In de jaren 1960 was het daar nog gangbaar dat iemand zei: “Ik kom terug tegen het Angelus”. Door het luiden van de klokken om zes uur 's morgens, middags en zes uur 's avonds hadden de landarbeiders geen horloge nodig of werd het signaal gegeven dat de kinderen naar huis kwamen. Kerktorens waren vaak het mikpunt van de vijand door het – al dan niet reële – feit dat ze als observatiepost werden gebruikt. Als een kerktoren

was gebombardeerd, was het gebruik van de klokken onmogelijk en kon dus ook geen noodklok meer worden geluid om de dorpsbewoners snel te alarmeren of te verzamelen.

In 1943 werden de klokken op grote schaal gedemonteerd (afb. 8). Het was de firma Van Campenhout uit Haren, die in heel België deze sinistere taak op zich nam. Er werden meer dan 4.600 klokken geconfisqueerd. Er werden contacten gelegd met de Duitse officier Heinz Rudolf Rosemann, verantwoordelijke van de *Kunstschutz* (erfgoeddienst), om ervoor te pleiten dat de demontage niet blind zou gebeuren en dat kunstwerken behouden bleven. Aangezien deze officier in het burgerleven professor kunstgeschiedenis was, was een dialoog mogelijk om klokken met artistieke waarde, klokken van vóór 1750 en die van beiaarden te redden. Hij ging er ook mee akkoord dat elk dorp één klok kon behouden en gaf de toelating ze te fotograferen (afb. 9). Enkele klokken konden worden verborgen door weerstanders. Fotograaf Clément Dessart kreeg tijdens een opdracht voor de KMKG de kans om de klok van zijn dorp Waha te redden.



Afb. 6

De fotografische dienst van de Musea maakt een fotomontage van de glas-in-loodramen van de Sint-Michiel-en-Sint-Goedelekathedraal, die toen waren ondergebracht in de kelders van de Nationale Bank (winter 1940-1941) (© KIK-IRPA).



Afb. 7

Een van de panelen van een van de glas-in-loodramen van de kathedraal, Koning Lodewijk II van Hongarije en Maria van Hongarije - De Heilige Drievuldigheid, 1538 (© KIK-IRPA, foto A21135, 1941).

DATERING VAN DE FOTO'S

Alle kartons waarop de foto's zijn gekleefd, zijn voorzien van een stempel die aangeeft welke bron ze heeft gefinancierd. CGRP-CGLW betekent 'Commissariat Général à la restauration du Pays - Commissariaat-Generaal voor 's Lands Wederopbouw' en CG-PAP-CGPLB betekent 'Commissariat

Général à la Protection aérienne passive - Commissariaat-Generaal voor de Passieve Luchtbescherming'. Bij gebrek aan precieze datums werden de foto's vroeger met 1940-1944 gedateerd. In de archieven van het KIK werd bovendien ontdekt dat deze twee organisaties niet alleen het opnemen van de foto's financierden, maar ook de aankoop van bestaande negatieven om de collecties sneller te kunnen

vervolledigen en het gebrek aan nieuwe foto's van een bepaald monument of object dat al verwoest of beschadigd was te compenseren. Paul Coremans had met dit oogpunt een rondschrijven gericht aan een aantal Belgische fotografen. Hij deed dit door bemiddeling van Fernand Béguin, fotograaf die toen in Leuven gevestigd was en die voorzitter was van de Vereniging van beroepsfotografen van België. Het is belangrijk te weten dat een aantal foto's werd aangekocht, want in dat geval is de datum dat ze in het instituut arriveerden, niet noodzakelijk de datum dat de opnames werden gemaakt, maar vormt ze wel een *terminus ante quem*. Voorzichtigheid is dus geboden bij de kartons van de fototheek met een stempel 'CGLW' of 'CGPLB'. Een mooi voorbeeld daarvan is de foto van de kerk van Boninne (foto B25411) van Fernand Béguin, die toen in Namen woonde. Hij had persoonlijk geantwoord op de oproep van Coremans en meer dan 200 foto's verkocht. De kerktoren werd in augustus 1914 verwoest, en de twee militairen op de voorgrond zijn duidelijk Duitse soldaten van de Eerste Wereldoorlog. Een grondig onderzoek van de foto's en de indexering van de fotografische dossiers van het KIK zullen het gelukkig mogelijk maken om in veel gevallen de ontstaansdatum van aangekochte foto's te achterhalen.

We mogen trouwens niet vergeten dat de foto's genomen door 'interne' fotografen van het KIK altijd met documentaire bedoelingen werden gemaakt, maar dat dit niet noodzakelijk het geval is voor bepaalde fotografische fondsen die tijdens de Tweede Wereldoorlog werden aangekocht - meestal zijn het persfoto's of foto's gemaakt door amateurs die creatief wilden zijn. De objectiviteit van deze laatste is dus a priori minder zeker.

Naast de verbetering van de annotaties van de foto's zullen bij de studie van de archieven biografieën worden opgesteld van fotografen, die in

2015 zullen worden opgenomen in de thesaurus *Personen en instellingen* van de portaalsite Balat (*Belgian Art Links and Tools*), die toegang geeft tot de online-catalogi van het KIK (<http://balat.kikirpa.be/>).

Lopend onderzoek

De publicatie van het lopend onderzoek zou het dus in de komende jaren mogelijk moeten maken om verschillende aspecten nader te belichten, zoals de relatie tijdens de twee wereldoorlogen tussen Belgen en Duitsers betreffende het behoud van het erfgoed; vergelijking van de aard en omvang van de verwoestingen (bijvoorbeeld het Justitiepaleis in Brussel werd beschadigd tijdens de bezetting van 1914 en gebombardeerd op 4 september 1944 (afb. 10)); de impact van beide oorlogen op het landschap (gekapte notelaars om er geweerkolven van te maken, de vernielde Westhoek); het gebruik van foto's na de oorlog om beschadigde kunstwerken en gebouwen te restaureren of de evolutie van theorieën over restauratie en reconstructie.

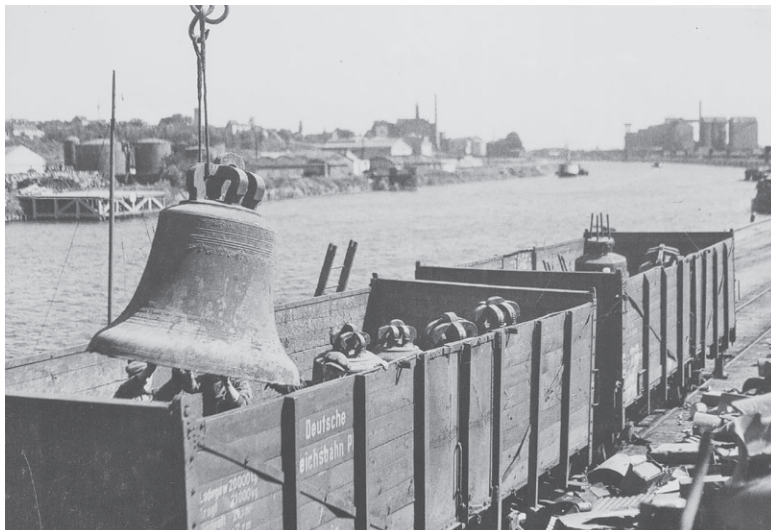
.....

PAUL COREMANS AAN DE BASIS VAN EEN VERNIEUWEND CONCEPT VOOR HET ARTISTIEKE PATRIMONIUM

In 1934 werd Paul Coremans, toen pas 26 jaar en doctor in de scheikunde, verantwoordelijk voor het Laboratorium voor Fysisch en Chemisch Onderzoek van de KMKG. Hij was zich bewust van de vele gevaren waaraan kunstwerken in de Tweede Wereldoorlog werden blootgesteld en dit besef lag aan de basis van zijn overtuiging dat het erfgoed op een interdisciplinaire manier moest worden benaderd. Zijn eerste taak tijdens de oorlog was de preventieve conservatie. In 1939 werd hij bij de KMKG verantwoordelijk voor de inrichting van de schuilplaatsen voor kunstwerken. In tegenstelling tot de Eerste

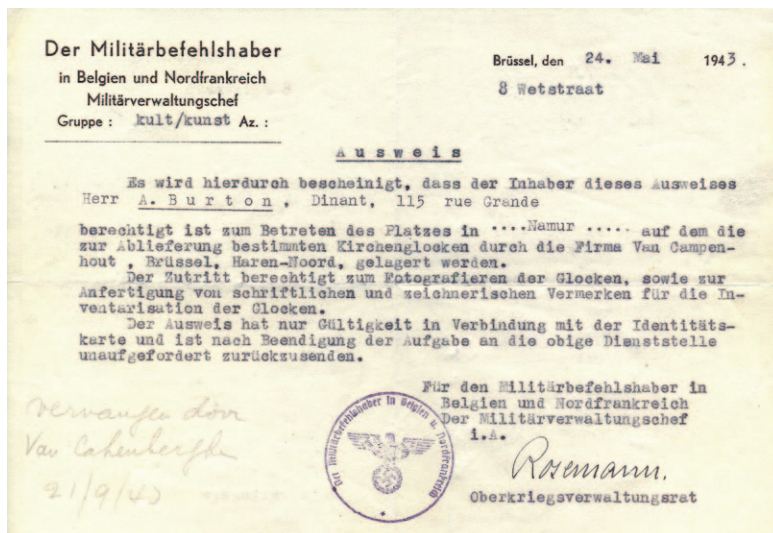
Wereldoorlog, toen geen preventieve maatregelen werden genomen omdat België overtuigd was dat zijn neutraliteit het land van oorlog zou vrijwaren, gaf de periode van de Schemeroorlog (3 september 1939 – 10 mei 1940) de tijd om zich op het conflict voor te bereiden. De Eerste Wereldoorlog en daarna de Spaanse Burgeroorlog

waren droevige ervaringen geweest. Vanaf september 1939 werden in Brussel schuilplaatsen ingericht voor de objecten van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, terwijl grote, niet te verplaatsen werken, zoals de befaamde mozaïek van Apamea, werden beschermd met zandzakjes (zie afb. pagina 60).



Afb. 8
Brussel, voorhaven, 1943. Het laden van klokken in een wagon voor transport naar Duitsland. Het is moeilijk om in deze foto geen metafoor te zien voor de deportatie.
(© KIK-IRPA, foto E5413).

Afb. 9
Toelating om klokken te fotograferen, afgeleverd aan de Dinantse fotograaf Armand Burton
(© Archief KIK-IRPA).





Afb. 10

Zaal van het assisenhof van het Justitiepaleis van Brussel, voor de Tweede Wereldoorlog. De monumentale compositie van Jean Delville, *Gerechtigheid, de wet en het mededogen* die net voor de Eerste Wereldoorlog was voltooid, werd vernield in de brand aangestoken op 3 september 1944, die de instorting van de koepel veroorzaakte (© KIK-IRPA, foto B198919, niet gedateerd).

Afb. 11

Demontage van muurschilderingen in 1941 door het laboratorium van de KMKG (© KIK-IRPA).



Aangezien tijdens de Eerste Wereldoorlog tal van privéverzamelaars werden beroofd, strekte de bescherming van de KMKG zich ook uit tot privécollecties.

Hoewel Coremans tijdens de oorlog zijn fysisch-chemisch onderzoek staakte om fotografische zendingen te leiden, zou hij het niettemin weer opnemen voor het redden van kunstwerken. De beschadiging van de kerken Sint-Brixius en Sint-Kwinten in Doornik en van de kapittelkerk van Sint-Gertrudis in Nijvel had het onverwachte gevolg dat muurschilderingen werden ontdekt (afb. 11). Gezien het onmogelijk was om ze *in situ* te bewaren, werden ze in mei en juni 1941 in Doornik en in oktober van datzelfde jaar in Nijvel gedemonteerd. Het was een première voor België en Coremans publiceerde onverwijld hoe hij te werk ging: de van water verzadigde wanden moesten meerdere maanden drogen en werden daarna door middel van een pistool geïmpregneerd met een beschermende en vochtwerende vernis. Het laboratorium moest het gebrek aan vinylacetaat als volgt oplossen: zes tot tien "*couches cellulosiques de concentration croissante et composées de celluloid en paillettes 4-5" à 18% en tricrésylphosphat, dissous dans des parties égales d'acétone et d'acétate d'amyle, exempts d'eau.*"¹³ Om de te demonteer zones te visualiseren, werden ze afgebakend met enkele heel dunne spijkers. "*Plus tard, quand la peinture sera devenue invisible sous son revêtement de papier et de toile, il suffira de réunir les repères par un trait au crayon pour retrouver les parties à détacher séparément.*" Dan beschrijft Coremans alle stadia: het bedekken met papier, het uitsnijden van de zones met een fijn mes en het losmaken door middel van een dun mes dat lichtjes als hefboom wordt gebruikt.

BELGISCHE MONUMENTS MEN

Tijdens de Tweede Wereldoorlog hebben de Duitsers beslag gelegd op verschillende van onze belangrijkste kunstwerken, onder meer *Het Lam Gods* van de gebroeders van Eyck (Gent, Sint-Baafskathedraal) dat in juli 1942 op bevel van Pierre Laval, regeringshoofd van het Vichyregime werd geconfisqueerd, nadat het veelluik in veiligheid was gebracht in de toen nog niet bezette zone in het Château de Pau (Atlantische Pyreneeën). De *Madonna van Brugge* (Onze-Lieve-Vrouwekerk, Brugge), het onschatbare marmeren beeld van Michelangelo, werd in de nacht van 7 op 8 september 1944, net voor de aankomst van de geallieerden, meegenomen. Vier dagen eerder was Heinz Rudolf Rosemann, verantwoordelijke van de *Kunstschutz* in België, naar het beeld komen kijken en had gevraagd om het te beschermen met matrassen ... die werden gebruikt voor het nachtelijke transport.¹

In de herfst van 1944 belandden *Het Lam Gods*, dat eerst was ondergebracht in het kasteel van Neuschwanstein, en de *Madonna van Brugge* in Oostenrijk in een depot ingericht in de zoutmijnen van Altaussee, op 80 km ten zuidoosten van Salzburg. Deze werken die op 16 mei 1945 door de Amerikanen werden ontdekt, werden snel geëvacueerd naar München, want zij vreesden dat het gebied rond Altaussee in de bezettingszone zou belanden die aan de Russen was toegewezen. Op 10 juli 1945 werden de panelen van *Het Lam Gods* verpakt en terug naar België getransporteerd. In het in New York gepubliceerde tijdschrift *Belgium* doet Coremans het relaas van hun terugkeer: "In the evening of August 20, 1945, a powerful American transport plane landed at the Brussels airport bearing a very valuable cargo."² Dit was het gevolg van een uiterst geheim overleg per telegram tussen de ambassadeur van de



Afvaardiging in München in september 1945. Op het voorplan rechts, zien we Paul Coremans (© KIK-IRPA).

Verenigde Staten, Charles Sawyer, en generaal Eisenhower. Dankzij de tussenkomst van de ambassadeur bij de opperbevelhebber van de geallieerde troepen keerde *Het Lam Gods* terug naar Belgische bodem. Op 3 september, de verjaardag van de bevrijding van Brussel, werd het officieel overgedragen aan de regent, prins Karel. Enkele dagen later konden duizenden bezoekers het bewonderen in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Dan werden de panelen een maand lang onderzocht door het 'Centraal laboratorium der Belgische Musea' in de KMKG. Ze werden grondig gefotografeerd, wat voor het personeel tal van overuren betekende. Op 30 oktober werden de panelen opnieuw overgedragen aan de Stad Gent.

De Madonna van Brugge ging Coremans zelf halen in München: "On September 20, 1945, an expedition left Brussels for Munich. In the party were Commander G. Boas, delegate from the U.S. Embassy, Mr. E. Langui, specialist in Fine Arts from the Belgian Ministry of Public Instruction, and the writer, who went as official expert. On the evening of the 24th, an American truck unloaded its priceless charge at the Royal Museums of Art and History in Brussels: a statue by Michelangelo and 15 paintings belonging to Bruges and Ghent."³

Samen met journalist en kunsthisto-

ricus Émile Langui maakte Paul Coremans dus deel uit van de Belgische *Monuments Men*, de mensen die de opdracht hadden om de door de Duitsers gestolen kunstwerken te recupereren.⁴

Korte tijd later werd Raymond Lemaire, *Belgian Art Officer*, met de graad van eerste luitenant, als vertegenwoordiger van de Belgische regering in de Amerikaanse zone aangesteld om daar de recuperatie te organiseren van honderden kunstwerken afkomstig uit privéverzamelingen. Dat waren vooral bezittingen gestolen van Joodse families of werken die waren aangekocht bij min of meer gedwongen verkopen. Het jaar daarop, op 11 maart 1946, bracht luitenant Lemaire 29 schilderijen en een beeldhouwwerk terug naar Brussel, in opdracht van de Dienst voor Economische Recuperatie. Andere vrachtwagens zouden volgen.⁵

In de herfst van 1945 trokken Coremans en zijn adjuncten Louis Loose en Aquilin Janssens de Bisthoven, nog altijd in militair uniform maar zonder officiële opdracht, naar Nederland om de eerste contacten te leggen met de musea van Rotterdam en Amsterdam en met de Nederlandse Justitie, in verband met wat de befaamde 'affaire Han van Meergeren' zou worden. Deze schilder die valse werken van Vermeer van Delft

schilderde, had een aantal daarvan aan Hermann Goering verkocht. Coremans, die in de jaren dertig interesse had gekregen voor 'trucages' van antiquairs en analyses had uitgevoerd op werken van de KMKG, zou twintig jaar lang optreden als expert in dit lange proces. Hij zou heftige tegenstand krijgen van verzamelaars die niet wilden toegeven dat ze door van Meegeren waren opgelicht.⁶

Op 22 november 1945 diende Coremans aan Henry Lavachery, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, een aanvraag in voor een zending naar Duitsland en Oostenrijk. Hij wilde nagaan in welke omstandigheden de Belgische kunstwerken daar waren opgeslagen en contact opnemen met de Duitsers die rechtstreeks of onrechtstreeks verantwoordelijk waren voor een aantal diefstallen. Zijn vertrek was gepland voor de ochtend daarop en de zending zou een tiental dagen duren. Tijdens deze zending bezocht Coremans de zoutmijnen van Altaussee. Terwijl hij bedacht dat het patrimonium dat daar was geconserveerd bijna was vernield, werd hij meteen geconfronteerd met

andere misdaden, die tegen de menselijkheid: "Try to put yourself, my trans-Atlantic friends, in the place of a Belgian walking through these galleries, and you will quickly understand why esthetic interests immediately give way to thoughts of the crimes of these Hitlers, Goerings, Kaltenbrunners, Bormans, Buchners and Eigrubers.

*There, in this salt mine, I scarcely gave a thought to the danger of losing our art treasures, but instead, I was reminded of my friends ruined homes; I saw again the faces of vanished members of my family; I thought about the countless wounds inflicted during 5 long years of enemy occupation."*⁷

NOTEN

1. EDSEL, R. M., *Monuments Men: Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, J.C. Lattès, Parijs, 2009, p. 113 en 133.
2. COREMANS, P., 'The Recovery of Belgian Art Treasures from the Germans', *Belgium*, 7, 1946, p. 177-178.
3. *Ibidem*, p. 178.
4. De lijst van de *Monuments Men* kan worden geraadpleegd op <http://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-monuments-men>; onder de Belgen worden naast Paul Coremans, Émile Langui en Raymond M. Lemaire (1921-1997), die de grote theoreticus zou worden van de conservatie en restauratie van monumenten en landschappen, ook volgende personen vermeld: Léo Van Puyvelde (1882-1965), vanaf 1926 hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel, Frans Baudouin (1920-2005), Rubens-

specialist, die directeur werd van het *Rubenshuis* en de bezieler achter het Rubenianum, het centrum voor de studie van Rubens, en Paul Broermann (°1916), die wetenschappelijk medewerker was van de KMKG voor de fotografische zendingen in Brabant en Limburg.

5. COREMANS, *op. cit.*, p. 178.
6. Het KIK heeft recentelijk onderzoek verricht naar andere vervalsingen (of 'hyperrestauraties'), met name die van Jef Van der Veken, die door bankier Émile Renders aan Goering werden verkocht. Zie VANWIJNSBERGHE, D.(red.), *Autour de la Madeleine Renders: un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, K.I.K., Brussel, 2008. [Scientia Artis, 4].
7. COREMANS, *op. cit.* p. 179.

Het diepgevoelde humanisme van Coremans lag aan de basis van de oprichting van een wetenschappelijk instituut dat toen uniek was in de wereld en gebaseerd is op een multidisciplinaire aanpak. Na de oorlog werd met een Besluit van de Regent van 24 juni 1948, met terugwerkende kracht tot 1 januari 1946, het Centraal Iconografisch Archief voor Nationale Kunst en Centraal Laboratorium der Belgische Musea (ACL) opgericht. Deze nieuwe instelling die voortaan los stond van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, legde zich officieel toe op de inventarisatie, de wetenschappelijke studie en de conservatie van kunstwerken, en

dit voor het hele land. Een nieuwe behandeling van *Het Lam Gods* in 1950-51 was voor Paul Coremans, de toekomstige directeur van het KIK, een prachtige gelegenheid om zijn interdisciplinair concept voor de studie en behandeling van kunstwerken door kunsthistorici, onderzoekswetenschappers en restaurateurs op punt te stellen: "Ces éléments d'appréciation d'ordre esthétique, historique, scientifique et technique, constituent autant d'aspects d'un même problème. Tous revêtent à nos yeux une importance égale et doivent contribuer, dans la même mesure, au succès final" schreef Paul Coremans in 1951 in *Eyck Fecit*, de bezoekersgids

bij de tentoonstelling rond de restauratie van *Het Lam Gods* in het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel.

Hij genoot een internationale reputatie en speelde een belangrijke rol in tal van internationale organisaties: vanaf 1952 secretaris-generaal van het Internationaal Comité van Museumlaboratoria bij de Internationale Raad van Musea (ICOM), en dan vanaf 1962 lid van het uitvoerend comité van de ICOM zelf; in 1958 vice-voorzitter van het Internationaal Instituut voor Conservatie (IIC) in Londen; in 1958 lid van de raad van het Internationaal Instituut voor de Studie van Conservatie en Restauratie van

Culturele Goederen (ICROM) in Rome; expert-consultant van de UNESCO, ...

Coremans liet zich niet ontmoedigen door administratieve haarkloverij. Na de oorlog, in het elan van 'fotografische expedities', zou hij nog meerdere beslissingen voor snelle interventies nemen en riposteerde hij op de verwijten van zijn administratie dat als hij op toelating had moeten wachten van de overheid het te laat zou zijn geweest om het kunstwerk te redden. In vreedstijd zijn inertie en nalatigheid de grote bedreigingen voor het erfgoed.

In 1962 installeerde het KIK zich in een nieuw gebouw dat speciaal voor interdisciplinair onderzoek was ontworpen, geheel naar de wens van Coremans. Helaas overleed hij drie jaar later plots tijdens een vakantie in Nederland. De consternatie was groot over dit vroegtijdige overlijden. Vanuit de hele wereld kwamen rouwbetuigingen en er verschenen talrijke lovende artikelen in de nationale en internationale pers. Het Brusselse tijdschrift *Pan* van 16 juni 1965 schrijft: "La brusque disparition du directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique va laisser, non seulement en Belgique mais dans le monde entier, un vide navrant." In de *Gazette des Beaux-Arts* [Parijs] van juli-augustus 1965 herinnert Daniel Wildenstein, directeur van het tijdschrift, aan zijn schitterende carrière: "Savant (doc- teur ès sciences de l'ULB), érudit, admirable organisateur, il était respecté même de ceux qui n'étaient pas de son avis sur la question difficile de la restauration des œuvres d'art [...] il meurt au moment où il a réalisé un instrument de travail exceptionnel: d'autres devront s'en rendre dignes."

Vertaald uit het Frans,
vertaling citaten op p.160.

BIBLIOGRAFIE

La Belgique sous les bombes, 1939-1945, Commissariat général à la Protection aérienne passive, Bruxelles, 1948.

Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, 8; 1965 (speciaal nummer gewijd aan Paul Coremans).

CAPART, J., *Le temple des Muses*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1932.

CEULEMANS, C., De fototheek van het KIK, een prachtig instrument voor alle Belgen', *Dynastie & Fotografie*, KIK, Brussel, 2005, p. 65-70 (tentoonstellingscatalogus).

CLAES, M.-C., *De Duitse negatieven van het KIK, 1917-18*, KIK, Brussel, 2006 (tentoonstellingscatalogus).

CLAES, M.-C., 'Le photographe Clément Dessart, ardent défenseur du patrimoine de l'Ardenne', *Bulletin de l'IRPA*, 33, 2011 [2013], p. 241-256.

CLEMEN, P., *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung* (in samenwerking met Gerhard BERSU et al.), deel 1 *Die Westfront*, A. Seemann, Leipzig, 1919.

'Le contrôle esthétique en 40', *Les Cahiers de la Cambre architecture*, 3, 1986.

COREMANS, P., 'Dépôt des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles', *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, nr. 6, nov-déc 1941, p. 125-132.

COREMANS, P., *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activité de ces services au sein du Commissariat Général à la Protection Aérienne passive, pendant la période 1940-1944, au profit des œuvres d'art belge (intern getypt rapport)*, 15 januari 1945.

COREMANS, P., *La protection scientifique des Œuvres d'Art en temps de guerre: l'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Centraal laboratorium der Belgische Musea, Brussel, 1946.

COREMANS, P., 'The Recovery of Belgian Art Treasures from the Germans', *Belgium*, 7, 1946, p. 176-182.

DE BLIECK, M., 'The important and the interesting', *Tijdschrift – Sint-Lukasgalerie Brussel*, 4, 2008, p. 2-5.

de GERLACHE de GOMERY, A., *La Belgique et les Belges pendant la Guerre*, Berger-Levrault, Paris-Nancy, 1916.

DE JONGE, K. & JANSSENS, G., *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Universitaire Pers Leuven, Leuven, 2000.

DELTOUR-LEVIE, C., 'Geschiedenis van de Musea- 1889-1946', in *Liber memorialis, 1835-1985*, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, 1985, p. 31-56.

DEMETER, S., 'L'administration belge pendant la Seconde Guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles', *Pyramides, Revue du Laboratoire d'Études et de Recherches en Administration Publique*, nr. 8, lente 2004, p. 155-183.

EDSEL, R. M., *Monuments Men: Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, J.C. Lattès, Paris, 2009.

JANSSENS de BISTHOVEN, A. (+), 'Souvenirs', *Bulletin de l'IRPA*, 27, 1948-1998 – 50 ans, 1996-1998 [2000], p. 117-119.

KERVYN de LETTENHOVE, H., *La guerre et les œuvres d'art en Belgique*, G. Van Oest, Brussel en Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Paris, 1917.

KOTT, C., 'Inventorier pour mieux contrôler ? L'inventaire photographique allemand du patrimoine culturel belge, 1917-1918', in JAUMAIN, S., AMARA, M., MAJERUS, B. en VRINTS, A., [red.], *Une guerre totale ? La Belgique dans la première guerre mondiale, Nouvelles tendances de la recherche historique*, Algemeen Rijksarchief, Brussel, 2005, p. 283-300 [Études sur la première guerre mondiale, 11].

KOTT, C., *Préserver l'art de l'ennemi: le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Peter Lang, Bruxelles, 2006 (Comparatisme et Société).

LAUWAERT, D. (red.), *Citigraphy*, 1, 2007.

LUST, J., 'Grandeur et décadence d'Émile Renders. Chronique mouvementée d'une collection d'art belge', in VANWIJNSBERGHE, D. (red.), *Autour de la Madeleine Renders: un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle*, K.I.K., Brussel, 2008, p. 77-146 [Scientia Artis, 4].

MASSCHELEIN-KLEINER, L., 'Vijftig jaar KIK', *Bulletin van het KIK*, 27, 1948-1998 – 50 jaar, 1996-1998 [2000], p. 14-47.

PIRON, C., 'Le rôle des services photographiques et du laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut', *Bulletin van het KIK*, 33, 2011 [2013], p. 257-287.

SMETS, M. (red.), *Resurgam*. De Belgische

wederopbouw na 1914, Gemeentekrediet, Brussel, 1985 (tentoonstellingscatalogus).

ROOLF, C., 'Les iguanodons de Bernissart comme objectif de guerre', *Mercuriale – Cercle d'Histoire et d'Archéologie Louis Sarot*, buiten reeks nr. 1, 2006, p. 7-34.

SCHUERMANS, H., *Les cloches dans la tourmente*, Soulme, 2003.

STYNEN, H., CHARLIER, G. en BEULENS, A., 15/18, *Het verwoeste gewest: mission Dhuicque*, Stichting Monumenten- en Landschapszorg & Marc Van de Wiele, Brugge, 1985.

WINDERS, M., 'La protection des monuments historiques et des richesses artistiques en temps de guerre', *Reconstruction*, 4e année, n°35, 1943, p. 1-16.

NOTEN

1. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium is ontstaan uit oudere instellingen binnen de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (verder geciteerd als KMKG): de fotografische dienst opgericht in 1900, de dienst voor Belgische documentatie, opgericht in 1920, die in 1934 werd uitgebreid met het Laboratorium voor Fysisch en Chemisch Onderzoek; in 1948 (met retroactieve werking in 1946) het Centraal Iconografisch Archief voor Nationale Kunst en Centraal Laboratorium der Belgische Musea (ACL). Pas in 1957 vijf jaar voor de verhuizing naar het huidige gebouw, kreeg het de naam van Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK).
2. Zie <http://www.fotomarmburg.de/forschung/projekte/kunstschutz/abstracts/claes>
3. Zie PIRON, C., 'Le rôle des services photographiques et du laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut', *Bulletin de l'IRPA*, 33, 2011 [2013], p. 257-287.
4. Project waarvan de auteur de promotor is.
5. Marc De Blicke heeft met zijn 'herfotografieën' van Duitse foto's die hij in 2008 presenteerde op een tentoonstelling in het Sint-Lukasarchief, aangetoond hoe belangrijk het is om de vergelijking te maken na een eeuw van wijzigingen in het stedelijk landschap. In 2010

confronteerde de openlucht tentoonstelling *Objectif Namur!* oude foto's van het KIK met 'refotografieën' van studenten van het IATA in Namen. Deze expositie maakte een diepe indruk op een talrijk publiek.

6. Project van Belpo, promotoren Dominique Vanwijnsberghe en Marie-Christine Claes; verantwoordelijke Dominique Deneffe.
7. Voor de geschiedenis van de Duitse foto's, zie de magistrale studie van KOTT, C., *Préserver l'art de l'ennemi: le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Peter Lang, Brussel, 2006 (Comparatisme et Société).
8. De in dit artikel geciteerde foto's kunnen worden bekeken op balat.kikirpa.be (zoeken via link fototheek, veld 'negatiefnummer').
9. Voor de administratieve geschiedenis van de zendingen, zie PIRON, *op. cit.*
10. In Frankrijk was de totale oppervlakte van alle glas-in-loodramen 2 hectare! Er waren in totaal 7.000 kisten nodig om ze op te bergen. Alleen al in de kathedraal van Reims waren er 2.800 m² glasramen, die in slechts vier dagen werden gedemonteerd (WINDERS, M., 'La protection des monuments historiques et des richesses artistiques en temps de guerre', *Reconstruction*, 4e année, n° 35, 1943, p. 6).
11. Zie WINDERS, *op. cit.*, p. 8.
12. Na een interventie van paus Benedictus XV in februari 1918 zagen de Duitsers ervan af om de Belgische klokken mee te nemen, maar bleven ze deze inventariseren (*Carnets de guerre du chanoine Jean Schmitz*, 24 november 1916 in *passim*. Coll. Archives de l'Évêché de Namur. Deze boekjes werden gepubliceerd op www.lavenir.net).
13. Zie COREMANS, P., 'Dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles', *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, nr. 6, nov-dec 1941, p. 130-131.

A beneficial heritage of the two world wars in Belgium: collections and a concept for the Royal Institute for Cultural Heritage

Despite the irreversible loss of works, archives and libraries, the two world wars also left a positive heritage in Belgium which has resulted in a dual legacy. On the one hand, there are hundreds of boxes of archives and numerous photographic collections: almost 15.000 images relating to the First World War (including over 10,000 German photographs) and 165.000 to the Second (which includes images acquired and photographic missions undertaken under the auspices of the General Commission for the Reconstruction of the Country and the General Commission for Passive Air Protection). And, on the other, the very concept of the Royal Institute For Cultural Heritage itself. Indeed, it was during the Second World War that Paul Coremans, the future first director of the Institute, developed his methodologies and techniques. He also understood that the energy deployed in times of war (emergency interventions, necessity to innovate to compensate for the lack of raw materials, etc.) was still essential in times of peace, when heritage was vulnerable to other questions such as the elements, inertia and negligence. According to Coremans, the restoration of the *Mystic Lamb* in 1950-1951, a painting which had been recovered five years earlier in Austria, was an international showcase for the interdisciplinary concept that he had developed and matured during the war. It reinforced the essential joining of all forces - art historians, chemists, physicists, restorers, photographers-, who worked together in the interest of study, conservation and promotion of works.

Het project 14-18 ontwikkeld door het KIK wordt gefinancierd door de Nationale Loterij



COLOFON

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basyn, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseque,
Cecilia Paredes, Brigitte Vander Bruggen
en Anne-Sophie Walazyc.

EINDREDACTIE IN HET NEDERLANDS

Paula Dumont

EINDREDACTIE IN HET FRANS

Stéphane Demeter

SECRETARIAAT VAN REDACTIE

Murielle Leseque

COORDINATIE VAN ICONOGRAFIE

Cecilia Paredes

COORDINATIE VAN DE DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Marnix Beyen, Marcel M. Celis,
Marie-Christine Claes, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Élisabeth Gybels,
Michèle Herla, Jean Houssiau,
Aude Kubjak, Marc Meganck,
Benoît Mihail, Yves Schoonjans,
Brigitte Vander Bruggen, Visit Brussels,
Monique Weis.

VERTALING

Gitracom, Hilde Pauwels en Erik Tack.

NALEZING

Koenraad Raeymaekers, Gitracom, Linda
Evens, Suzanne Gillijns, Ludo Gobin Wim
Kenis, Reinout Labberton, Harry Lelièvre,
Stephan Van Bellingen en de leden van
het redactiecomité.

VORMGEVING

The Crew Communication

DRUK

Dereume printing

VERSPREIDING EN ABONNEMENTENBEHEER

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@gob.irisnet.be

BEDANKINGEN

Olivia Bassem, Philippe Charlier,
Denis Diagre.

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Arlette Verkruyssen, directeur-generaal
van Brussel Stedelijke Ontwikkeling/
Gewestelijke overheidsdienst Brussel –
Directie Monumenten en Landschappen,
CCN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel.

De artikelen zijn gepubliceerd onder de
verantwoordelijkheid van de auteurs.
Alle rechten voor het reproduceren,
vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

CONTACT

Directie Monumenten en Landschappen –
Cel Sensibilisatie
CCN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel
<http://www.monument.irisnet.be>
broh.monumenten@gob.irisnet.be

HERKOMST VAN DE FOTO'S

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.

LIJST MET AFKORTINGEN

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
SAB – Stadsarchief Brussel
DCBSO – Documentatiecentrum van
Brussel Stedelijke Ontwikkeling
GOB – Gewestelijke Overheidsdienst
Brussel
KBR – Koninklijke Bibliotheek van België
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique

ISSN

2034-5771

WETTELIJK DEPOT

D/2014/6860/023

Cette revue paraît également en Français
sous le titre *Bruxelles Patrimoines*.

