



ERFGOED BRUSSEL

April 2017 | Nr 22

Dossier **ART NOUVEAU**

Varia **DE EIGENDOM *LE FÉBURE***
REMIGIO CANTAGALLINA

ERFGOED BRUSSEL

April 2017 | Nr 22

Dossier ART NOUVEAU

Varia DE EIGENDOM LE FÈBRE
REMIGIO CANTAGALLINA

DOSSIER

ONZE VREEMDE RELATIE MET DE ART NOUVEAU

EEN UITDAGING VOOR DE RESTAURATIE?

GUY CONDE-REIS

ARCHITECT, DIRECTIE MONUMENTEN EN
LANDSCHAPPEN, UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Schouw van het Huis Beukman, Faiderstraat 83 in Elsene, arch. A. Roosenboom, 1900 (© KIK-IRPA, Brussel).

ER VALT EEN PARALLEL TE TREKKEN TUSSEN DE BEGEESTERING VOOR DE ART NOUVEAU IN ZIJN BEGINNEN EN DEZE DIE WE VANDAAG OPMERKEN. De auteur van dit essay begeleidde de laatste 20 jaar de restauratie van belangrijke art-nouveaugebouwen in Brussel. In wat volgt geeft hij enkele reflecties over de waarde die aan deze architecturale beweging wordt toegekend.

De perceptie die wij van de art nouveau hebben heeft natuurlijk een invloed op de restauratie ervan. Die is enkel een poging om een 'collectief' beeld dat we van het verleden hebben te reconstrueren. Hoe wetenschappelijk architecten-restaurateurs ook te werk gaan, ze doen nooit meer dan dit 'beeld' van het verleden op een pragmatische manier opnieuw samenstellen. Onze visie op dat verleden evolueert echter in de loop der jaren en dus moeten de restauratieprincipes regelmatig aan deze nieuwe inzichten worden aangepast. Dat is de paradox van het restaureren: zodra een project is voltooid, is het al achterhaald.

Architecten-restaurateurs die zich in de art nouveau hebben gespecialiseerd, hebben altijd geprobeerd zich zo goed en zo kwaad mogelijk aan de constante evolutie in de verwachtingen van een bijzonder veeleisend publiek aan te passen. De kritiek over het vroegere beheer van erfgoed gaat vaak gepaard met een moreel oordeel dat *a posteriori* gemakkelijk te formuleren is. Het is natuurlijk een beetje kort door de bocht dat wij vandaag de vorige generaties met de vinger wijzen.

Waarom werd de art nouveau zo lang vergeten? Mensen in de jaren 1950 en 1960 hielden net als wij van mooie dingen. Waarom zagen ze toen niet de 'schoonheid' van de stijl die ons vandaag meteen in het oog springt? Uiteraard werden veel art-nouveaugebouwen gesloopt door projectontwikkelaars die alleen snelle winst voor ogen hadden. Zij waren echter alleen maar het 'topje van de ijsberg' van een systeem dat hun initiatieven in zijn geheel genomen steunde. Daarvoor zijn verschillende redenen aan te halen.

De art nouveau, die aanvankelijk alleen werd geapprecieerd door een elite, werd op het einde van de 19de eeuw overgenomen door de burgerij en evolueerde al snel tot een louter modieus fenomeen. Dan volgde een lange periode van miskennis. In de jaren 1960 werd de stijl eerst herontdekt door een beperkte kring van intellectuelen, om daarna het grote publiek te veroveren. Het enthousiasme van het huidige publiek getuigt vreemd genoeg van eenzelfde oppervlakkigheid als dat van de vorige eeuw. We houden van de art nouveau omwille van zijn lichtheid, zijn betoverende lijnen en geraffi-

nerde materialen. Maar we vergeten daarbij dat dit begon als een radicale en geëngageerde beweging.

EEN ELITAIRE BEWEGING

Het hoofddoel van de art nouveau was niet het streven naar schoonheid. In elk geval niet de schoonheid zoals we die vandaag gewoonlijk interpreteren, als bron van zintuiglijk plezier. De 'bedenkers' van de art nouveau wilden verder gaan dan een conventionele en academische schoonheid, die volgens hen gereduceerd was tot louter formalisme. Ze wilden terugkeren naar een zintuiglijke schoonheid die volgens hen verloren was gegaan, om zo de essentie en de bestaansredenen van de architectuur terug te vinden. Dit basisidee was belangrijker dan om het even welke esthetische vorm en daarin lag het hoofddoel van de protagonisten van de beweging vervat.

Zoals bekend probeerden velen van hen in hun ontwerpen de schoonheid van de natuur te introduceren, een streven dat eigenlijk vrij klassiek is en teruggaat tot de eerste filosofen. Ze zagen in de natuur

een manifestatie van waarheid en authenticiteit, die niet bezwaard was door de negatieve invloeden van het menselijk bewustzijn en de cultuur.

Het was dus veeleer een vredige en geïdealiseerde natuur die de ontwerpers van de art nouveau bewonderden, een natuur in haar getemde vorm, zoals die in parken of serres terug te vinden is. Het idee van deze 'beschaafde' natuur was verwant aan het Engels landschapsconcept, dat opteert voor een evenwicht tussen verwaarlozing en beheersing.

Los van deze natuur, die ongetwijfeld slechts een voorwendsel was, werden deze architecten vooral gedreven door een obsessief streven naar authenticiteit. Sommigen vonden deze trouwens in de industrie – compleet tegengesteld aan natuur. De ontdekking van een nieuw model van stalen pantser ontlokte Gustave Serrurier-Bovy de befaamde uitspraak: "*[...] je fus immédiatement frappé de la ligne majestueuse d'où toute recherche esthétique semblait pourtant absente. Le profil de cette proue, d'une courbe si superbement triomphante m'apparût aussi belle en sa simplicité que les plus pures lignes grecques. Certainement l'ingénieur qui traça cette proue n'est point un artiste [...] mais sans le savoir, il fit œuvre d'art [...].*"¹

De art nouveau werd gedreven door een revolutionair streven, een sterk ideaal, een radicale benadering, een drang om tabula rasa te maken met het verleden: "*L'enseignement y visait au 'Beau' avant de pointer sur la Raison [...]. Mais à partir de 1870, l'architecture était en révolution au point que ce que l'on avait appris à l'école, on n'osait plus l'appliquer dans la pratique.*"²

De pleitbezorgers waren echter een essentieel punt vergeten: het publiek voor wie hun ideale architectuur bedoeld was. Ze waren zo rotsvast overtuigd van hun idealen en hun geloof in vooruitgang voor iedereen, dat ze zich niet bekommerden om het publiek en er zeker van waren dat dit mettertijd vanzelf hun visie zou bijtreden. Niets was minder waar.

Elk doelpubliek van een artistiek oeuvre is een complexe entiteit met eigen wortels en een eigen geschiedenis waarvan het niet zo gemakkelijk kan losgeweekt worden. Schoonheidsbeleving is geen spontaan gevoel, maar is verankerd in een ideeënwereld en een cultuur die over de generaties heen langzaam worden doorgegeven. Dit mechanisme veronachtzamen en denken dat een heel volk zich plots achter een nieuwe wereldvisie zal scharen, is redelijk naïef en getuigt zelfs van een autoritaire attitude. De arbeiders voor wie G. Serrurier-Bovy zijn rationele, uitgezuiverde interieurs met zoveel radicaliteit had ontworpen, waren ongetwijfeld de eersten die er niets van moesten hebben.

Wellicht had de art nouveau geleidelijk kunnen doorbreken bij het publiek. Maar deze beweging was cultureel zo extreem dat ze geen tijd liet voor een acculturatiefase. De middenklasse die in een korte bevlieging, als een voorbijgaande modegril, enkele meubelen of vazen in art nouveau kocht, had slechts een oppervlakkige interesse voor de stijl, die geen diepe sporen naliet. De art nouveau is er niet in geslaagd ingeburgerd te geraken bij de gewone man en bleef in wezen elitair, in die mate dat vrijwel niemand er zich mee identificeerde. Waarom zou iemand zich erom bekommeren dat de art nouveau uit het beeld verdween, als het er nooit echt deel van had uitgemaakt?

EERSTE STAPPEN IN EEN REEKS VAN ESTHETISCHE 'HERFORMATTERINGEN'

Zoals we zagen, was de art nouveau een van de eerste 'moderne' manifestaties van de 20ste eeuw; een van de eerste artistieke expressievormen waarin de architect niet alleen wilde breken met het verleden, maar ook een persoonlijke en unieke stem wilde laten horen.

Maar dit werd ten top gedreven: er werd gebroken met het verleden, maar ook met het heden. De architect zag zich niet langer als een lid van een beweging, maar als iemand die alleen stond voor de poorten van een toekomst waarvan hij dacht de sleutels te bezitten. Deze manier om te ontwerpen en om zichzelf te zien impliceert een reflexief en narcistisch denken: de architect die een universele opdracht moet uitvoeren. Maar deze unieke art nouveau, ontstaan op de tekentafel, werd helaas enkel begrepen door een handvol opdrachtgevers en trouwe critici.

Om een uitgesproken moderniteit te introduceren, moet men zich eerst en vooral onderscheiden van het verleden. De tendens is dan om alles wat tot dat verleden behoort zonder onderscheid over één kam te scheren. In plaats van uit de art nouveau de vernieuwende elementen te halen, hebben de architecten die erna kwamen de nadruk gelegd op datgene wat de stijl nog had overgenomen van de 19de eeuw: donkere materialen, complexe interieurs, gesofisticeerde lijnen die nog herinnerden aan de overladen interieurs van de vorige eeuw. De architecten van de avant-garde en het modernisme waren de eersten die de art nouveau in naam van hun eigen moderniteit hebben verketterd, in naam van hun recht om als individu eveneens hun eigen stemmel te drukken op hun tijd.

De volgende generaties hebben dus op hun beurt de ontwerpers van de art nouveau verguisd, zoals deze laatsten dat met hun voorgangers deden.

ARCHITECTUUR OP MAAT

Een andere, meer verborgen reden die de snelle desinteresse voor de art nouveau verklaart, is de dualiteit die in de 19de eeuw in de Belgische hogere kringen was ontstaan. In een monarchie die erg gehecht was aan haar oude adel, was de art nouveau voor de klasse van de 'nieuwe rijken' die door de industriële revolutie was opgekomen een manier om zich op sociaal vlak te affirmeren. Deze welgestelde burgerij kon zich alleen maar van de adel, die op hen neerkeek, onderscheiden door middel van een nieuwe formele expressie van haar macht. De art nouveau kwam dus net op tijd. De nieuwe rijken konden volop het talent van Victor Horta of Paul Hankar benutten om hun status te etaleren en een lange neus te maken naar de heersende adellijke families.

Hoewel ze verachting veinsden, lieten deze laatsten zich toch verleiden. Door verbintenissen en huwelijken vond in minder dan één generatie een ware sociale omwenteling plaats. Het gebeurde echter niet zelden dat na de dood van diegene die zijn vermogen, herenhuis en art nouveaumeubilair had meegebracht in deze 'samengestelde' families, het conservatisme terug de kop opstak. Terwijl traditioneel alles in het werk werd gesteld om het familiekasteel of andere bezittingen zo lang mogelijk te behouden, werden huizen en meubilair in art nouveau zo snel mogelijk van de hand gedaan. Die waren immers het symbool geworden van nieuwe rijkdom of werden zelfgenoegzaam beschouwd als een excentriciteit die



Eetkamer van het Tasselhuis met vestibule op de achtergrond, Paul Emile Jansonstraat 6 (voordien Turijnstraat 12), Brussel, arch. Victor Horta (1893). [*L'Émulation*, 1895, pl. 42].

snel weer moest worden vergeten.

We moeten ook erkennen dat de mooiste verwezenlijkingen van de art nouveau ontworpen werden als haute couturejurken: zo perfect aangepast aan een persoonlijkheid, dat er na de dood van de opdrachtgever moeilijk iemand anders in paste. Hoewel de art nouveau een universeel ideaal nastreefde, liet hij verbazend weinig plaats voor het individu. Alsof deze herenhuisen die de expressie wilden zijn van een toekomstige betere wereld, in realiteit de mens niet de nodige plaats lieten om zijn eigen leven op te bouwen.

EEN RESTAURATIE-LABORATORIUM IN BRUSSEL

Er zijn maar weinig stijlen die zo met materialen, vormen en kleuren spelen als de art nouveau. Er werd met alle toen beschikbare materialen geëxperimenteerd – zeldzame houtsoorten, fel gevlamde marmers, messing en verguldsel, smeedijzer, alle soorten glas... Het is precies die buitengewone diversiteit die zo in de smaak valt bij het hedendaagse publiek, dat op zoek is naar sterke emoties. De art nouveau (en in vrij gelijkaardige mate, de art deco) beantwoordt aan de



Bureau van het huis Autrique, Haachtsesteenweg 266 in Schaarbeek, arch. Victor Horta (1893). Een mooi voorbeeld van een enscenering van het dagelijkse leven (Ch. Bastin en J. Evrard © GOB).

verwachtingen van een publiek dat op zoek is naar nieuwigheden en voedt een groot aantal blogs en sociale media met een eindeloze stroom van beelden. De verwachtingen van toeristen waren nog nooit zo hooggespannen en we kunnen ons inbeelden dat ze de volgende jaren nog zullen groeien. Talrijke restauratieprojecten van art-nouveaugebouwen liepen parallel aan deze ontwikkelingen.

Het Hotel Solvay was een van de eerste belangrijke art-nouveaugebouwen die werden bewaard. Het is niet onbelangrijk te weten dat de eigenaren die het weer in zijn glorie herstelden een haute-couturezaak hadden. De gesofisticeerde sfeer van het Hotel Solvay paste perfect bij de activiteit van de eigenaren en hun exclusieve clientèle. Als eerste werk werd de koetsdoorgang eleganter gemaakt.

De cementtegels die voor wagens bestemd waren, werden vervangen door elegante, witmarmeren plavuizen. Er werd een uitstalraam in de gevel gemaakt, dat opnieuw verdween tijdens de restauratiecampagne aan het einde van de jaren 1980. Het Hotel Solvay werd toen niet meer alleen bezocht door elegante Brusselse dames, maar ook door architectuurliefhebbers die almaar talrijker werden.

In de jaren 1960 en 1970 werden art-nouveaugebouwen niet als een totaliteit beschouwd. Buiten de gevel werden in het interieur de 'belangrijke' elementen geselecteerd om te bewaren en werden zogenaamd minder interessante 'secundaire' ruimten als trappenhuisen, keukens en mansardes vaak opgeofferd. De eerste restauraties van het Hortamuseum, dat in 1969 werd geopend, beperkten zich tot de ves-

tibule en de salons op de bel-etage. De rest werd verbouwd tot kantoorruimten en conciërgewoning.

Pas in de jaren 1990 kwam het eerste richtplan van het Brussels Gewest dat gewijd was aan een monument. Het doel was om dit huis als een homogeen geheel te zien en het in zijn oorspronkelijke coherente staat te herstellen. Na een lange reeks restauratiefasen die een twintigtal jaar in beslag namen, zijn de diensttrappen, de kelderkeuken en zelfs de oorspronkelijke toiletten van het Hortamuseum in ere hersteld.

Deze ruimten zijn niet alleen toegankelijk voor het talrijke, geïnteresseerde publiek, maar werden ook aangekleed door middel van realistische elementen zoals een fornuis en potten, bloemenvazen, kussens en kanten gordijnen. De inspanningen die werden geleverd op het

vlak van de verlichting zijn exemplarisch voor deze bijna scenografische reconstructie. De conservator van het museum³ liet zelfs in de luchters oude gloeilampen plaatsen omdat alleen die in staat zijn de warmte van de oorspronkelijke verlichting te reproduceren.

Het wetenschappelijk onderzoek is de laatste jaren sterk geëvolueerd. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium heeft grondig onderzoek gedaan naar het behangselpapier uit die tijd, waaruit blijkt dat destijds verschillende soorten Engels en Japans behangselpapier werden gebruikt⁴.

Om tegemoet te komen aan de nieuwsgierigheid van het publiek zijn talrijke restauratieprojecten zo ver mogelijk gegaan, tot en met de reconstructie van verdwenen elementen, zoals de meubelen en het houtwerk in de salons van het Ciamberlanihuis, de claustra van de hemdenzaak Niguet of de erker van de eigen woning van Gustave Strauven...

Hoe geraffineerd en aantrekkelijk ze ook zijn voor het grote publiek, deze ingrepen zondigen vaak door overdaad: sommige kamers van het Hortamuseum zijn meer art nouveau geworden dan ze ooit waren in de tijd van de architect. De inrichting van de interieurs was minder zuiver dan het beeld dat we er ons vandaag van maken. Deze kamers waren ook opgesmukt met exotische snuisterijen, reissouvenirs, kostbare stoffen of Perzische tapijten. Door onze behoefte om elke stijl precies af te bakenen en door onze hang naar een zekere soberheid, kunnen we het vrolijke allegaartje van deze interieurs en de manier waarop ze echt werden bewoond niet aanvaarden. Dat is een uitdaging voor toekomstige restaurateurs.

Vertaald uit het Frans

NOTEN

1. "[...] ik werd meteen getroffen door de statige lijn waaraan elk esthetisch effectbejag vreemd was. Het profiel van deze boeg, met zijn zo schitterend triomfantelijke curve, leek me in zijn eenvoud even mooi als de zuiverste Griekse lijnen. De ingenieur die deze boeg tekende, is zeker geen kunstenaar (...) maar zonder het te weten, maakte hij een kunstwerk (...)." Een reflectie na het bezoek aan de Tentoonstelling van Düsseldorf in 1902. SERRURIER, G., *Études sur l'Art, carnets manuscrits*, Archives Centre Serrurier-Bovy, n.d.
2. "Het onderwijs was gericht op 'schoonheid', en dan pas op rede (...) maar vanaf 1870 kwam de architectuur in opstand, in die mate dat men wat men op school had geleerd, niet meer durfde toepassen in de praktijk." DULIÈRE, C. (red.), *Victor Horta. Mémoires*, Ministère de la Communauté française, Brussel, 1985, p. 10.
3. Françoise Aubry is een verlichte en gepassioneerde conservator. Zij herstelde het huis van Horta in zijn oorspronkelijke staat en dankzij haar vooruitstrevende ideeën op het vlak van museologie, heeft ze het een internationale uitstraling gegeven.
4. Zie het artikel van W. Wailliez, p. 80 tot 91.

Our strange relationship with *Art Nouveau* The restoration of *Art Nouveau*

At the end of the 19th century, after initially being intended for an elite class, *Art Nouveau* soon gained appeal among the bourgeois middle classes, to such an extent that it was reduced to a fashion trend. In the same way, after falling out of favour for many years, the style was rediscovered in the 1960s, at first by a small group of intellectuals before reaching the general public, now unanimously won over. *Art Nouveau* is loved for its frivolity, its bewitching lines and its refined materials. However, the extent to which *Art Nouveau* was, first of all, a radical and engaged movement has once again been forgotten.

Our understanding of the style naturally has an impact on restoration work. While architects can display all the necessary precision and attention to detail, all they ever do is recreate, in a pragmatic manner, an image of the past. And, just as our view of the past changes over time, restoration must also regularly adapt to new expectations.

Architects that have dedicated themselves to *Art Nouveau* have attempted, as best they could, to closely follow the constantly-changing expectations of a particularly demanding target audience.

COLOFON

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basyn, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseqque,
Griet Meyfroots, Cecilia Paredes
en Brigitte Vander Bruggen.

EINDREDACTIE IN HET NEDERLANDS

Paula Dumont en Griet Meyfroots

EINDREDACTIE IN HET FRANS

Stéphane Demeter

SECRETARIAAT VAN REDACTIE

Murielle Leseqque

COORDINATIE VAN ICONOGRAFIE

Cecilia Paredes

COORDINATIE VAN DE DOSSIER

Murielle Leseqque

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Werner Adriaenssens, Anne-Lise
Alleaume, Françoise Aubry, Caroline
Berckmans, Olivier Berckmans, Guy
Conde-Reis, Stéphane Demeter, Denis
Derycke, Paula Dumont, Isabelle Leroy,
Marc Meganck, Christophe Mouzelard,
Muriel Muret, Isabelle Pauthier,
Michel Provost, Christian Spapens,
Brigitte Vander Bruggen, Linda Van
Santvoort, Tom Verhofstadt, Wivine
Wailliez, Benjamin Zurstrassen.

VERTALING

Gitracom, Hilde Pauwels, Erik
Tack, Data Translations Int.

NALEZING

Koenraad Raeymaekers, Wim Kenis,
Coralie Smets, Tom Verhofstadt en
de leden van het redactiecomité.

VORMGEVING

La Page sprl

ONTWERPER VAN DE MAQUETTE

The Crew communication sa

DRUK

IPM printing

VERSPREIDING EN ABONNEMENTENBEHEER

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

BEDANKINGEN

Mathilde Bell Andrade, Michel Gilbert,
Michel Huynh, Robrecht Janssen,
Tom Verhofstadt, Soetkin Vervust.

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Bety Wakhine, directeur-generaal
van Brussel Stedenbouw en Erfgoed/
Gewestelijke overheidsdienst
Brussel, CNN – 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
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel
[http://www.erfgoed.brussels
broh.monumenten@gob.irisnet.be](http://www.erfgoed.brussels
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

AML – Archives et Musée de la Littérature
APEB – Association pour l'Étude du Bâti
CIDEP – Centre d'Information, de
Documentation et d'Étude du Patrimoine
DCBSO – Documentatiecentrum van
Brussel Stedelijke Ontwikkeling
GOB – Gewestelijke
Overheidsdienst Brussel
KBS – Koning Boudewijnstichting
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor
het Kunstpatrimonium / Institut
royal du Patrimoine artistique
KMKG – Koninklijke Musea voor
Kunst en Geschiedenis
KMSKB – Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten van België
MSB – Museum van de Stad Brussel
SAB – Stadsarchief Brussel
ULB – Université libre de Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

WETTELIJK DEPOT

D/2017/6860/009

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

Erfgoed Brussel Reeds verschenen

001 - November 2011
Terug naar school

002 - Juni 2012
De Hallepoort

003-004 - September 2012
De kunst van het bouwen

005 - December 2012
Hôtel Dewez
Extra nummer 2013
Het erfgoed schrijft onze geschiedenis

006-007 - September 2013
Brussel, m'as-tu vu ?

008 - November 2013
Industriële architectuur

009 - December 2013
Parken en tuinen
010 - April 2014
Jean-Baptiste Dewin

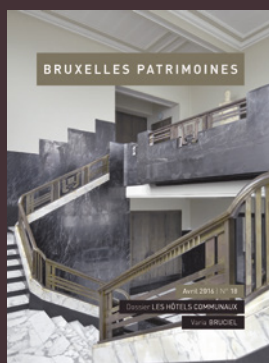
011-012 - September 2014
Geschiedenis en herinnering

013 - December 2014
Cultusgebouwen

014 - April 2015
Zoniënwoud

015-016 - September 2015
Ateliers, fabrieken
en kantoren

017 - December 2015
Stadsarcheologie



018 - April 2016
De Gemeentehuizen



019-020 - September 2016
Stijlen gerecycleerd



021 - December 2016
Victor Besme

www.erfgoed.brussels



BRUSSEL STEDENBOUW EN ERFGOED
GEWESTELIJKE OVERHEIDSDIENST BRUSSEL

10 €



ISBN 978-2-87584-142-1