

Erfgoed Brussel

U

34

Lente 2021

urban.brussels

Dossier **KLEUREN**
EN TEXTUREN



Kleuren en texturen van Brusselse interieurs, van de 19de eeuw tot het modernisme

Onderzoek naar en reconstructie van praktijken

WIVINE WAILLIEZ

CONSERVATOR-RESTAURATEUR, CEL MONUMENTALE DECORATIE, (KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM) - INSTITUT PAUL PHILIPPOT HERITAGE (UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES)

NVDR Wat vertellen ons de kleuren van de Brusselse interieurs? Wivine Waillez onderzoekt de kleurkeuzes die door de jaren heen gemaakt werden. Kleur- en materiaalgebruik bepalen in grote mate de manier waarop we interieurs waarnemen. Een conservator-restaurateur mag zich daarom niet beperken tot een eenvoudige analyse van kleurstalen en -stratigrafieën. Aan elke ingreep moet een studie voorafgaan die alle subtiliteiten van de originele interieurinrichtingen blootlegt. Alleen zo kunnen we de kleureffecten, de harmonieën of de nuances die de ontwerpers voor ogen hadden zo getrouw mogelijk weergeven. Een grondige kennis van de materialen, de gebruiken, het gereedschap en de technieken, maar ook van de kleurtheorieën uit de verschillende periodes, is een voorwaarde om dit tot een goed einde te brengen.

← Huis de Saint Cyr. Eretrap, bel-etage. Gereconstrueerde oorspronkelijke afwerking. Behangpapier geblokdrukt in groen en goud op een chocolade-grondering met mica (© KIK-IRPA, Brussel, x131814).

ENG

COLOURS AND TEXTURES OF BRUSSELS

INTERIORS: FROM THE 19TH CENTURY TO MODERNISM

Understanding and restoring practices

Colours and textures are obviously an integral part of any architectural work, but the level of attention paid to colour has varied a lot over the centuries. The materials used in a façade sometimes contribute to a polychromatic appearance. As colour is such a complex phenomenon, this article examines it only in terms of how it is perceived. The texture of the material or cladding plays a part in how the colour is perceived, as is clear with a fabric like damask, where threads of the same colour are perceived differently depending on the weave of the cloth. In conclusion the survey of various remarkable Brussels buildings presents the role of colour in the 19th century and in the first half of the 20th century. Nevertheless, the neoclassical penchant for white recurs regularly, only to be chased away yet again by a return to the use of colour and ornamentation.



AFB. 1
Huis van Eetvelde, Victor Horta,
Palmerstonlaan 4, Brussel. Detail
van de gevel: compositie van
Euvillesteen, mozaïek, geschilderd
ijzerwerk, gelakt eikenhout en glas;
kleuren: ecru, oker, baksteenrood,
blonde eik; texturen: grof, glad en
mat, glad en gesatineerd, glanzend,
reflecterend (© KIK-IRPA, Brussel,
X117612).

“L'homme a besoin de couleur pour vivre; c'est un élément aussi nécessaire que l'eau ou le feu.”¹ De belangstelling voor kleur in de architectuur, de kunsten en de mode is in de loop der eeuwen aanzienlijk veranderd. We kunnen er zelfs een slingerbeweging in zien. In het eerste decennium van deze eeuw grepen we in onze interieurs massaal terug naar kleur – denk maar aan het behangpapier. Kleur bood een tegengewicht tegen het wit van het postmodernisme uit de jaren 1980, dat zelf komaf had gemaakt met de kleurexplosie uit de tijd van de hippies en de popart.

In de eeuw van de Verlichting keerde het neoclassicisme zich af van het rococo, terwijl de renaissance – de klassieke renaissance volgens Louis Courajod² – afstand deed van de middeleeuwse erfenis en terugkeerde naar de oudheid. Volgens kleurhistoricus Michel Pastoureau blijft het *chromoclasme* van de protestantse reformatie “in de protestantse landen bestaan tot in de hedendaagse tijd; het wordt dus ook het *chromoclasme* van de industriële samenleving en het kapitalisme tot begin deze [20ste] eeuw.”³ De Belle Époque en de jaren 1920, waarin het eclecticisme, de art nouveau en de art

deco hoogtij vierden, waren kleurrijke periodes en dat is ook duidelijk te zien in het Brusselse architecturale landschap. Het modernisme dat daarop volgde, gooide de verhouding tussen kleur en architectuur weer helemaal om en greep terug naar de klassieke strakheid.

DE MATERIE VAN HET KUNSTWERK: STRUCTUUR EN UITZICHT

In *Teoria del Restauro*, een essaybundel van kunsthistoricus Cesare Brandi (1906-1988), die tevens gespecialiseerd was in de moderne restauratietheorie, vinden we een aantal elementen die helpen om kunstwerken – en in ruimere zin het kunstpatrimonium – beter te begrijpen. Volgens Brandi bestaat het kunstwerk, product van de menselijke activiteit, zowel uit materie als uit beeld. Het beeld is het resultaat van hoe een bewustzijn er tegenaan kijkt, het is louter mentaal en vluchtig. De materie van het kunstwerk daarentegen, d.w.z. “alles wat in dienst staat van de openbaring – de epifanie – van het beeld”⁴, is permanent en dient twee functies: structuur en uitzicht. Omdat we het hier hebben over kleuren en texturen, interesseert ons uiteraard meer het uitzicht dan de structuur van

1. “De mens heeft kleur nodig om te leven; kleur is een even noodzakelijk element als water of vuur.” Fernand Léger, geciteerd door Le Corbusier in *Polychromies architecturales*, 1931. NOELL, M., ‘Peindre l’espace. Remarques sur la polychromie architecturale entre les deux guerres (Taut, Le Corbusier, Van Doesburg)’, in GUIGON, E., et al. (dir.), *L’Aubette: ou la couleur dans l’architecture: une œuvre de Hans Arp, Sophie Täuber-Arp, Theo van Doesburg, Straatsburg*, 2008, pp. 92-103, p. 92.

2. Conservator, en van 1874 tot 1896 directeur, van de afdeling Beeldhouwkunst van de middeleeuwen, de renaissance en de moderne tijden van het Louvre.

3. PASTOUREAU, M., ‘L’Église et la couleur, des origines à la Réforme’, *Bibliothèque de l’école des chartes*, 1989, deel 147, pp. 203-230.

4. BRANDI, C., *Théorie de la Restauration*, (*Teoria del Restauro*, Einaudi, 1963), Franse vertaling van Colette Déroche, Parijs, 2000, voorwoord van Georges Brunel, pp. 33-36 (hoofdstuk 2 : Matière de l’œuvre d’art).

5. Over licht en atmosfeer schreef Brandi: "d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui regarde pourront aussi être adoptés comme moyens physiques de transmission de l'image." (vert.: "ook andere elementen tussen het kunstwerk en diegene die kijkt, kunnen worden gezien als fysieke middelen die het beeld overbrengen") BRANDI, C., op. cit., p. 36. We kunnen architectuur niet reduceren tot een omhulsel, een buitenmantel. Dat is ook de reden waarom de beschermingsprocedures een beschermingsperimeter bepalen. In het Brussels Gewest voorziet het Brussels Wetboek van Ruimtelijke Ordening in de afbakening van een vrijwaringszone rond beschermde goederen om er de naaste omgeving van te vrijwaren.

6. "Als we een Van Eyck tegen een witte achtergrond plaatsen en ten volle belichten, dan zullen we uiteraard beter de details kunnen onderscheiden, maar dat is enkel nuttig voor conservatoren en geleerden; de kunstenaar bekijkt alles anders. Het detail dient vaak de analyse van het kunstwerk, maar voor diegene die het kunstwerk degusteert zoals een goede wijn, betekent het de 'morele doodsteek' voor de uitstraling van het werk ..." Citaat uit het memento over het Museum voor Schone Kunsten van Doornik. De Mementos, aantekeningen vanaf 1941 die Horta maakte ten tijde van zijn werven, vormen het tweede deel van de memoires van Victor Horta. HORTA., V., *Mémoires*, tekst geredigeerd, commentariseerd en ingeleid door C. Dulière, Brussel, 1986, pp. 188-189.

7. LE CORBUSIER, *Polychromie architecturale*, 1931, in RÜEGG, A., *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, Bazel, 1997, pp. 94-142, p. 114.

8. Tekst van V. Servranckx uit 1947, geciteerd door STOOP, E., 'De leugen van Victor Servranckx. Behangpapierontwerper voor UPL (1917-1925)', *Tijdschrift voor Interieurgeschiedenis en Design*, 41 (2019), pp. 107-120, p. 109.

9. RUSKIN, J., *The Seven Lamps of Architecture* (1849), New York, 1852, (hoofdstuk II, The Lamps of Truth), p. 29 en 37.

10. Zie POLMAN, M. G., *De kleuren van het nieuwe bouwen tijdens het interbellum. In Nederland. Materialisering van een ideaal*, doctoraatsthesis voorgesteld aan de Technische Universiteit Delft, Faculteit Bouwkunde op 19 december 2011, vooral hoofdstuk 2.2.

11. Hoewel deze wet pas in 1839 werd gepubliceerd, werd ze al sinds 1828 verspreid tijdens conferenties. CHEVREUL, M.-E., *Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Parijs, 1839.



AFB. 2
Voormalig atelier van de schilder Arthur Rogiers, Keizer Karelstraat 103, Brussel (Paul Hamesse, 1898), stratigrafie op het (houtwerk) van de trap in het atelier (© foto van de auteur, 2014).

het architecturale kunstwerk. Dat uitzicht wordt bepaald door de ruimtelijke context⁵ die bijdraagt tot de vorming van het beeld. De visuele kenmerken komen pas echt tot uiting als er verlichting is – natuurlijk licht of kunstlicht – die op zich ook in interactie treedt met het kunstwerk.

Horta, voor wie het verschijnsel geen geheimen had, schreef in zijn memento over het Museum voor Schone Kunsten van Doornik: "Il est évident que, si l'on place un Van Eyck sur un fond blanc dans la pleine lumière, on en voit mieux les détails, mais cela n'est utile qu'aux conservateurs et hommes d'étude; l'artiste voit tout autrement. Le détail étant bien souvent au service de l'analyse de l'œuvre, [qui est] la 'mort morale' du rayonnement de celle-ci pour qui sait en jouir comme on déguste un bon vin..."⁶ Horta erkent het belang van wit licht voor de materiële studie van het kunstwerk, maar wijst ook op de rol van de kleur van de 'achtergrond' die door diffuse reflectie bijdraagt tot de kleur in de ruimte: "Kleur, dochter van het licht"⁷ zei Le Corbusier, maar hij draaide het ook om: licht, dochter van de kleur.

KLEUREN EN TEXTUREN, WELKE EFFECTEN?

Behalve als het gaat over de (kleur van) verf – Victor Servranckx sprak over 'la couleur-rivière, la couleur-fleuve'⁸ – is kleur op zich, zonder drager, onbestaande. Kleuren en texturen zijn attributen, fysieke kenmerken die zich verhouden tot een substraat. Als we spreken van kleur/polychromie in de architectuur of interieurs, denken we aan de zichtbare oppervlakken en niet aan de draagstructuur: het uitzicht, datgene wat wordt gezien, wat het licht weerkaatst en een beeld overbrengt.

In de architecturale context dragen de gebruikte materialen – baksteen, steen, glas, hout, faïence, enz. – bij tot de 'ware' kleuren⁹ van de gevel en tot de geveltexturen. Het kleureffect kan echter ook resulteren uit de oppervlaktebekledingen die als een huid of kledingstuk op een *secondaire* substraat worden gelegd om een ander effect te sorteren, zoals het schilderen van smeedwerk, het bepleisteren van metaalwerk of het schilderen van pleisterwerk (monochroom, muurschildering, sgraffiti) (AFB.1).

KLEUR: FYSISCHE THEORIE EN PERCEPTIE

Er bestaan heel wat kleurtheorieën.¹⁰ De bekendste zijn die van Newton (1704), die de fysieke kenmerken van kleur, gekleurd licht (additieve kleurmenging) of gekleurde materialen (subtractieve kleurmenging) toelicht, en die van Goethe (1810), die voor het eerst sprak van kleurperceptie en veel aanhangers vond onder de 19de-eeuwse kunstschilders. Michel-Eugène Chevreul, directeur van de *Manufacture des Gobelins*, verklaart in 1828 in *Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*¹¹ het verschijnsel dat eerder al werd aangehaald door Goethe: de chromatische inductie of de invloed die naast elkaar liggende kleuren op elkaar uitoefenen. Als we het licht en de tint van twee kleurvelden naast elkaar bekijken, lijken ze anders over te komen dan wanneer we ze apart bekijken tegen een gezamenlijke neutrale achtergrond.

Het effect van deze wet – waarvan de praktische toepassing in de eerste plaats van belang is voor fabrikanten, kunstschilders en decorateurs – wordt geïllustreerd in de roman *À Rebours* (Tegen de keer) (1884) van J.K. Huysmans en in

Tegen de keer

“Uiteindelijk besloot hij zijn muren, als boeken, te laten bekleden met grofkorrelig, geplet marokijn en met Zuid-Afrikaans leer dat geglazuurd was onder de zware stalen platen van een machtige pers.

Toen op deze wijze de lambrisering versierd was, liet hij het lijstwerk en de hoge plinten in donker indigo lakken, hetzelfde dat de wagenmakers gebruiken voor de panelen van de koetsen; het enigszins gewelfde plafond, eveneens bespannen met marokijn, vertoonde, als een reusachtig groot rond venster gezet in oranje leer, een cirkelvormig uitspansel van koningsblauwe zijde; in het midden wieken zilveren serafijnen op, die het Keulse weversgilde eens had gemaakt voor een oude koormantel.

Nadat 's avonds alles klaar was, ontstond er tussen de kleuren een weldadige harmonie; ze kregen een zachtere glans en kwamen tot rust, het donkere blauw van het houtwerk handhaafde zich en was als het ware warmer geworden door de omringende oranje tinten die, op hun beurt, zonder elkaar afbreuk te doen, standhielden, gesteund en in zekere zin zelfs versterkt in hun gloed door de nabijheid van het blauw. (...)

Voor de ramen, waarvan het blauwachtige craquelé glas overdadig bedekt was met goudgespikkelde, bobbelige flesbodems die het zicht op het landschap belemmerden en slechts een mat, schemerig licht doorlieten, hingen gordijnen, geknipt uit kerkelijke stola's, waarvan het donker geworden, verkleurde goud bijna niet meer te onderscheiden was in het vale rood van het weefsel.”

HUYSMANS, J.K., *Tegen de keer* (1884), e-book uitgegeven door L.J. Veen Klassiek, Amsterdam/Antwerpen, Ned. vertaling, 2011, pp. 39-40.

de opvattingen van het hoofdpersonage Des Esseintes. Deze decadente estheticus leefde vooral 's nachts en hield bij de inrichting van zijn werkkamer zowel rekening met de impact van kunstlicht op de kleuren als met de invloed die kleuren op elkaar uitoefenen. Hij hechtte ook belang aan de textuur van de materialen: geglazuurd, gelakt, craquelé, bobbelig...

Tijdens de sonderingen voorafgaand aan de restauratie moeten we altijd rekening houden met het simultane contrast van de kleuren. De kleuren van de verschillende afwerkklagen die achtereenvolgens worden blootgelegd in de vorm van 'stratigrafische lagen' (AFB. 2) grenzen immers aan elkaar en beïnvloeden dus hun wederzijdse perceptie. Daarom is een NCS-kleurengamma een onmisbaar instrument om dit effect te corrigeren. Het verklaart ook waarom in de interventierapporten van conservator-restaurateurs de beschrijving van een kleur, zelfs gestaafd door een NCS-referentie, soms vrij ver afwijkt van de beschrijving die we van dezelfde NCS-referentie apart zouden geven.

ALS TEXTUUR DE KLEURPERCEPTIE BEÏNVLOEDT

Texturen en kleurperceptie zijn nauw met elkaar verbonden. Horta omschreef het zo: “Mes idées sur la couleur ne s'arrêtent pas à ces ex-

*plications; la matière à son tour est à étudier: il n'est pas indifférent de faire usage de la colle, de l'huile, de tissus de bure, de soie ou de velours. Il n'est pas indifférent d'avoir un fond uni ou brouillé à la brosse, un jacquard ou autre; il n'est pas indifférent de le tendre à plat ou de le plisser. Il n'y a pas, (...), que l'envoi de la lumière sur la toile, il y a, plus important, le renvoi de la lumière dans l'œil du spectateur.”*¹² Naast de absorptie van het licht spectrum, veroorzaakt door de kleur van een belicht oppervlak, vervult ook de textuur een belangrijke rol in de weerkaatsing van het licht.

Michel-Eugène Chevreul schreef ook een *Théorie des effets d'optiques que présentent les étoffes de soie* (1846)¹³, die onmiskenbaar veel invloed heeft gehad op Paul Balin, een gerenommeerde Parijse fabrikant van behangpapier. In 1879 schreef Balin in de beschrijving van een octrooi over de imitatie van zijde: “*L'étude des étoffes (...) m'a appris que certaines étoffes que je croyais tissées avec des fils plus ou moins clairs, plus ou moins foncés, étaient tissées, au contraire, avec des fils d'une couleur uniforme, et que les dessins et la variété des tons qu'elles présentaient n'étaient dus qu'au sens varié des croisures des fils et à la diversité des armures (...), lesquelles, accrochant ou laissant glisser, absorbant ou réfléchissant le rayon lumineux, (...), produisaient des effets variés de couleur malgré l'uniformité de la couleur des fils qui composaient chacune d'elles.*”¹⁴

12. 'Mijn ideeën over kleur beperken zich niet tot deze uitleg, het materiaal moet ook bestudeerd worden, het gebruik van lijm, olie, stoffen als baai, zijden of fluweel is niet zonder belang en ook of ze platgestreken of geplooid zijn. Er is niet enkel (...) het licht op het doek, belangrijker is de terugkaatsing van het licht in het oog van de toeschouwer.' HORTA, V., op. cit., p. 189.

13. CHEVREUL, M.-E., *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, Parijs, 1846.

14. “De studie van textiel (...) heeft me geleerd dat bepaalde stoffen waarvan ik dacht dat ze gewezen waren met garen die min of meer licht of min of meer donker waren, in tegenstelling garen bleken van een uniforme kleur en dat de motieven en de tonaliteiten die ze vertoonden enkel het resultaat waren van de richting van de kruisingen en de diversiteit van de bindingen/keper (...) die vasthoudend of glijdend, de lichtstraal absorberend of reflecterend (...) verschillende effecten produceren ondanks de eenheid van kleur van het garen waaruit ze samengesteld zijn.” WAILLIEZ, W., 'De Parijse Balin Manufactuur (1863-1898): Pronkstukken van behangpapier', in *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis - Interior History*, vol. 39 (2014), 2016, pp. 53-68, p. 64.



AFB. 3
Zwarte damastjurk doorweven met zwarte zijde, 1855. Crinolinejurk gedragen door mevrouw Stevens-Herinckx op het huwelijk van haar dochter Betty met L. Bertrand op 1 mei 1855 in Sint-Joost-ten-Node, MRAH-KMKG, Brussel (© KIK-IRPA, Brussel, KN004051).

De invloed van de textuur op de kleurperceptie kunnen we illustreren met het voorbeeld van damast: deze gefigureerde stof wordt geweven in een satijnbinding die lokaal wordt omgekeerd om een 'ton-sur-ton' tekening te vormen op de gesatineerde achtergrond. Hoewel ze wordt gevormd door dezelfde zijden draden als de achtergrond van het weefsel, lijkt de tekening matter en donkerder (AFB. 3). Het lichtspel veroorzaakt door de wijziging van textuur op de plaats van het motief genereert een nuanceverschil tussen achtergrond en motief. Dat effect wordt geïmiteerd in het behangpapier. Hetzelfde materiaalcontrast wordt gegenereerd door motieven die met 'wolscheersel' (gekleurd wolpoeder) of in een matte kleur worden gedrukt op de gesatineerde of gelakte achtergrond/grondering (AFB. 4).



AFB. 4
Behangpapier bedrukt met vlokwol, manufactuur Everaets-Fizenne (Leuven), 1855, MRAH-KMKG, Brussel (© KIK-IRPA, Brussel, X033821).

HET PROBLEEM VAN VERGULDING

Door de tijden heen werden metalen gebruikt om het kleurenpalet van de schilder/polychromeur of decorateur te vervolledigen. Goud, symbool van onkreukbaarheid en eeuwigheid, verwijst naar de goddelijke sfeer of – in analogie daarmee – naar de 'prins'. Behalve de metalen glans draagt ook de kleur van het metaal bij tot de kleurenharmonie van de compositie. Goud, zilver, koper, bronspoeder, ... sinds de barok wordt veelvuldig gebruik gemaakt van de koude of warme nuances van metaalafwerkingen.

In architecturale decoratieve afwerkingen krijgen metalen de vorm van bladmetaal, metalen schilfers of poeders. Bladmetaal reflecteert het licht, terwijl bronspoeders (bronzines) het eerder verspreiden. Het effect is dus heel verschillend en de ene techniek kan niet zomaar worden vervangen door de andere. De technieken kunnen wel worden gecombineerd. Dat is bijvoorbeeld het geval bij polimentvergulding en matte vergulding, in de oude kunsten

Kleuren benoemen

Het vermogen om kleuren te beschouwen, te onthouden, erover te praten en te reproduceren, steunt op onze vaardigheid om ze zo nauwkeurig mogelijk te formuleren. Hoe goed we kleuren van elkaar kunnen onderscheiden en benoemen, hangt grotendeels af van ons cultureel systeem, los van de natuurkundige wetten en kleurtheorieën.

Is een analytische beschrijving – bijvoorbeeld diep blauwgroen of licht beige-rose, of de referentie NCS 1030-G60B – echt explicieter dan een synthetische benaming zoals *Egyptisch blauw*, *maiden's blush* of *dead salmon*, die een beroep doet op de collectieve verbeelding? Woorden verouderen echter snel en het is niet zeker dat een beschrijving uit de 17de eeuw voor ons hetzelfde betekent als voor onze voorouders. Om een kleur te benadrukken of mee te delen, gebruikt de conservator-restaurateur, de architect of de decorateur bijgevolg een kleurenkaart. De meest gebruikte in het Brussels Gewest is die van het NCS (Natural Colour System): alle nuances zijn vervat in een volume in de vorm van een dubbelkegel. De verticale as gaat van wit naar zwart en de equator is verdeeld in vier kwartieren van geel naar rood, van rood naar blauw, van blauw naar groen en van groen naar geel. Aan de hand van de NCS-notaties kunnen we de waargenomen kleur situeren in de NCS-dubbelkegel.

Wat de glansmeting met een apparaat (de glossmeter) betreft, wordt enkel de spiegelende reflectie gemeten. Honderd procent reflectie betekent dat het oppervlak perfect reflecterend is. Net als bij een spiegel wordt het licht volledig weerkaatst zonder dat het oog enig beeld of enige kleurimpressie waarneemt. Als het oppervlak niet glanst maar gesatineerd, ruw of fluweelachtig is, wordt een deel van het lichtspectrum geabsorbeerd en de rest verspreid (diffuse reflectie).

Welke kleur wordt waargenomen, hangt af van het uitzicht, de kleur en de textuur van het oppervlak. Bij poederige verf, bijvoorbeeld in een schilderij van Yves Klein, of in fluweel wordt de gereflecteerde kleur zuiverder en rijker door herhaalde reflectie in de textuur. De kleur verzadigt zich, wordt feller voor lichte tinten en dieper voor donkere tinten. Eenzelfde verf op verschillende texturen zal dus verschillende kleureffecten sorteren. Het gebruik van een meetapparaat (kleurmeter) dat geacht wordt objectiviteit te garanderen, heeft niet veel zin: het zal immers niet beter dan het oog van de waarnemer twee verven met eenzelfde compositie kunnen herkennen, maar eveneens in de val lopen van de textuur van het oppervlak. Net als het menselijk oog meet een kleurmeter immers het diffuus licht.

In het domein van de restauratie betekent dit dat olieverf die oorspronkelijk was aangebracht met een kwast, niet met de rol kan worden gereconstrueerd, zelfs niet als de verf is vervaardigd op basis van de juiste NCS-referentie. Het is belangrijk dat bij de opmaak van het lastenboek de nodige aandacht wordt besteed aan deze details uit het studierapport.

gegenereerd door een contrasterende behandeling – polijsting met agaatsteen en mattering (verlijming) – van aan elkaar grenzende oppervlakken van bladmetaal om de delen van het decor te benadrukken of te doen contrasteren. Recenter werden metaalafwerkingen vaak gebruikt als hoogsel, om 'licht' te geven aan reliëfs of aan delen van ornamenten, bijvoorbeeld op sgraffiti (AFB. 5). Als 'metaal onderlaag', bestreken met een gekleurd glazuur – zoals in oud verheven goudleder of de imitaties ervan (lederpapier, *kinkarakawakami*) – doet het bladmetaal dienst als spiegel die het door het glazuur gekleurde licht weerkaatst.



AFB. 5
Huis Paul Cauchie, Paul Cauchie, 1905, Frankenstraat 5, Etterbeek. Eetkamer, sgraffiti met monogram en jaartal, lokaal verguld (© KIK-IRPA, Brussel, X045611).



15. "Julie hebben te veel witte muren. Er is meer kleur nodig. (...) De fout die ik heb opgemerkt in de meeste kamers is dat er blijkbaar geen vast kleurenschema is. Er is geen centraal thema waarop alles is afgestemd, zoals zou moeten." De volledige tekst van de conferentie is te vinden op het internet: <https://www.readingdesigns.org/home-decoration>, geraadpleegd op 3 april 2020.

16. "Ze hebben in bepaalde interieurs de smaak voor felle, levendige kleuren geïntroduceerd (...) of deze voor delicate tonaliteiten, van een zachte harmonie nauwelijks merkbaar met kalme, rustgevendende nuances (...) het zijn lieflijke groene tinten, bijna uitgewist zoals vroeger (...) of wittinten, zeer zacht, zeer teder; maar in elke kamer is er de zorg voor een globale harmonie. Ze blinken uit in composities voor een heel appartement in een bepaalde tint, dominant of bescheiden; en met het houtwerk, het geschilderde meubilair, gordijnen en tapijten in eenzelfde kleurengamma, met de nuances van het bijpassend behang en de gaasgordijnen, doeken en zijden voor de ramen gehangen komen ze tot een voortreffelijke harmonie (...) en overal ook nieuwe materialen, weinig gekende houtsoorten of oude materialen in een modern kleedje en die wij weinig gebruiken zoals bijvoorbeeld geel of rood koper met zijn rijke, wilde glans." Artikel van Jean Lahor (1894) 'William Morris et l'art décoratif en Angleterre', heruitgegeven door Paul Hankar in *L'Emulation*, 1894. Geciteerd door LOYER, F., Paul Hankar. *La Naissance de l'Art Nouveau*, Brussel, 1986, p. 105.

AFB. 6A EN 6B

Huis van Eetvelde, Victor Horta, Palmerstonlaan 4 te Brussel. Salon, 2017 (© KIK-IRPA, Brussel, X117540 & X117544).

DE ARCHITECT, DE KLEUR, DE TEXTUUR

Tijdens zijn rondreis in Noord-Amerika in 1882 wierp Oscar Wilde, vermaard estheticus, schrijver en boegbeeld van de Aesthetic movement, in zijn conferentie *The House Beautiful* een kritische blik op de sobere Amerikaanse interieurs: "You have too many white walls. More colour is wanted. (...) The fault which I have observed in most of your rooms is that there is apparent[ly] no definite scheme of colour. Everything is not attuned to a key-note as it should be."¹⁵ Tien jaar later brak de art nouveau resoluut met het samenraapsel van stijlen die het eclecticisme van het eind van de eeuw kenmerkten. Wars van de academische tradities en burgerlijke opvattingen, ontstond deze stroming uit contacten met het japonisme en – voor sommige scholen – met de 'barbaarse' nationale stromingen. Het Britse esthetisme, eveneens geïnspireerd door Japan, oefent een bepalende invloed uit op de Belgische aanhangers van de art nouveau. Het wil vooral harmonie brengen in de interieurdecoratie: "Ils ont apporté dans les intérieurs, le goût, par place, des colorations vives, violentes (...) ou encore celui des tonalités délicates, harmonieusement douces, comme éteintes, des

*nuances calmes, apaisées, (...) ce sont d'adorables verts, des verts effacés d'autrefois (...), ou ce sont des blancs très doux, très tendres; mais c'est en chaque pièce le souci d'une harmonie générale. Ils excellent en ces compositions de toute une pièce d'appartement en telle teinte, majeure ou mineure; et avec les boiseries, les meubles peints, les tentures, les tapis dans une même gamme de couleurs, avec les nuances assorties des papiers, et des rideaux de mousseline, des gazes ou des soieries appendues aux fenêtres, ils arrivent à des harmonies exquises (...). Et partout aussi des matières neuves, des bois moins connus de nous, ou des matières anciennes rajeunies, et que nous n'employons guère, par exemple le cuivre jaune ou rouge avec son riche éclat fauve."*¹⁶

Victor Horta, samen met Paul Hankar dat grote boegbeeld van de art nouveau, noteerde op latere leeftijd enkele ideeën over kleur en de rol ervan in de architectuur. Een 'goed toegepaste kleur' komt volgens Horta niet tegemoet aan de smaak, maar aan de behoeften van de menselijke aard. "(...) [Elle] est un repos des yeux et de l'esprit, un plaisir de la difficulté artistique vaincue et, bien plus, une harmonisation de la maison avec l'ambiance, le paysage environ-



<<

AFB. 7

Huis Paul Cauchie, Paul Cauchie, 1905, Frankenstraat 5 te Etterbeek. Eetkamer: sgraffiti, behangpapier met reliëf, gelakt hout, vergulding, getint glas, tapijt, portières, geborduurd tafellaken (© AAM).

<

AFB. 8

Kliniek van Dr. Van Neck, Antoine Pompe, Henri Wafelaertsstraat 53 te Sint-Gillis. Baksteen, glastegels, smeedijzer (uit L'Émulation, 3, 1914, pl. 14).

17. "(...) (Zij) is een weldaad voor de ogen en de geest, een genoeg van de overwinning van een artistieke moeilijkheid en veel meer, een harmonisering van het huis met de sfeer, het omliggende landschap", HORTA, V., op. cit., p. 188. Aantekeningen uit 1939.

18. "(...) zich kerend tegen een nabij verleden waar weelderig en sprankelende de algemene regel waren, bekomt men moeiteloos goedkeuring wanneer men het weelderige vervangt door naaktheid en het sprankelende door wit. De liefhebber van naakte muren en rechthoekige plafonds die zijn huis (wit) schildert van de kelder tot de zolder wordt beschouwd als een rationeel man, een voorloper en een ingewijde." Horta kant zich hier tegen de 'wet van Ripolin' die Le Corbusier aanhangt, aantekening van Cécile Dulière, wetenschappelijk uitgever.

19. Lezenswaardig over deze periode is de synthese van PIRLOT, A.-M., en CULOT, M., 'L'Art déco et l'esprit moderne', in Brussels Hoofdstedelijk Gewest (dir.), *Modernisme – Art déco*, Brussel, 2004, pp. 9-34.

20. OZENFANT, A., en JEANNERET, C.-E., 'Le Purisme', in *L'Esprit nouveau*, 1921, vol. 4, pp. 369-386, pp. 382-83.

21. "Kleur is in de architectuur een even belangrijk aspect als de plattegrond en de snit. Of nog beter: de polychromie is een onderdeel van de plattegrond en de snit zelf." LE CORBUSIER, 'Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture', conferentie in Rome, 25-31 oktober 1936, geciteerd door FERRAND, M., et al., *Le Corbusier: Les Quartiers modernes Frugès*, Bazel, 1998, p.129

nant."¹⁷ Hij richtte ook een berisping aan het adres van Le Corbusier, echter zonder hem bij naam te noemen: "(...) *par opposition à une proche antériorité où 'cossu' et 'rutilant' étaient la règle générale, on obtient certitude d'approbation en remplaçant cossu par nudité et rutilant par blanc. L'amateur qui se contente de la pleine nudité des murs et des plafonds rectilignes et qui peint (en blanc) sa maison de la cave au grenier est considéré comme l'homme de tête, précurseur et converti.*"¹⁸ Zelf koos hij zorgvuldig geraffineerde materialen uit en een beperkt kleurenpalet van doelbewust intense kleuren (Sienna-aarde, roze, oranje, gebrande Sienna-aarde, diepgroen ...), goed voor een veelheid aan kleureffecten en texturen in zijn interieurs. Kostbaar gelakt hout, verguld brons, marmer, onyx, mozaïek, glas-in-loodramen, fluweel, moiré, behangpapier met blokdruk, decoratieve schildering op gemaroufleerd doek, stucwerk of metaal creëren gepolijste, glanzende, gesatineerde, gemoieerde, korrelige, fluweelachtige, zijdeachtige, matte of chenilletexturen (AFB. 6 A EN B).

Parallel met deze eerste art nouveau, die organisch was geïnspireerd en doelbewust op zoek ging naar kleur, losbandige of flamboyante motieven, ontwikkelt zich onder de invloed van Wenen en Glasgow een strakkere, geometrische art nouveau (AFB. 7). Vervolgens kwamen de art deco en het modernisme, waarvan de kliniek van Dr. Van Neck, ontworpen door Antoine

Pompe, in 1910 al een voorbode was (AFB. 8).¹⁹ De figuratieve motieven moesten baan ruimen voor geometrische composities die spelen met materialen en in mindere mate met kleuren. Deze toevlucht tot abstractie haalt de decoratieve kunst uit het repertorium van de met historische connotaties beladen kunsten. De overgang naar het puristische modernisme²⁰, volgens de 'nieuwe geest' van de naoorlogse periode, wordt opmerkelijk geïllustreerd door de Cité Moderne van Victor Bourgeois (1922) (AFB. 9) of de privéwoning van L.H. De Koninck (1924), een witte kubus met enkele vlakken in primaire kleuren en zwart. Een patente terugkeer naar een strak classicisme als reactie op het exotistische eclecticisme en de burgerlijke elegantie van de art deco.

MODERNISME, VAN WIT NAAR 'KLEUR, ONDERDEEL VAN DE PLATTEGROND EN DE SNIT'²¹

Waar de modernisten resoluut het decor en vooral het ornament afwijzen, is hun verhouding tot kleur minder duidelijk. Als Le Corbusier in 1925 zijn fameuze 'Wet van Ripolin' uitvaardigt, ziet hij in het wit een garantie voor neutraliteit en moraliteit: "*Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche de Ripolin blanc. On fait propre chez soi; il n'y a plus nulle part de coin sale, ni de coin sombre (...)* Puis on



AFB. 9
Cité moderne, Victor Bourgeois, Samenwerkersplein 16-21 te Sint-Agatha-Berchem
(© urban.brussels).

22. "Iedere burger moet zijn gordijnen, zijn damast, zijn papierbehang, zijn gesjablonerde friezen vervangen door een laag wit Ripolin. Zo maakt men zijn huis schoon. Nergens nog een vuile hoek, een sombere hoek. En dan maken we onszelf schoon. Witte kalk is zeer goed voor de moraal." LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, hoofdstuk 'Le lait de chaux, la loi du Ripolin', 1925, p. 187-195.

23. "(...) schandalig vrij, die zich toont/wentelt als een vrouw, de kleur-rivier, de kleur-stroom, waarin met zich verdrinkt"

24. "En 1922, j'avais 25 ans. Un souvenir (...) important pour l'accomplissement de ma personnalité se situe vers cette époque. Je m'étais donné corps et âme aux usines Peters-Lacroix et tentais d'y déterminer un assainissement de l'industrie du papier peint. Mais si j'ai donné beaucoup à cette usine, l'usine me donne encore plus. Elle me donna la maîtrise de la couleur. La couleur, non comme je l'avais connue, en minuscules tubes divers, tels qu'ils traînent sur la table de travail des artistes peintres, non cette pauvre couleur enfermée, entrevue du temps de mon apprentissage à l'Académie des Beaux-Arts de la ville de Bruxelles (...)", tekst van V. Servranckx uit 1947, geciteerd door STOOP, E., op. cit., p. 109.

25. NOELL, M., op. cit., p. 94-95.

26. "Het interieur van het huis moet wit zijn, maar om het wit te kunnen appreciëren is de aanwezigheid van een goed uitgebalanceerde polychromie noodzakelijk: de muren met weinig daglicht zullen blauw zijn, deze in volle licht rood." LE CORBUSIER en JEANNERET, P., *Œuvre complète 1910-1929*, uitgegeven door BOESIGER, W., en STONOROV, O., Parijs, 1929, p. 60.

27. NOELL, M., op. cit., p. 92.

fait propre en soi. (...) Le blanc de chaux est extrêmement moral."²² Alle kunstwerken en kleur worden afgezworen, alleen industriële, nuttige en 'eerlijke' materialen blijven over. Le Corbusier houdt het louter bij de constructie en bij de oorspronkelijke kleuren van de materialen.

Terwijl zijn modernistische vrienden hun eerste witte kubussen bouwen, doet de abstracte schilder Victor Sevrancx – samen met René Magritte auteur van het manifest *L'Art pur. Défense de l'esthétique* (1922, niet gepubliceerd) – geen enkele poging om zijn bijna bacchanaalachtige fascinatie voor kleur te verbergen: "*la couleur (...) scandaleusement libre, qui s'étale comme une femme, la couleur-rivière, la couleur-fleuve. À se noyer dedans.*"²³ Zo had hij ze gezien in de immense vaten van de fabriek *Usines Peters Lacroix* (Haren), waar hij ontwerper van behangpapier was.²⁴ De invloed van De Stijl, en van Theo van Doesburg in het bijzonder, brengt Le Corbusier ertoe om zijn puristische (puriteïne?) visie de rug toe te keren en te erkennen dat kleur een structurerende functie vervult en daardoor een wezenlijk onderdeel is van het bouwwerk.²⁵ In 1929 schrijft hij: "*L'intérieur de la maison doit être blanc, mais, pour que ce blanc soit appréciable, il faut la présence d'une polychromie bien réglée: les murs en pénombre seront bleus, ceux en pleine lumière seront rouges.*"²⁶ Ook in 1931 volgt hij verder het pad van de architecturale polychromie. Hij aanvaardt de opdracht van Salubra – een Zwitsers bedrijf dat afwasbaar behangpapier vervaardigt op basis van lijnzaadolie – om een 'architecturaal kleurenpalet' uit te geven. Met zijn *Claviers de couleurs / Farbenklaviaturen* ontwerpt hij een kleurenkaart met 43 kleuren 'verf op een rol' om met elkaar te combineren. Le Corbusier rechtvaardigt deze paradox – een modernist die behangpapier ontwerpt – door de noodzaak om 'nauwkeurig en efficiënt te werken', zoals hij verklaart in de inleidende tekst van de catalogus.²⁷

HET WITHUIS

Het Withuis (1927) in de nieuwe Charles Woestelaan in Jette dat Joseph Diongre (1878-1963) bouwde voor de dichter Jef Mennekens, spreekt met zijn gevel in witte granito en zijn plat dak al een modernistische taal (AFB. 10 A-F). De interieurs daarentegen, modern maar weelderig of weelderig maar modern, behoren met hun decoratieve rijkdom resoluut tot de art

1



AFB. 10A
Het Withuis, Charles
Woestelaan 183 te Jette:
gevel (© urban.brussels).



AFB. 10 B-F
Interieurs van het Withuis.
Plasti-color:
B (hal)
C (salon): korrelige en gehamerde effecten
E (salon)
D glas-in-loodraam
F geschilderd schrijnwerk
(© KIK-IRPA, Brussel, X140608I, X140637I, X140599,
X140612I, behalve glas-in-loodraam © foto van de auteur).

deco²⁸: hier werd duidelijk aandacht besteed aan de texturen²⁹. De muren van de inkomhal en het trappenhuis, de 'pijlers' rond de *bow-window* van het salon, de boog van de eetkamer en de boezem van de schouw zijn bedekt met een laag stucwerk van enkele millimeters met een licht bewogen reliëf. Die weinig bekende sier-techniek werd 'vers' toegepast, met een kwast, een spons of zelfs een lepel³⁰ om een mobiele en romige textuur te verlenen aan de plastische massa. In het stucwerk zien we vaag brede bladeren of algen in de hall, ronde bloemen op de pijlers en varens op de schouw in de eetkamer. Afhankelijk van de geprefabriceerde pasta die de ambachtslieden gebruiken, heeft deze techniek verschillende namen in de handel. *Plasticolor* is daar een van. Het werd gepromoot op de Wereldtentoonstelling van decoratieve kunsten in Parijs in 1925 en, volgens de getuigenissen van de familie Mennekens-Maistriaux, in 1930 in het Withuis aangebracht door de Nederlandse schilder-decorateur Vreedenburgh.³¹

Via een studie van de afwerkingen, met tal van stratigrafische sonderingen en observatievoters, kon het oorspronkelijke kleurenpalet van dit interieur aan het licht worden gebracht. In de loop van de jaren 1950 was het herschilderd in pasteltinten. Op de pijlers van de ontvangstruimten waren de getextureerde oppervlakken groen geschilderd, met hoogsels op de top van de motieven van bladgoud- of schilfers van gouden metaal en bedekt met een dikke vernislaag om de groene achtergrond te nuanceren en diepte te geven. Het stucwerk in de inkomhal is gekleurd met een tabaksbruin glazuur, met bovenaan zilveren bladmetaal. Op de trap kreeg hetzelfde stucwerkdecor een karmijnrood glazuur, ditmaal versierd met verguld metaal. Op de benedenverdieping werden de deuromlijstingen, de lijsten onderaan de muren en de plint bedekt met stucwerk, 'gehamerd' of afgewerkt in een 'oud goud' kleurnuance. Daarvoor werd een geel glazuur aangebracht op zilveren bladmetaal, een techniek waarmee al in de 12de eeuw goud werd geïmiteerd. Deze textuur- en kleureffecten keren bijna letterlijk terug in de glas-in-loodramen van de bovenlichten, waar het glas gewolkt, gehamerd, korrelig of glad is.³²

De kroonluchters, lantaarns en wandlampen van smeedwerk³³, versierd met gewolkt of Amerikaans glas, de gevlamde greestegels (Helman) met steeds veranderende kleuren in de vestibule en de governiste loop van tuya van het sobere meubilair in de eetkamer zijn de ver-

schillende materialen die van dit interieur een warm schrijn maken waar kleuren en texturen elkaar uitdagen en een dialoog aangaan. Het schilderwerk op kroonlijsten en plafonds is licht getextureerd. Alleen de afwerkingen van het schrijnwerk zijn glad en glanzend en spelen met de kleurrijke contrasten van de verf of de lak.

EVOLUTIE VAN HET KLEURENPALET IN VIER KARAKTERISTIEKE INTERIEURS: GESCHIEDENIS VAN DE SMAAK IN BRUSSEL

Dat de tijd voorbijgaat, merken we aan de dingen die veranderen. Een gebouw dat geen noemenswaardige veranderingen ondergaat aan de ruw- of afbouw, evolueert doorgaans wel qua uitrusting en afwerking. Deze evolutie van afwerkingen die elkaar opvolgen of over elkaar komen te liggen, zoals de rokken van een ui, vormt de vierde dimensie van de architectuur, de tijdsdimensie. Bij voorstudies komt het erop aan om het tijdperk in de geschiedenis van het kunstwerk dat wordt gekozen als referentie voor de restauratie zo goed mogelijk te documenteren. Aan de eerdere en latere etappes wordt vaak weinig aandacht besteed omdat ze geen praktisch nut hebben in het project. Toch helpen ook zij om de kennis, de geschiedenis van de woningarchitectuur en – breder – de geschiedenis van de smaak te verrijken. Een van de meest dankbare en leerrijke oefeningen tot besluit van deze studies, is de poging om de opeenvolgende decors – en meer bepaald hun kleurenpalet – in theorie te reconstrueren.

Verandering van decoratie stemt vaak overeen met een verandering van eigenaar. Ook structurele wijzigingen kunnen aan de basis liggen, zoals de uitbreiding, opdeling of samenvoeging van ruimten, eventueel omdat die ruimten een andere bestemming krijgen. Een veranderende mode is uiteraard al reden genoeg om het interieur onder handen te nemen. Kleurstudies door de eeuwen heen, los van de bijzonderheden van de gebouwen, leveren een schat aan informatie op voor macrostudies die licht werpen op de gebruiken in een bepaalde periode, een bepaalde wijk of een bepaald milieu. De jaren 1950 lijken de Brusselaars te hebben geïnspireerd om hun interieur in beige en goud te schilderen. Enkele fraaie voorbeelden daarvan zijn – om enkel de bekendste te noemen – het huis de Saint Cyr, het Aegidium en het hotel Métropole.

28. Het originele meubilair van het salon, de eetzaal en de slaapkamer bleef behouden.

29. In het kader van een onderzoek onder leiding van de bureaus VWG & Architectures Parallèles werden van december 2019 tot maart 2020 de decors en afwerkingen onderzocht door de Cel Monumentale Decors van het KIK (E. Job en de auteur van deze tekst), op vraag van de directie Cultureel Erfgoed van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

30. FONTAINE, C., 'Décors à relief de cages d'escalier Art déco. Reliëfornament in Art déco traphallen', *Bulletin van BRK-APROA*, 2015 (3de trimester), pp. 4-10.

31. BREYDEL, L.-P., CALTRAGIRONE, S., *Intérieurs bruxellois. Modernisme, Art déco*, (Het 'Withuis'), pp. 60-67, p. 64. Naar schilder Vreedenburgh wordt nog verder onderzoek verricht. Het zou kunnen gaan om de schilder – occasioneel ook actief als schilder-decorateur – Gijsbertus Vreedenburgh (1876-1960). Dank voor de vriendelijke hulp en deze identificatie aan Alwin van Hees (Monumentenwacht Limburg, Nederland) en Mariël Polman en Eloy Koldewij (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Nederland). <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=gijsbertus+vreedenburg-h&start=0>

32. De glaswerken zijn van de hand van F. Crickx (Jette). Een schat aan informatie over art-decoglas vindt men in *Le verre Art déco et Modernisme. De Charles Cateau au Val Saint-Lambert* (coll.), tentoonstellingscatalogus van het museum van Mariemont, 2011 en vooral LECOCCQ, I., 'Le verre architectural 1925-1937', pp. 79-101.

33. Het smeedwerk werd gerealiseerd door Carion.

Behangpapier, decoratieve kunst op een rol

Zoals Le Corbusier zijn effen behangpapier van het Zwitserse bedrijf Salubra 'verf op een rol' noemde, kunnen we eigenlijk alle behangpapier bekijken: een verzameling van geprefabriceerde kleuren en texturen die op een rol worden verkocht. Het substraat zelf – het papier – kan een eigen textuur hebben, als resultaat van zijn productie of in de vorm van een gegaufreerd reliëf. Deze technieken doen hun intrede vanaf het eerste derde deel van de 19de eeuw, maar ontwikkelen zich vooral in de jaren 1850-60 en worden geassocieerd met bladvergulding.

Het historicisme is voorstander van de ontwikkeling van muurbekleding met een sterk reliëf waarmee met name het barokke verheven leder wordt geïmiteerd. Naast het Europese of Japanse lederpapier (zie artikel Le Cirio) wordt ook Lincrusta (octrooi 1877) zeer gewaardeerd vanwege zijn hygiënische aspect – het is afwasbaar –, zijn schokbestendigheid en zijn gevarieerde textuureffecten (AFB. E3.1)

De aard en de behandeling van de oppervlaktmaterialen dragen in de eerste plaats bij tot het uitzicht van de muurbekleding: een geborstelde (gegrondeerde) achtergrond die wordt gladgestreken, gesatineerd of gewoon mat gelaten; aanbrengen van een vlokwolmotief (wolpoeder dat fluweel of een ton-sur-ton damasteffect suggereert); bladvergulding of -verzilvering of met behulp van metaalpoeder; lak; fijn textiel (mouseline, tule, satijn); bedrukt en/of gegaufreerd ... om maar enkele procédés te noemen.

Vooraf in de 19de eeuw volgen de uitvindingen en octrooien elkaar op. Ze imiteren alle materialen van de decoratieve kunsten, wat Charles Blanc in 1881 deed optekenen in zijn *Grammaire des Arts décoratifs*: “*Les tissus les plus précieux de la Chine et du Japon, (...), les brocarts de Lyon, les velours de Gênes, les damas, les lampas, les reps (...), les cuirs de Hongrie, du Portugal, de Flandre, le point des Gobelins et celui de la Savonnerie, les étoffes (...) gaufrées, pluchées, moirées, ouatées, lisses ou grenues, glacées ou mates, feutrées ou brillantes, enfin les rehauts d'or et d'argent, la nacre même et les laques à fond noir, tout cela est imité à ravir et rendu dans la perfection par le mélange des anciens procédés du papier peint, combinés avec ceux de l'estampage (...).*”



AFB. E3.2
Promotieboek behangpapier Usines Peters Lacroix (UPL), 1935, AAM © KIK-IRPA, Brussel, X022565).



AFB. E3.1
Twee lincrustas opgebracht op de midden- en de beneden registers in de eerste kamer, eerste verdieping van het voormalig huis van Louise de Hem (Ernest Blérot, 1902); het is wel zichtbaar dat twee lijsten werden afgenomen/uitgetrokken voor het bouwen van een wandkast (© foto van de auteur, 2019).

Vanaf de jaren 1920 doet het niet-figuratieve met een textuur of een met textuureffect bedrukt behangpapier zijn intrede. Het wordt gebruikt tot de jaren 1950. Gecombineerd met friezen of panelen behangpapier in art-decostijl – met grote motieven in contrasterende kleuren –, beantwoordt dit papier met kronkelend of gejaspeerd decor in beige-camaieu en gebroken oranje (*oatmeal papers* in het Engels) aan de nieuwe manier van behangen (AFB. E3.2).

Patina en veroudering van de kleuren

De patina verandert de oorspronkelijke kenmerken van het kunstwerk. De kleuren verbleken of worden net donkerder, of ze vergelen. Het kleurevenwicht gaat verloren, wordt vergeten, niet meer herkend. Onder meer bij textiel kunnen ze bijna volledig verdwijnen. In de art-decokamer van het huis de Saint Cyr (1935) werd het fluweel van de canapé vervangen op basis van de ontdekking van kleine, niet verkleurde zones op de achterkant van het meubel. (AFB. E4.1)

Het verschijnsel dat olieverflagen buiten het bereik van zonlicht vergelen, is al bekend sinds midden 20ste eeuw. Een logisch gevolg van deze omkeerbare reactie is 'ontgeling' nadat de verf enige tijd aan het daglicht is blootgesteld. Vóór of tijdens de restauratiewerken moeten de NCS-referenties van de te reconstrueren olieverfwerken die tijdens de studies werden bepaald, dus worden gecorrigeerd. De kleur kan eventueel kouder zijn geworden (tot 10/15 procent van de chromaticiteit kan verloren gaan).

Laboratoriumanalyse van de bestanddelen van de verf kan de historicus kostbare historische en technische informatie opleveren, echter nooit voldoende om de kleur of het uitzicht van een verflaag te reconstrueren.



AFB. E4.1
Huis de Saint Cyr, Gustave Strauven, Ambiorixsquare 11 te Brussel. Canapé na restauratie, 2019 (© KIK-IRPA, Brussel, X131830).

Het voormalig kasteel Eenens-Terlinden

Het huidige Huis der Kunsten van de gemeente Schaarbeek³⁴ was oorspronkelijk een neoclassicistisch gebouw met een vierkant grondplan uit 1826. In 1876 werd het geflankeerd door twee vleugels, in 1885-87 kreeg het een nieuw decor en in 1891 werd het uitgebreid met een veranda. Het huis telt twee tegenover elkaar liggende salons: het kleine salon in Lodewijk XVI-stijl en het grote salon in Lodewijk XV-stijl. In 1826 was het kleine salon behangen met imitatiezijdepapier in twee groentinten. In 1867 ontwierp architect en decorateur Charle-Albert een nieuwe decoratie voor de beide salons en koos hij resoluut voor een harmonie van wit en goud – een must voor die tijd: identieke schouwen van wit marmer, stucwerkplafond, omlijstingen en panelen met witte en gouden lijsten, behangen met parelgrijs behangpapier met een fijn verguld reliëf in een neo-Griekse stijl (AFB. 11). In 1885 worden de kleuren bruin, oud roze en goud, terwijl kleine vergulde gipsafwerkingen het centrale deurpaneel sieren en bronskleurig reliëf-behangpapier wordt geacht (volgens de aantekeningen van de architect) de glans op te roepen van Lodewijk XVI-zijde.



AFB. 11
Voormalig Kasteel Eenens-Terlinden (Huis der Kunsten), Haachtsesteenweg 147 te Schaarbeek: behangpapier uit het Lodewijk XV-salon (groot salon), ca. 1867 (© KIK-IRPA, Brussel, X137062).

34. In 1950 werd de eigendom aangekocht door de gemeente. Het familiearchief wordt nog bewaard in de woning, waar vandaag de gemeentelijke culturele dienst is ondergebracht. Het archief en de afwerkingen van de afbouw werden in 2016 bestudeerd door de cel Monumentale Decoratie van het KIK.

AFB. 12
Huis de Saint
Cyr, Gustave
Strauven,
Ambiorixsquare
11 te Brussel.
Eetkamer
gezien vanaf
de trap (© KIK-
IRPA, Brussel,
X131788).



Huis van Eetvelde

Dit huis werd tussen 1897 en 1901 in drie etappes gebouwd door Victor Horta. Het oorspronkelijke kleurenpalet (1897) van de geschilderde decors in de wintertuin is niet meer te achterhalen, maar in 1899 – na de bouw van de westelijke vleugel – werd gekozen voor zeer verzadigde tinten Sienna-aarde, rood oker en groen, in harmonie met de groene en rode mozaïektegels op de vloer. In 1901, bij de bouw van de oostelijke vleugel, verandert het kleurenpalet radicaal en vertoont het lichte en felle tinten van roze, geel, oranje en lichtgroen. De motieven van de overschildering die vandaag zichtbaar zijn – ze dateren van 1917-18 – hebben koudere tinten: blauw en grijs afgeboord door roze en oker.³⁵

Huis de Saint Cyr

Gustave Strauven bouwde dit meesterwerk tussen 1900 en 1903. In de hal van de bel-etage in art-nouveaustijl waren de oorspronkelijke kleuren groen en acajou. De eetkamer in het half souterrain speelde met het contrast tussen het

glazuurgroen van het geschilderde schrijnwerk en de geëmailleerde briketten van het plafond en de schoorsteenmantel en de matte roomkleur van de plafondbogen en de steen van de schoorsteenmond (AFB. 12). Het historicistische trappenhuis was geschilderd in crèmekleur, goud en amandelgroen. Het Lodewijk XVI-salon, later omgebouwd tot het Chinees salon, combineert amandelgroen met roze.

De tweede eigenaar, makelaarsagent Paul Leurs, lijkt de decoratie niet te hebben veranderd, tot hij in 1925 elektriciteit liet leggen. Dat jaar koos hij voor minder contrasterende kleuren: in de kleine eetkamer moet het groen wijken voor crèmewit op het volledige plafond, de schoorsteen en het schrijnwerk, terwijl oudroze micabehang met een licht reliëf de plaats inneemt van het voormalige behangpapier. In de trappenhuisen van de bedienden en de bewoners zijn de muren bedekt met japaniserende zeedenmotieven, geheel volgens de exotistische smaak van de jaren 1920. Een prachtige illustratie daarvan zien we in het Chinees salon, dat werd ingericht in het voormalige Lodewijk XVI-salon. Tien jaar later, in 1935, introduceerde Leurs een zeer afgemeten art deco in het huis: boog, gewelfd plafond en lage lambriseringen in de hal, geometrisch glas-in-loodraam, cosy corner, vast tapijt, licht houtfineer en nieuw ijzerwerk in de grote slaapkamer (zie AFB. 16). In de verhoogde kelderverdieping en de grote slaapkamer worden de ruimten samengevoegd en het kleurenpalet bestaat doorgaans uit oranje en watergroen naargelang de ruimte. In de jaren 1950 koos een nieuwe eigenaar naargelang de ruimte voor crèmekleur of beige.

Het Aegidium

Oorspronkelijk, in 1905, was de Moorse zaal van het voormalige feestcomplex *Diamant Palace* (beter bekend onder de naam *Aegidium*)³⁶ geschilderd in meer dan 20 kleuren.³⁷ Deze rijke polychromie diversifieerde zich van vloer tot plafond naarmate de fraai bewerkte stucwerken zich vermenigvuldigden (AFB. 13). De eerste twee overschilderingen bleven beperkt tot de onderbouw. Toen de parochie echter het pand aankocht en in 1933 ombouwde tot een bioscoopzaal, werden er nogmaals schilderwerken aangevat: de marmerimitatie van de zuilen en colonetten van de benedenverdieping en de galerij werden herschilderd in fantasiebreccie³⁸ met overwegend gebroken wit; het podium en de onderbouw werden gejaspeerd met oker

35. WAILLEZ, W., 'In search of Horta: On-Site Examinations and Results', *Art Nouveau Interiors: Research, Reflect, Restore, Reuse*, Brussel: Réseau Art Nouveau Network, 2020, pp. 124-131.

36. In 1929 aangekocht door de parochie van Sint-Gillis en hernoemd naar de patroonheilige Egidius, de Latijnse naam voor Gillis.

37. De afwerking van de Moorse zaal werd in 2010 onderzocht door de cel Monumentale Decors van het KIK onder de leiding van A.-S. Augustyniak. Zie WAILLIEZ, W., JOB, E., AUGUSTYNIK, A.-S., DECROLY, M., WÉRY, P., *The Moorish Hall of the former Diamant Palace (1905) in Brussels*, (poster), Akten van de 16th ICOM-CC Triennial Meeting, Lissabon, 19-23 september 2011, 1 cd-rom, poster 1714, 2011.

38. Breccie: 'Gesteente opgebouwd uit hoekige elementen, gebonden door cement.' larousse.fr geraadpleegd op 09 juni 2020.



en bruin. In 1956 wordt aan dit kleurenpalet een zware slag toegediend als het gekleurde stucwerk wordt overschilderd met beige en goud. In precies 50 jaar tijd werd zwaar afbreuk gedaan aan de decoratie en er resten van de Moorse elementen enkel nog de veellobbige bogen en de geometrie van het stucwerk. Vandaag is het wachten tot de kleuren en de feeëriek verlichting³⁹ weer tot leven worden gewekt.

TOT BESLUIT

De inhoud van deze bijdrage is heel algemeen en bestrijkt slechts enkele aspecten van het thema van kleuren en texturen en hun dagdagelijkse betekenis voor het erfgoed. Bij voorstudies is de praktische toepassing ervan tijdens de restauratie van een goed de eerste bekommernis. Maar indien het enkel zou gaan om het conserveren, restaureren of reconstrueren van de oorspronkelijke kleuren en hun texturen, dan zou het zeer factueel blijven en het nut ervan

beperkt zijn. Om het reflectiekader te verbreden en het beste resultaat te verkrijgen, moet bij het onderzoek van de kleuren en texturen rekening worden gehouden met nieuwe problematieken. Restaureren is één zaak – en nodig, als we iets willen doorgeven aan de toekomstige generaties –, maar proberen inzicht te verwerven in de kennis, de praktijken, de voorkeuren van onze voorouders is een andere. Historici, kunsthistorici en sociologen hebben daarbij een belangrijke taak te vervullen.

De discussies die in de 19de eeuw werden gevoerd over de polychromie van de tempels en beeldhouwwerken uit de oudheid, leren ons dat kleur nooit een toevalligheid is. Met haar symboliek en onderscheidende functie is ze een wezenlijk onderdeel van het kunstwerk dat mee het uitzicht bepaalt en de toeschouwer helpt om zich een beeld te vormen⁴⁰. Kleur is dus allesbehalve een bijkomstigheid.

Vertaald uit het Frans.

AFB. 13
Aegidium, Guillaume Segers, Sint-Gillis Voorplein. Moorse zaal, galerij, poging tot reconstructie, *in situ* gekleurd, 2010 (© KIK-IRPA, Brussel, X047943).

39. CANNESON, C., *Schijnwerpers op het Aegidium. Hoe het licht op het "Diamant-Palace" geleidelijk werd gedoofd...*, Erfgoed Brussel, 2020, pp 142-155.

40. Interessant om lezen in dit verband is SAUERLÄNDER, W., 'Quand les statues étaient blanches – Discussion à propos de la polychromie', in VERRET, D., en STEYAERT, D., (dir), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Akten van het colloquium, Amiens 12-14 oktober, 2000, Parijs, 2002.

Problematiek van de leemte

Als het originele behangpapier verdwenen is boven de geboende of governiste eikenhouten lambriserings van een eetkamer in neo-Vlaamse renaissancestijl, met een geschilderd cassetteplafond en de schouw versierd met historicistische faiencetegels, creëert dit lacunes. Kunnen we de kleuren en texturen die mee de sfeer in de kamer bepalen extrapoleren? Soms biedt de toevallige ontdekking van restanten *in situ* een antwoord en kan het interieur – in theorie of in de praktijk – worden gereconstrueerd.

Het hoofdstuk *L'unita potenziale dell' opera d'arte* (de mogelijke eenheid van het kunstwerk) in Brandi's *Teoria del Restauro* beschrijft hoe de leemte door haar eigen vorm en kleur of door die van een onhandige retouche of aanvulling als een vreemd lichaam het decor binnendringt. Soms springt ze zelfs onmiddellijk in het oog en wordt ze zelf een 'figuur' die alle aandacht naar zich toetrekt. In dat geval, zegt Brandi, moeten we proberen om ze te neutraliseren door ze met een gepaste kleur- en textuurbehandeling weer discreter te maken.

In de oude Grenadierskazerne (Laken) van Jules-Jacques Van Ysendyck zien we in de voormalige officiersmess – vandaag de lerarenkamer van de Europese school nr. 4 (EEBIV) – witte en gladde muren en caissons terwijl het parket, de lambriserings, de plafondbalken en zelfs de verlichtingsarmaturen in dinanderie bewaard zijn gebleven. De keuze voor wit – een vermeende neutrale kleur – was een vergissing die afbreuk doet aan het hele decor: we zien alleen nog die witte vierkanten die schril afsteken tegen het houtwerk met verzadigde tinten. (AFB. E5.1)



AFB. E5.1

Voormalige grenadierskazerne, Jules-Jacques Van Ysendyck, Sint-Annadreef 86 te Laken. Voormalige officiersmess (Verzameling Belfius Bank – Académie royale de Belgique © ARB - urban.brussels).

Hoofredactie

Stéphane Demeter

Redactiecomité

Okke Bogaerts, Stéphane Demeter, Paula Dumont, Valérie Orban en Cecilia Paredes

Coördinatie dossier

Valérie Orban

Coördinatie iconografie

Valérie Orban, Cecilia Paredes

Auteurs/ redactionele medewerking

ARCHistory, Erika Benati Rabelo, Odile De Bruyn, Marjolein Deceuninck, Félix A. D'Haeseleer, Florence Doneux, Cécile Dubois, Eric Hennaut, Ann Heylen, Emmanuelle Job, Françoise Lombaers, Cristina Marchi, Massimo Minneci, Luan Nguyen, Christian Spapens, Michelle Van Meerhaeghe, Ann Verdonck, Pierre-Yves Villette, Wivine Waillez

Vertaling

Dynamics Translations
Linguanet

Nalezing

Farba Diop, Wim Kenis, Griet Meyfroots, Koenraad Raeymaekers, Coralie Smets, Tom Verhofstadt en de leden van het redactiecomité

Eindredactie Nederlands

Okke Bogaerts, Paula Dumont

Eindredactie Frans

Stéphane Demeter, Valérie Orban

Lijst met afkortingen

AAM – Archives d'architecture moderne
APEB (ARCHistory) – Association pour l'étude du bâti
ARA - Algemeen Rijksarchief
CIDEP - Centre d'information, de documentation et d'étude du patrimoine
CIVA – Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage
KBR – Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale
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
SAB – Stadsarchief Brussel
SOFAM – Société des auteurs – photographes, fotoauteurs - maatschappij

ISSN

2034-5771

Wettelijk Depot

D/2021/6860/007

Vormgeving en ontwerper van de maquette

Polygraph'

Druk

db Group.be

Verspreiding en abonnementenbeheer

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen
bpeb@urban.brussels

Bedankingen

Werner Adriaenssens,
Jean-Marc Basy, Françoise Cordier, Julie Coppens,
Liesbeth Degreef, Murielle Lesecque, Griet Meyfroots,
Ursula Wieser, het team van het Documentatiecentrum urban.brussels

Verantwoordelijke uitgever

Bety Waknine, directeur-generaal, urban.brussels
(Gewestelijke Overheidsdienst Brussel Stedenbouw en Erfgoed)
Kunstberg 10-13, Brussel

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

Contact

Urban.brussels - Directie Kennis en Communicatie
Kunstberg 10-13, 1000 Brussel
www.urban.brussels
bpeb@urban.brussels

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 Cultureel Erfgoed van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

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

022 - April 2017
Art nouveau

023-024 - September 2017
Natuur in de stad

025 - December 2017
Conservatie op de steigers

026-027 - April 2018
Kunstenaarsateliers

028 - September 2018
Het Erfgoed, dat zijn wij!

Extra nummer - 2018
De restauratie van een uitzonderlijk decor

029 - December 2018
Historische Interieurs

030 - April 2019
Beton

031 - September 2019
Een plaats voor kunst

032 - December 2019
De straat anders bekeken

033 - Lente 2020
Lucht, warmte, licht

034 - Lente 2021
Kleuren en texturen

035 - Lente 2021
Georges Houtstont en de ornamentenkoorts van de Belle Époque

Alle artikels kunnen geraadpleegd worden op www.erfgoed.brussels



Urban.brussels zet resoluut in op de kennismaatschappij en wil met zijn publiek een moment van introspectie en expertise delen over de stedelijke thema's van vandaag. De pagina's van *Erfgoed Brussel* bieden het stedelijk erfgoed in al zijn diversiteit een forum voor open en pluralistische reflectie.

Kleuren en texturen onderzoekt hoe kleuren ons omringen, bepaald door elke nuance in de texturen die hen weerspiegelen, en beklemtoont zo de noodzaak om zorg te dragen voor het uitzicht van de stad.

Bety Waknine,
Directeur-Generaal



U



15 €



ISBN 978-2-87584-196-4