

VAN UITZICHT TOT INZICHT

RESTAURATIE EN CONSERVATIE IN BELGIË CA. 1880 TOT 1920

Aantal woorden: 42133

Audrey Boivin

Studentennummer: 01603918

Promotor: Prof. dr. Maximiliaan Martens

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master
richting Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2019 - 2020



Afbeelding voorblad: Foto van het atelier van Albert Engel.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 5 juli 1913. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Dankwoord

Graag wil ik alle mensen bedanken die een bijdrage hadden aan deze masterpaper. Ten eerste behoort hiertoe mijn promotor prof. dr. Maximiliaan Martens, die mij tijdens zijn hoorcolleges en mijn stage inspireerde om me verder te verdiepen in de conservatie en restauratie van onze kunstschaten. Hij stond aan de basis van mijn praktische kennis omtrent het vak en wist me altijd nieuwe inzichten en ideeën te geven voor deze thesis.

Daarnaast wil ik ook de medewerkers van de museumarchieven en de stadsarchieven bedanken. Zij waren steeds behulpzaam bij het vinden van de juiste bronnen en stonden ook na de lockdown voor mij klaar om te helpen waar het kon. Bedankt Inez Bourgeois (KMSKA), Aude Alexandre (KMSKB), Monique de Ruelle (KMKGB), Ulrike Müller (Museum Mayer van den Bergh), Carine Van Bruwaene (MSK) en Jan D'hondt (stadsarchief Brugge).

Tenslotte wil ik ook mijn ouders en vriend bedanken voor de morele en praktische steun die ze me al vanaf het begin gaven.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	1
2. Korte voorgeschiedenis	4
3. Europese context	11
4. De Belgische restaurateurs	19
5. Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur	22
5.1. Wat verwacht werd	24
5.2. Restaurateurs op de voorgrond	28
5.3. Briefhoofdingen en advertenties	31
6. Opleiding tot restaurateur	45
7. Restauratiemethodes	49
7.1. Alvorens de restauratie: gangbare onderzoeksmethoden	49
7.2. De Pettenkoffer methode	53
7.3. Parketteren	56
7.4. Verdoeken (transposition)	60
7.5. Bedoeken, doubleren of 'marouflage' (rentoilage)	65
7.6. Vernis	68
7.7. Retoucheren	72
7.8. Periodieke schoonmaak	74
8. De Musea	81
8.1. Museum voor Schone Kunsten Gent	83
8.2. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen	91
8.3. Museum Mayer vanden Bergh	112
8.4. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België	116
8.5. Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis Brussel	139
8.6. Museum voor Schone Kunsten Oostende	141
8.7. De kunstcollectie van Brugge	143
8.8. Conclusie	148

9. Restaureren: pro of contra? Een onderzoek naar de publieke opinie 151

10. Besluit 159

Bibliografie 163

Bijlages 207

1. Biografische gegevens van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920
2. Analyse van de reclame en briefhoofdingen van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920
3. Foto's van het atelier van Albert Engel

1. Inleiding

Als ik een galerie bezoek, ben ik niet alleen op zoek naar een esthetisch aantrekkelijk plaatje. Ik ben geïnteresseerd in de verhalen die deze kunstwerken ons te vertellen hebben. Als ik naar een kunstwerk kijk, wil ik weten door wie ze zijn gemaakt en waarom. Waarom is dit beeld door de geschiedenis heen door bepaalde mensen verworven en wat waren ze van plan ermee te doen? Waar is het geweest en wat heeft het meegemaakt? De conservatiestaat van schilderijen kan ons iets vertellen over de waarde die wordt toegekend aan een schilderij in onze huidige tijdsperiode. De aanvullingen of wijzigingen die door verschillende restaurateurs in verschillende tijdsperioden aan een kunstwerk zijn aangebracht, kunnen ons veel vertellen over de filosofische en morele houding ten opzichte van kunstwerken. De plaatsen waar een kunstwerk is geweest en de personen die het hebben bezeten en mogelijk hebben veranderd, maken net zo goed deel uit van de geschiedenis als de eerste conceptiemomenten. Een kunstwerk bekijken en alleen maar denken aan de vroege stadia van zijn leven is zoals het schrijven van een biografie, maar alleen met vermelding van de eerste paar jaar. Eerdere restauratiecampagnes kunnen ons deze onvertelde verhalen vertellen. Waarom zijn bepaalde aspecten van een schilderij veranderd, verwijderd of bedekt? We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan de naakten die bedekt werden in Michelangelo's laatste oordeel (de Sixtijnse Kapel, Rome, 1534 - 1541), die pas eeuwen later opnieuw werden onthuld. Deze casus vertelt ons iets over de houding ten opzichte van naakt, maar ook ten opzichte van het behoud van het 'originele' kunstwerk. In de 16^{de} eeuw, net na de dood van Michelangelo, werden de naakten bedekt volgens een decreet van het Concilie van Trente. Daarmee vertelden ze ons dat het kunstwerk werd gebruikt voor contemplatie, in plaats van dat men een appreciatie had voor een origineel kunstwerk van een grote meester, dat bewaard zou moeten blijven in zijn originele staat. In de 20e eeuw, tijdens de restauraties tussen 1980 en 1994, werden enkele overschilderingen verwijderd, waardoor het beoogde beeld zichtbaar werd. In deze actie zien we een bewondering voor de meester die de religieuze gebruiken die in het verleden aan het werk werden gegeven overtreft. Sommigen zouden kunnen zeggen dat we 'de originele schildering' nu

(gedeeltelijk) kunnen zien, maar dit roept de vraag op wat een originele foto is. Zijn alle interventies immers op de een of andere manier niet origineel voor het kunstwerk?

De manier waarop we ervoor hebben gekozen om onze kunstwerken vandaag en in het verleden te behouden, kan ons veel vertellen over onze houding ten opzichte van kunst. De verschillende methoden die door de geschiedenis heen zijn gebruikt, onthullen het belang en het gebruik dat we aan kunstwerken geven. Deze verschillende opvattingen fascineren mij vanuit antropologisch oogpunt. Behoud en restauratie van kunst is meer dan het verwijderen van vernis en het retoucheren van oude panelen. Het is een filosofie op zich. Door onze kunstwerken te conserveren, zorgen we ervoor dat de generaties na ons kunst uit verschillende perioden van de menselijke cultuurgeschiedenis kunnen ervaren, zoals we dat vandaag kunnen doen. Kunstrestaurateurs schrijven zichzelf in deze geschiedenis in, en worden zo deel van het verhaal.

Deze paper doet onderzoek naar kunstrestauratie in België tijdens de periode van 1880 tot 1920, specifiek over de schilderijenrestauratie. In deze periode bevindt zich een kantelpunt binnen het vak. Aan de ene kant zien we de 18^{de} eeuwse tradities doorleven, aan de andere kant zien we de industrialisering van de 19^{de} eeuw binnenkruipen in de conservatie en restauratie. In deze paper onderzoeken we hoe deze verwetenschappelijking verliep met behulp van contemporaine publicaties en enkele museumarchieven. Daarnaast trachten we de restaurateur van de 19^{de} eeuw weer uit de schaduwen te halen. Wie waren deze personen die verantwoordelijk waren voor het overleven van onze kunstwerken? Welke methodes gebruikten ze? Hoe stond het grotere publiek hier tegenover?

Dit onderzoek brengt enkele moeilijkheden met zich mee. Aan de geschiedenis van de restauratie en conservatie werd tot nu toe nog niet erg veel aandacht besteed, in het bijzonder niet in België. De recente jaren kwam er echter wel een opflakking van interesse in dit onderzoeksveld. Een mogelijke reden voor dit gebrek aan onderzoek vinden we in de omslachtige en beperkte documentatie

hierover. Een traktaat over de restauratie in België werd in de lange 19^{de} eeuw niet geschreven, en ook in andere tekstvormen wordt maar weinig verteld over kunstrestauratie of conservatie. Daarom moeten we onze informatie voornamelijk uit de museumarchieven halen, waar destijds een min of meer gestandaardiseerde vorm van documentatie ontstond gedurende deze periode. Daarnaast kunnen we ook veel leren uit de artikels die destijds in de media gepubliceerd werden. Met tijdschriftartikels moeten we echter wel steeds voorzichtig omspringen, omdat zij mogelijks niet de complete waarheid vertellen.

Deze paper tracht een bijdrage te leveren aan een nog grotendeels ontontgonnen onderzoeksthema binnen België. Hopelijk kan deze paper nieuwe deuren openen binnen de Belgische kunstgeschiedenis, en aanzetten tot verder onderzoek.

2. Korte voorgeschiedenis

Over de geschiedenis van de conservatie en restauratie werd al veel geschreven. Deze studies zijn meestal echter casusstudies, hetzij naar restauraties of restaurateurs, hetzij over publieke discussies. Een allesomvattende geschiedenis werd tot nog toe niet geschreven, al komt kunsthistoricus Alessandro Conti hier met zijn publicatie van 1988 wel erg dichtbij. In zijn uitgebreide studie tracht hij een chronologisch verhaal te vertellen aan de hand van verschillende voorbeelden. Vooral de geschiedenis die zich in Italië afspeelde wordt hierin goed belicht. Ook kunsthistoricus Roger Marijnissen gaf in zijn doctoraatsthesis een helder overzicht van enkele historische ideologieën en methodes. In het belang van context gaat dit hoofdstuk kort over de evolutie van de ideologie van restauratie, voornamelijk aan de hand van deze twee publicaties. Belangrijk om te vermelden is dat beide publicaties niet handelen over de geschiedenis van België, maar veelal de buurlanden (voornamelijk Frankrijk, Engeland en Italië).

Volgens kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905) begon de conservatie en restauratie van kunstwerken in de Italiaanse Renaissance, toen de antieke beeldhouwwerken herontdekt werden. In deze vroege jaren zag men restauratie vooral als het aanvullen van ontbrekende delen.¹ Men beschouwde deze aanpassingen zeer vaak als verbeteringen, en restauraties werden zelfs sporadisch gesigneerd.² Een van de oudste handleidingen voor het onderhouden van kunstwerken werd geschreven in 1561 en bevindt zich vandaag in de Biblioteca Nazionale in Firenze. Het naslagwerk werd in het Latijn en een Venetiaans dialect geschreven en bevatte recepten voor de reiniging van schilderijen, een procedure die destijds gedaan werd om verflagen te verlichten.³

¹ Roger Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk: Een Onderzoek Naar De Mogelijkheden Van

² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 13.

³ Alessandro Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, vert. Hellen Glanville (Oxford: Elsevier, 2007), 14.

Vaak leidde een verandering in smaak tot een andere benadering van de begrippen conservatie en restauratie. In de 16^{de} eeuw deinsde men er niet voor terug oude schilderijen te verkleinen, te vergroten of te overschilderen, naargelang de mode.⁴ Wisselende smaken en een gebrek aan respect voor de authenticiteit van kunstwerken waren volgens Marijnissen de voornaamste oorzaken waarom veel middeleeuwse kunst verdwenen is.⁵ Deze praktijk leefde door in de 17^{de} en 18^{de} eeuw. Zowel in kerken en privécollecties als in de eerste galerijen betekende het restaureren van een schilderij in feite een 'modernisatie'. Anders dan in de 16^{de} eeuw werd men tegen die tijd wel aandachtiger voor het geheel, en trachtte men enkel aanpassingen te doen die coherent waren met de totaliteit van een werk. Gedurende deze periode ontwikkelde men ook enkele nieuwe methodes voor het schoonmaken van schilderijen. Zo deed Theodor Turquet de Mayerne in de eerste helft van de 17^{de} eeuw verslag van de systemen die gebruikt werden aan het hof van Charles I van Engeland. Een voorbeeld daarvan is het overgieten van het oppervlak met warme lijm om die na drogen er weer af te trekken. Het was uit deze praktijk dat vermoedelijk het voeren ('lining') van schilderijen ontstond in de tweede helft van de 17^{de} eeuw.⁶ Op het einde van de 17^{de} eeuw speelde ook de katholieke kerk een belangrijke rol in de conservatie van kunstwerken, vooral in het kader van de contrareformatie. Het bewaren en leesbaar houden van devotionele schilderijen werd toen belangrijker dan ooit. In functie daarvan ontstond een stroming waarin men de reconstructie naar een oorspronkelijke staat beoogde. Men deed dat aan de hand van geïntegreerde retouches, die in werkelijkheid vaak overschilderingen inhielden.⁷ In deze evolutie zien we ook de kiem van de waardering voor het kunstwerk als historisch document.

Volgens Marijnissen kent de moderne betekenis van het restaureren zijn oorsprong in de 18^{de} eeuw. Er ontstond een nieuwe attitude tegenover conservatie, ingegeven door een grotere historische bewustheid. Kunstwerken werden naast esthetische objecten steeds meer beschouwd als historische

⁴ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 99.

⁵ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 8-10.

⁶ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 100-106.

⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 120.

documenten.⁸ De historicus Conti vermeldt dat men in Engeland zelfs al nadacht over het principe van reversibiliteit. In Frankrijk heerste de wens om een kunstwerk het eeuwige leven te gunnen met behulp van (nieuwe) conservatie- en restauratietechnieken.⁹

Een andere belangrijke stroming die ontstond in de 18^{de} eeuw was 'de ideologie van het nietsdoen', onder impuls van de Spaanse schilder Francisco Goya. Goya was van mening dat zelfs indien de oorspronkelijke kunstenaar van een werk weer tot leven zou komen, die zijn eigen werk niet meer zou kunnen retoucheren of aanvullen. Een schilderij kon – nadat het gecreëerd was – niet meer aangepast worden. Iedere poging tot het bijschaven van een werk zag hij als een erger misdrijf dan het werk integraal te vernietigen.¹⁰

Tijdens de 18^{de} eeuw en 19^{de} eeuw werden een aantal nieuwe restauratiemethodes ontwikkeld (zie infra: Restauratiemethodes). De nieuwe methodes verspreidden zich snel doorheen Europa, en er ontstonden zelfs specifieke ateliers voor bepaalde technieken, zoals verdoeking en parketteringen.¹¹ Omdat men nog niet wist of deze nieuwe methodes effectief de tand des tijds zouden doorstaan, trachtte men ze te verantwoorden aan de hand van materiaalstudies, gesteund door de nieuwe ontdekkingen binnen de fysica en chemie. Deze studies breidden zich al snel uit tot onderzoek naar materialen en schildertechnieken gebruikt doorheen de hele geschiedenis.¹² Het is in dit opzicht dat de restaurateurs hun eerste stappen zetten richting verwetenschappelijking. Ondanks deze vernieuwingen werden gedurende de 19^{de} eeuw nog steeds tal van schilderijen aangepast naargelang decoratieschema's en persoonlijke smaak.¹³

Op het einde van de 18^{de} eeuw deed zich een interessant voorval in Frankrijk. Bij de oprichting van het nieuwe nationale museum *Musée Central des Arts* in 1793

⁸ Esther Van Duijn en Mireille te Marvelde, "The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild. The Historical Importance of two Dutch Families of Restorers," 812.

⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 222-226.

¹⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 222-226.

¹¹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 15-16.

¹² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 168.

¹³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 235.

door Napoleon Bonaparte, moest een groot aantal kunstwerken onder handen genomen worden. Hiervoor nam men een klein leger restaurateurs onder de arm. Jacques-Louis David, Jean Michel Picault en Jean-Baptiste Lebrun waren het echter niet eens met de selectie. Zo bepleitte Picault om een wedstrijd uit te schrijven om geschikte restaurateurs te vinden, zij het voor restaureren in het algemeen zij het voor de verschillende specialisaties (bedoeken, verdoeken, schoonmaken, ...). De hele historie stelde het vak 'restauratie' plots in de schijnwerpers, en creëerde een hernieuwde en uitgebreide polemieek met grote gevolgen voor de uitoefening van het vak. Picault's traktaat was een van de eerste die specifiek handelde over het restaurateur-zijn.¹⁴

Bij het begin van de 19^{de} eeuw werd de restaurateur al apart gezien ten opzichte van de kunstenaar. Ze hadden namelijk een verschillend doel, hoewel ze beiden streefden naar erkenning en prestige. (Al kon de restaurateur nooit de kunstenaar in aanzien overstijgen.) Dit leren we uit het schrijven van Jean Michel Picault in 1793. Naast de verheldering van de rol van restaurateur werden ook de risico's die verbonden waren aan de job steeds duidelijker.¹⁵

Het is interessant op te merken dat in een andere kunstvorm, namelijk de antieke beeldhouwkunst, het maken van pastiches en onechte aanvullingen vermeden werd vanaf de eeuwwisseling.¹⁶ In Italië vinden we parallel aan deze nieuwe ideologie ook een nieuwe manier van retoucheren die voornamelijk op fresco's werd toegepast. In plaats van een geïntegreerde restauratie opteerde men ervoor de missende delen op een herkenbare manier in te vullen. Meer bepaald: op een manier dat het voor de toeschouwer duidelijk was dat het een latere aanvulling was. Een voorbeeld was door de lacunes in te vullen met een effen kleur. Dit gebeurde vooral binnen de publieke sfeer, op de privémarkt hield men andere idealen aan.¹⁷

¹⁴ 1. Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 242-243.

2. Voor een uitgebreidere beschrijving van Picaults visie op het figuur van de restaurateur verwijzen we naar zijn publicatie "*Observations sur les inconvenients qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement*" (1789).

¹⁵ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 227.

¹⁶ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 229.

¹⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234.

In tegenstelling tot de 18^{de} eeuw, waarin volgens Conti het retoucheren openlijk besproken kon worden, hield de praktijk zich in de loop van de 19^{de} eeuw in een sluier van geheimhouding. Sinds het begin van de 19^{de} eeuw hechtte men meer waarde aan de authenticiteit van het kunstwerk, en alle niet-originele toevoegingen haalden af van de waarde. Dit idee was erg wijdverspreid, en werd door Secco-Suardo in zijn restauratiehandleiding van 1866 beschreven.¹⁸ Het was diezelfde auteur die ook waarschuwde voor restaurateurs die eveneens in kunst handelden. Er was in diezelfde periode een sterk groeiende markt in de vorm van privécollecties. Het verzamelen van kunstwerken werd namelijk steeds populairder en toegankelijker voor de groeiende klasse van de burgerij.¹⁹ Het gevaar van de restaurateur-kunsthandelaar was dat hij zwaar geretoucheerde schilderijen zou kunnen verkopen als authentieke werken, dankzij de geheimhouding rond de restauratieprocessen. Marijnissen duidde in zijn thesis aan dat deze economische overweging aan de basis kon liggen van de vertraagde evolutie van het vak gedurende de 19^{de} eeuw.²⁰ Op de morele kwestie van een handelend restaurateur gaan we later in (zie infra: Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur).

Het verzamelen van Oude Meesters in het bijzonder werd in de eerste helft van de 19^{de} eeuw steeds populairder. We kunnen ons afvragen of de vernieuwde interesse in oude schilderijen zorgde voor een nieuwe impuls in het conservatie- en restauratiegebied. Het belang dat men hechtte aan de authenticiteit en de liefde voor oude meesterwerken moet ongetwijfeld een wens tot goede conservatietechnieken bespoedigd hebben. De liefde voor de Oude Meesters vertaalde zich ook naar een nieuwe houding tegenover de vergelende vernissen. Men ging op zoek naar nieuwe media die de oorspronkelijke kleuren niet zouden aantasten. Pastel en aquarel bleken enorm interessant, omdat men na retouches met die materialen de oorspronkelijke kleureenheid van een kunstwerk weer kon herstellen. Bovendien waren ze zelf minder onderhevig aan verkleuring.²¹ Dit betekende echter niet het verdwijnen van de geliefde 'patine.' Onder patine

¹⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234.

¹⁹ Ulrike Müller, "The Amateur and the Public Sphere: Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century," *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423-438.

²⁰ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 24.

²¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234-235.

verstaat men het verouderen en verkleuren van de verf- en vernislaag van een schilderij, wat over een langere periode grote gevolgen had voor het uitzicht van een werk. In de 17^{de} eeuw werd patine nog gezien als een element dat bijdroeg aan de harmonie van een werk. Deze visie leefde door tot in de eerste helft van de 19^{de} eeuw. Franse restaurateurs brachten nog steeds een artificiële patine aan na het verdoeken van een werk.²² De term werd tegen die periode echter ook gebruikt voor bepaalde goudbruinkleurige mengsels die na restauratie werden aangebracht om de retouches te integreren. Patine werd met andere woorden een garantie op de ‘schoonheid’ die bij antiquiteit hoorde en een zorgde voor een contact met het verleden. Engeland deelde deze visie niet, en vermeed bij voorkeur het uitzicht van de patine.²³

Ten slotte merken we op dat rond het midden van de 19^{de} eeuw de opkomst van nationale identiteiten in Europa een belangrijke rol begon te spelen in de kunstwereld. Het behoud van de nationale kunstschaten maakte hier onmiskenbaar deel van uit, en nieuw opgerichte musea kregen die verantwoordelijkheid toebedeeld.²⁴ Onder de controle van zowel plaatselijke als nationale autoriteiten realiseerden de museumcommissies en hun restaurateurs een enorm aantal restauraties aan hun nationale meesterwerken. België was daarbij geen uitzondering (zie infra: De Musea).

In België was Etienne Le Roy (1808-1878) misschien wel de belangrijkste restaurateur vóór de bestudeerde periode. Le Roy was een van de eerste restaurateurs van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Verder was hij ook actief als kunsthandelaar en expert en adviseerde de museumcommissies regelmatig omtrent aankopen en restauratie.²⁵ Meer informatie over deze restaurateur is te vinden in de masterscriptie van Eric Verhalle, “Onderzoek naar de bedrijvigheid van de schilderijenrestaurateur

²² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 252.

²³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 278-280.

²⁴ Vicki Stewart, *The Development of Conservation Policies for Cultural Heritage: A Survey of 19th and 20th Century Theories*, (2014) 5.

²⁵ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 36-37.

Etienne-Victor Le Roy : een bijdrage tot de geschiedenis van de restauratie in de 19de eeuw in België” (1962).²⁶

²⁶ Deze kon helaas niet geconsulteerd worden vanwege Covid-19.

3. Europese context

Net zoals vandaag stond België in de 19^{de} eeuw in nauw contact met zijn buurlanden en andere omliggende Europese landen. Ideeën werden uitgewisseld en discussies rijkten soms over de landsgrenzen heen. In onze buurlanden werd de afgelopen jaren een toenemende hoeveelheid onderzoek gedaan naar hun conservatie- en restauratiegeschiedenis. Het gaat daarbij voornamelijk over casusstudies in de vorm van artikels. Om een idee te krijgen van de milieus waar België zich tussen bevond, volgt hieronder kort een overzicht van de gebeurtenissen in onze buurlanden aan de hand van deze nieuwe onderzoeken.

Nederland

Gedurende de lange 19^{de} eeuw vond er een omwenteling plaats op Europees vlak. Restauratie en conservatie was steeds meer gericht op wetenschappelijke en toekomstgerichte preservatie. Het restaurateur-zijn werd steeds meer een professionele bezigheid in plaats van een randactiviteit. Deze omwenteling werd in Nederland gepersonifieerd door de families Hopman en de Wild. Binnen een aantal generaties aan restaurateurs zien we een duidelijke modernisering. Nicolaas Hopman (1794-1870) werd in Nederland beschouwd als de eerste professionele kunstrestaurateur wegens zijn aandacht voor historische context, natuurlijke veroudering en toekomstige bewaring.²⁷ De restaurateur was kind aan huis bij het Rijksmuseum en het Mauritshuis en ontwikkelde in samenwerking met zijn zoon, Willem Anthonij Hopman (1828-1910), de was-hars voeringmethode. Deze methode kende een snelle verspreiding binnen en buiten Europa.²⁸ Willem Anthonij, opgeleid in zijn vaders atelier, perfectioneerde de methode en onderwees hem aan de Duitse restaurateur Aloïs Hauser (1857-

²⁷ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

²⁸ 1. Hierbij impregneerde men het schilderij met een mengsel van was en hars, waardoor blazen en schilfers geconsolideerd werden en het schilderij tegen vocht beschermd werd. Met dit mengsel bracht men in een latere fase ook een voeringstof aan op de achterkant van het schilderij.

2. Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 813.

1919) op vraag van Abraham Bredius (1855-1946).²⁹ Hij was eveneens verantwoordelijk voor de verspreiding van de Pettenkoffermethode binnen het Nederlands taalgebied in Europa, dankzij zijn vertaling van de originele publicatie in 1871.³⁰ Daarnaast was Willem Anthonij Hopman ook een van de eersten die zijn werkwijzen te documenteerde; een gewoonte die niet snel overgenomen werd in België.³¹

Zijn opvolger, Carel de Wild (1870-1822), volgde zijn opleiding in het Kunsthistorisches Museum van Wenen. Later studeerde hij op zijn beurt bij Aloïs Hauser in Duitsland. Dankzij zijn opleiding in Duitsland, dat verder stond in de verwetenschappelijking van restauratie, had hij in zijn thuisland een rijkere achtergrond dan zijn voorgangers. In de vroege jaren 1920 was hij een van de eersten die restauratie doceerde in een officiële opleiding aan de University of Pennsylvania (Verenigde Staten). In Nederland werd hij opgevolgd door zijn broer Derix de Wild (1896-1932) en zijn neef Angenitus Martinus de Wild (1899-1969).³²

Frankrijk

Frankrijk kende een grote impuls in het vak dankzij de oprichting van het *Musée Central des Arts* door Napoleon Bonaparte in 1793 (zie supra: Korte voorgeschiedenis). De professionalisering van de Franse restaurateurs kende hier zijn oorsprong, en een eeuw later konden ze bij de koplopers van Europa gerekend worden. Zo werd in Parijs de operationele techniek van de papverdoeking ontwikkeld, een techniek waar de Fransen erg gekend voor werden.³³ Ook de handleiding van Horsin Déon, die in België zeer bekend was, kwam van Franse bodem. Vanaf de late jaren 1870 vond het wetenschappelijk

²⁹ 1. Abraham Bredius was destijds de conservator van het Mauritshuis.

2. Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 815.

³⁰ Willem Anthonij Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871).

³¹ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 816.

³² Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 817-819.

³³ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 28.

lexicon zijn ingang in de Franse kunstwereld.³⁴ Aanvankelijk lag de focus enkel op de nefaste effecten van vocht, maar al snel verbreedde hun onderzoek en de Franse restaurateurs profileerden zich als hoogstaande wetenschappelijke onderzoekers.³⁵ Vanuit het Louvre werden vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw regelmatig studies gepubliceerd met een focus op technisch onderzoek. Na de Eerste Wereldoorlog profileerden de Fransen zich als experts op vlak van radiografie. In 1927 richtten ze een officieel laboratorium op in het museum.³⁶

Duitsland

In de verschillende studies wordt Duitsland consequent aangeduid als een van de voorlopers op vlak van verwetenschappelijking in restauratie. In de aanloop van de 20^{ste} eeuw vervulden ze een prominente rol binnen het vakgebied. Het overheersende aantal Duitse publicaties gedurende die periode valt duidelijk af te lezen uit de bibliografie van prof. dr. Roger Marijnissen. Daarbij merken we op dat deze studies allen erg wetenschappelijk gericht waren.³⁷ Een van de belangrijkste en wijdverspreide innovaties uit Duitse hoek was de Pettenkoffermethode. Deze methode was een van de eerste restauratiemethodes die door een wetenschapper ontwikkeld was, en niet door een restaurateur (zie infra: Restauratiemethodes).

³⁴ Ann Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," In *Conservation in the Nineteenth Century*, red. Isabelle Brajer. (Londen: Archetype Publications Ltd, 2013), 76.

³⁵ 1. Een voorbeeld hiervan is de Parijse restaurateur Albert Jehn, die zichzelf profileerde als een expert in wetenschappelijk onderzoek en de materiële constructie van schilderijen, en als iemand die wetenschappelijke en rationele behandelingen uitvoerde op schilderijen zonder het verwijderen van vernis of het gebruik van alcohol dampen, waarbij hij ook de oorspronkelijke patina van de werken wist te bewaren. (Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 76-77.).

2. Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 76.

³⁶ "Le Laboratoire de Recherche des Musées de France." Laatst geraadpleegd op 11 mei 2020, <https://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>.

³⁷ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," bibliografie.

Engeland

Engeland lijkt gedurende de lange 19^{de} eeuw licht voorgelopen te hebben op België en Nederland op verschillende vlakken. Documentatie van restauratiecampagnes was tegen de tweede helft van de 19^{de} eeuw al een wijdverspreid gebruik in Engeland.³⁸ Terzelfdertijd was er ook een duidelijke verschuiving van 'levende kunst' naar de waardering van het kunstwerk als historisch object.³⁹ Deze omwenteling kwam er dankzij de omzetting van private collecties naar publieke collecties, waardoor de kunstobjecten een andere functie en waarde kregen. De objecten werden daarbij bewaard in een nieuwe instelling, het museum, met de bedoeling ze te bewaren voor de eeuwigheid.⁴⁰ Binnen deze veranderde situatie wendde men zich al snel tot de wetenschap. In 1850 kwam namelijk de suggestie om alle werken van de National Gallery in een vacuüm lijst te plaatsen, om de werken te beschermen van luchtpollutie.⁴¹ In 1888 werd aan de wetenschappers Dr. W. J. Russell en W. Abney gevraagd om een studie uit te voeren naar het effect van verschillende lichtbronnen op aquarelschilderijen.⁴² Dertig jaar later, in 1920, werd een van de eerste gespecialiseerde laboratoria opgericht, het British Museum Research Laboratory.⁴³ Het is zeker dat Engeland al snel een grote mate van professionalisme kende, maar volgens de kunsthistoricus Giles Waterfield is dat te wijten aan het volgen van het Duitse voorbeeld.⁴⁴

³⁸ Ian McClure, "The History of Painting Conservation and the Royal Collection," in *Studies in the History of Painting Restoration*, red. Christine Sitwell en Sarah Staniforth. (Londen: Archetype Publications, 2002), 85.

³⁹ 1. Met levende kunst wordt het aanpassen van schilderijen aan de mode bedoeld, een praktijk waarbij kunstenaars zichzelf als voldoende opgeleid zagen om de oude schilderijen te overschilderen volgens de laatste mode. Het gebruik kan niet echt gedefinieerd worden als restauratie in de hedendaagse betekenis van het woord, en verdween bij de opkomst van de publieke collecties en musea.

2. Giles Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," in *Studies in the History of Painting Restoration*, red. Christine Sitwell en Sarah Staniforth. (Londen: Archetype Publications, 2002), 121-122.

⁴⁰ Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," 122.

⁴¹ Simon Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)," *CeROArt*, nr. 9 (2014), laatst geraadpleegd op 1 mei 2019, <http://journals.openedition.org/ceroart/3765>.

⁴² Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)."

⁴³ Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)."

⁴⁴ Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," 124.

Italië

Al sinds het aantreden van Pietro Edwards als ‘Inspecteur voor de restauratie van publieke schilderijen’ in de tweede helft van de 18^{de} eeuw liet Italië het profiel van de kunstenaar-restaurateur achter zich. Edwards legde de grondering voor de hedendaagse visie op het vak. In zijn publicaties benadrukte hij onder meer het belang van een specifieke training voor restaurateurs, gecombineerd met wetenschappelijk onderzoek. Als een van de eersten raadde hij een interdisciplinaire commissie aan om te beslissen over restauraties.⁴⁵

Italië kende in de voetsporen van Edwards een reeks succesvolle restaurateurs. Een van deze restaurateurs was Molteni, actief rond het midden van de 19^{de} eeuw. Hij was een aanhanger van wat men later “selectief schoonmaken” zou noemen. Het doel van zijn schoonmaakacties was het terugbrengen van de harmonie in het werk. Bijgevolg werd niet elke zone van een schilderij in dezelfde mate onder handen genomen. Hierbij kwam ook de gewoonte de oude meesters te ‘verbeteren.’⁴⁶ Het was Edwards die enkele jaren eerder het oog van de toeschouwer als ultieme jury verklaarde: een onevenwichtig schilderij kon het publiek niet bekoren. Deze manier van restaureren wordt een ‘esthetische restauratie’ genoemd, en kon zo ver gaan dat men details toevoegde of het werk ondertekende in naam van de schilder aan wie het toegeschreven werd.⁴⁷

Nog bekender was de restaurateur Giovanni Secco-Suardo, auteur van “*Manuale ragionato per la parte meccanica dell’Arte del Restauratore di dipinti*” (1866). Hierin toonde hij een grote kennis van de chemische processen die schuilen achter de veroudering van de originele materialen van kunstwerken. De schrijver erkende in zijn handleiding de geheimhouding die het vak domineerde, en de economische redenen die daar vaak de oorzaak van waren. Desalniettemin moest een schilderij volgens zijn filosofie op zulke wijze geretoucheerd worden dat de restauraties onzichtbaar waren. Daarnaast bracht hij na restauratie zelf

⁴⁵ Antonio Iaccarino Idelson, “Reflections on the relation between conservation and science,” *CeROArt*, nr. 7 (2011), laatst geraadpleegd op 13 mei 2020, <https://journals.openedition.org/ceroart/2239>.

⁴⁶ Dit kon betekenen dat het werk werd aangevuld met details, of het aanpassen van compositionele en esthetische elementen.

⁴⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 292-302.

vaak een artificiële, amberkleurige patina aan op de schilderijen om ze een ouder uitzicht te geven, zoals de mode destijds voorschreef.⁴⁸

Ook Ulisse Forni schreef rond hetzelfde moment een handleiding, "*Il Manuale del pittore restauratore*." De handleiding toonde een grote kennis van zowel Franse als Italiaanse technieken, en de auteur had eveneens een zekere kennis van chemie. In tegenstelling tot de handleiding van Secco-Suardo maakte Forni echter geen vermelding van de ethische aspecten van de restauratie, en was hij eerder praktijkgericht. Het manuscript was meer bedoeld voor een gespecialiseerd publiek. Verder maakt Forni ook deel uit van de officiële commissie belast met de evaluatie van de Pettenkoffermethode. Na enkele experimenten concludeerde de restaurateur dat de methode zijn beperkingen had, maar van pas kon komen bij het verzachten van vernissen om ze beter oplosbaar te maken in andere materialen.⁴⁹

In 1875 werd Giovanni Battista Cavalcelle op zijn beurt aangesteld als 'Inspecteur voor de restauratie van publieke schilderijen.' Enkele jaren voordien schreef hij een publicatie waarin hij conservatieproblemen bediscussieerde aan de hand van academische systemen en museumhervormingen. Hij pleitte eveneens voor een officiële restauratieopleiding. Hij toonde ook een grote aandacht voor de authenticiteit van kunstwerken en hun als historische documenten. Zo kwam hij met het idee om beschadigde kunstwerken te kopiëren en aangevulde versies te presenteren naast het origineel. Schade tonen in een werk was voor hem niet onacceptabel. In Italië leefde destijds dan ook een sterke polemiek over het al dan niet integrerend restaureren. Zo gaf het ministerie Cavalcelle in 1877 de opdracht om de lacunes op een schilderij in te vullen met neutrale kleuren in plaats van ze te overschilderen. Wegens zijn positie als inspecteur bevond hij zich vaak in het midden van de publieke discussies. Een van deze discussies ging over de controverse rond de restauratiepraktijken in de privémarkt. Opvallend genoeg hadden de restaurateurs binnen de privémarkt van Italië een hogere

⁴⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 302-306.

⁴⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 306-312.

professionele standaard dan degenen die het ministerie aannam voor officiële opdrachten.⁵⁰

Bij het aanbreken van de jaren 1880 vindt men binnen de officiële kringen een puristisch klimaat waarin alle ingrepen aan kunstwerken openlijk getoond werden. Bijgevolg verdween ook de voorkeur voor artificiële patine in deze jaren uit de Italiaanse smaak. Restaurateur Guglielmo Botti was een schoolvoorbeeld binnen deze visie. De stroming kon echter niet op steun rekenen van de privémarkt. Verder begonnen ook de omgevingsfactoren een belangrijkere rol te spelen in de conservatie, alsook het bijhouden van een logboek.⁵¹

De restaurateurs actief op de privémarkt en de restaurateurs in dienst van de staat hingen zeer verschillende ideeën aan. Alessandro Conti haalt aan in zijn boek *History of the Restoration and Conservation of Works of Art* dat de privémarkt een grotere mate van professionalisme kende dan dat binnen officiële instanties het geval was. Conti maakt melding van het fenomeen 'commerciële restauratie'. Daarbij werd gekozen voor integrerende restauratie met commerciële doeleinden. Privéverzamelaars verwachtten een zekere kwaliteit en stijl van hun kunstobjecten, en het was aan deze wens dat de restaurateurs voldeden. Verzamelaars en kunsthandelaars waren er zich maar al te zeker van bewust dat deze praktijken grensden aan vervalsing. In de grijze zone tussen de twee velden vinden we Luigi Cavenaghi. De restaurateur was zowel actief binnen officiële kringen als binnen de privémarkt. Rond de eeuwwisseling toonde hij een duidelijk waardering voor het kunstwerk als historisch document. Zijn doel was dan ook steeds het kunstobject terug te brengen naar zijn oorspronkelijke staat, wat sterk contrasteert met zijn voorgangers, die voornamelijk streefden om harmonie te brengen in het geheel. Ondanks deze nieuwe visie maakte Cavenaghi nog steeds een onderscheid tussen werken uit publieke collecties en werken uit private collecties. Hoe ver hij ging met een restauratie hing voor hem af van de opdrachtgever.⁵²

⁵⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 227-335.

⁵¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 338, 357.

⁵² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 363-375.

Portugal

Wanneer we de Europese landen op een tijdlijn plaatsen lijkt België aan het staartje te hangen. Niets is echter minder waar. Volgens Maria da Conceição Lopes Casanova was het Portugal die gedurende de 19^{de} eeuw achter de feiten aanliep. De slechte staat van het Portugese kunstpatrimonium zorgde voor veel kritiek rond de eeuwwisseling, en volgens velen was dit te wijten aan slechte restauraties.⁵³ In Portugal leefde het figuur van de kunstenaar-restaurateur namelijk door tot halweg de 20^{ste} eeuw, waardoor wetenschappelijke methodes lang op zich lieten wachten. Men trachtte de kunstwerken terug te brengen naar hun oorspronkelijke staat, maar was daarbij slechts afhankelijk van empirisch opgebouwde kennis. De enige restauratiehandleiding van het land werd gepubliceerd door Manuel Macedo, naar voorbeeld van de handleidingen van Horsin Déon (1851), Bonnardot (1858) en Ris-Paquot (1879). Deze auteurs deelden een visie waarbij de restaurateur als imitator van de oorspronkelijke kunstenaar gezien werd.⁵⁴ Deze visie op de restaurateur raakte rond de eeuwwisseling gedemodeerd, hoewel de handleiding van Horsin Déon nog lang populair bleef, ook in Frankrijk en België. Natuurlijk kende men in Portugal, zoals in elk land, ook tegenstanders van de restauratie. Desalniettemin kan men concluderen dat Portugal nog geen breuk kende met de empirische methode rond de eeuwwisseling.⁵⁵ Ten gevolge van deze methode was er weinig documentatie, gezien ze in geheimhouding gewikkeld was.

⁵³ Maria da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty," *CeROArt*, HS (2013), laatst geraadpleegd op 3 mei 2019, <http://journals.openedition.org/ceroart/3606>.

⁵⁴ da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty."

⁵⁵ da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty."

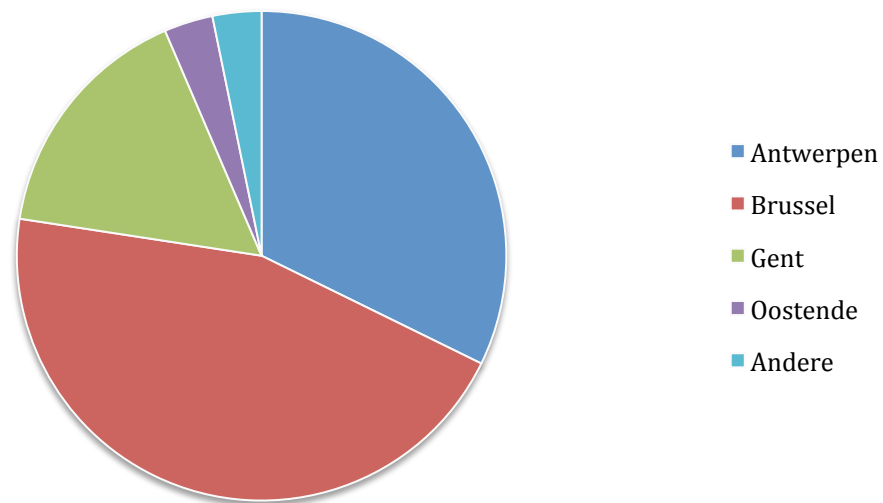
4. Belgische restaurateurs

Zoals eerder aangehaald is het archiefmateriaal over contemporaine restaurateurs beperkt. Tijdens het onderzoek kwamen 32 namen naar voren die zichzelf als kunstrestaurateur profileerden. In bijlage 1 geven we een korte profilering van elke restaurateur om hierna dieper in te gaan op het profiel van de restaurateur rond de eeuwwisseling. Waar waren ze actief en voor wie? Hadden ze een vaste betrekking of werkten ze op freelance basis? Situeerden ze zichzelf binnen een bedrijf, of waren ze kleine zelfstandigen?

Conclusie

Ruimtelijke verdeling

Ruimtelijke Verdeling



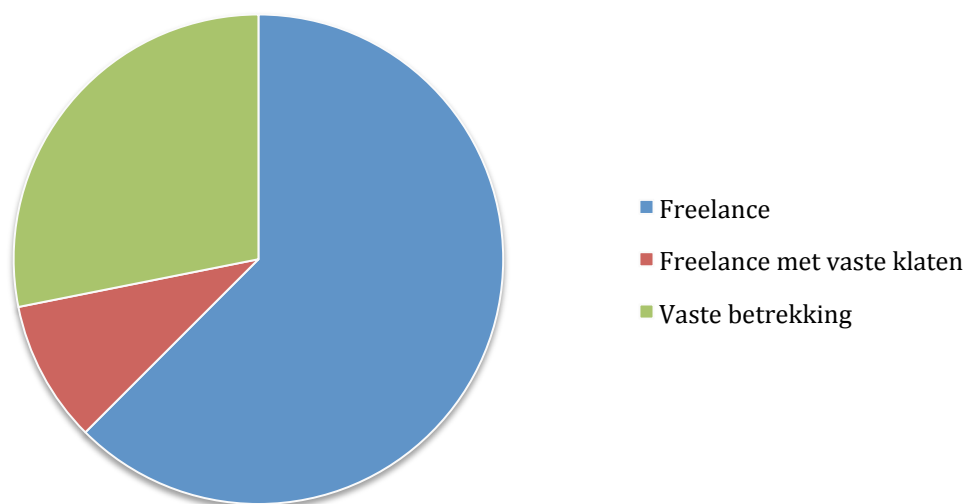
In de ruimtelijke verdeling van de restaurateurs zien we een duidelijke overheersing van Brussel. Dat het culturele leven, en daarbij ook al wie hierin werkzaam is, zich concentreert in de hoofdstad is niet verbazend. 77% Van de restaurateurs waren werkzaam in een van de steden waarin de koninklijk musea zijn gevestigd. Hierbij merken we op dat het merendeel van de bronnen waarop deze grafiek gebouwd is afkomstig zijn uit de musea. Een correcte conclusie zou zijn dat de musea van Brussel en Antwerpen in contact kwamen met meer

verschillende restaurateurs dan de musea van Gent en Oostende. Dit is opnieuw niet verbazend, daar de collectie van de Koninklijke Musea aanzienlijk groter was. Niettemin zijn de adressen van deze restaurateurs correct en was het zeker niet zo dat enkel Brusselse restaurateurs contact opnamen met het museum van Brussel, of enkel Antwerpse restaurateurs met het museum van Antwerpen. Daarom zijn we ervan overtuigd dat deze grafiek een correct beeld schetst van de ruimtelijke verdeling.

We kunnen de dominantie van Brussel en Antwerpen verklaren door het grootschaligere culturele leven in de steden, de aanwezigheid van meerdere musea (dit in contrast met Gent en Oostende), en de grotere collecties van de musea. Daarnaast lijken ook de privéverzamelaars zich in de steden gegroepeerd te hebben.⁵⁶ Naar alle waarschijnlijkheid was er dus meer werkgelegenheid in deze steden.

Marktverdeling

Marktverdeling



⁵⁶ Ulrike Müller, "The Amateur and the Public Sphere : Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century," *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423-438.

Opnieuw is het niet verbazend dat het merendeel van de opdrachten op freelance basis gebeurde, daar er maar een beperkt aantal musea zijn voor een veelvoud van restaurateurs. Wat we hierbij echter wel kunnen opmerken is dat de verschillende musea verschillende formules toepasten. Sommige musea hadden een vaste restaurateur, andere hadden een voorkeur voor een bepaalde restaurateur en nog andere werkten steeds met verschillende personen samen. Welk musea welke voorkeur had zal later in deze paper besproken worden (zie infra: De Musea). Zoals vandaag was het merendeel van de restaurateurs een kleine zelfstandige, afhankelijk van opdrachten die hij op zelfstandige basis te pakken kon krijgen. We zien dan ook dat enkele restaurateurs spontaan solliciteerden bij de musea, en dat enkele restaurateurs advertenties plaatsten om opdrachten binnen te halen (zie infra).

Van op vader op zoon

Een laatste conclusie die gemaakt kan worden is het bestaan van familiebedrijven. Net zoals we bij kunstenaars zien, wordt ook het vak van de kunstrestauratie doorgegeven van vader op zoon in het atelier. Dat het vak binnen het atelier werd doorgegeven is vanzelfsprekend, aangezien er in deze periode nog geen opleidingen in de kunstrestauratie bestonden.⁵⁷ De overheersende geheimzinnigheid rond de procedures in deze periode (zie infra) gaf de familiebedrijven een zeker voordeel: de mogelijkheid verder te bouwen op eerder opgedane kennis. Een restaurateur die in een atelier werd opgeleid waar alle geheimen aan hem toevertrouwd werden had een voordeel op die restaurateur die zichzelf trachtte op te leiden. Onder de familiebedrijven vinden we Mommen & Cie, Maison Buéso, Pelle & Fils, Felix en Antoine Sacré, broers Henri en Victor le Roy en Delehayé & Fils.

⁵⁷ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019), 11-16.

5. Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur

Hoe bepalen we het profiel van een restaurateur rond de eeuwwisseling? Restaurateurs genoten, net zoals vandaag, niet het grote aanzien dat de canonieke – en minder canonieke – kunstenaars werd toegedicht. Bijgevolg werd er over hen ook amper geschreven in de eigentijdse boeken, tijdschriften, kranten et cetera (tenzij ze een andere, meer noemenswaardige activiteit uitoefenden). De restaurateurs waren geen publieke figuren. Hoe weten we dit? Wanneer we door een tijdschrift zoals *l'Art Moderne* bladeren, of enkele zoekopdrachten uitvoeren in de databank Belgicapress, zullen de namen van de door ons gekende restaurateurs niet tevoorschijn komen (met uitzondering van Louis Maeterlinck (1846-1916), die als conservator van het Museum voor Schone Kunsten Gent en kunsthistoricus bijzonder actief was). De restaurateur was dus geen 'belangrijk' maatschappelijk persoon, hij nam geen standpunt in in de kunstwereld, zijn plaats was die van het anonieme atelier, waar hij op zichzelf zijn ambachtelijke karwei uitoefende. Wanneer we dit combineren met de traditionele geheimzinnigheid die vanuit de 18^{de} eeuw doorleeft tot aan de echte verwetenschappelijking van de branche ca. 1930 (Conferentie van Rome), is het niet vreemd te moeten concluderen dat er geen persoonlijke archieven bewaard werden (of deze werden alleszins niet publiek gemaakt).⁵⁸ Er was ongetwijfeld briefwisseling tussen restaurateur en cliënt waarin de werkwijzen van de specialist mogelijks duidelijker werden. Zulke brieven zijn in beperkte mate terug te vinden in de archieven van de Belgische musea, maar lijken verdwenen te zijn wanneer het om privé-betrekkingen gaat.

Bewust zijnde van de problemen die zich bijgevolg stellen, kunnen we ons afvragen hoe we het profiel van de restaurateur kunnen bepalen. Hoe beschrijven we de levens van die mensen over wie niets geschreven werd, niets bewaard werd; mensen die bij voorkeur op de achtergrond bleven? Een

⁵⁸ De eerste 'International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art' werd in 1930 in Rome georganiseerd. De conferentie lag onder meer aan de basis van de oprichting van ICOM (International Council of Museums).

opmerking moet hierbij gemaakt worden: het is fout aan te nemen dat de restaurateur anoniem wou blijven. Hij was zeker trots op zijn vak. Wat hij echter niet wou, was dat zijn geheime recepten en behandelingsmethoden openbaar werden om bekritiseerd te worden door eender wie zich als geleerd genoeg beschouwde hier commentaar op te mogen geven, en natuurlijk om te vermijden dat de concurrentie zijn methodes zou overnemen.⁵⁹

Ook de economische positie van de restaurateur was complex (en is dat ergens nog steeds). Vele kunstenaars hadden moeite met de balans tussen 'l'art pour l'art' en de nood te overleven, wat soms voor een onzekere positie zorgde binnen de economische samenleving. De positie van de restaurateur was mogelijk nog gecompliceerder. Hij bemoeide zich met werken van kunstenaars die doorgaans al lang overleden waren en geen baat meer hadden bij de economische waarde van hun werk. Het was dus ook logisch dat de restaurateur 'klanten' moest vinden. (We kunnen hierbij de filosofische/ethische vraag stellen wie de echte klant is: het kunstwerk of de opdrachtgever?) Bijgevolg is een van de belangrijke bronnen voor het profileren van de restaurateur de (beperkte) reclame die we vinden in het tijdschrift *l'Art Moderne*. Dat alles in combinatie met de briefhoofdingen die bewaard zijn gebleven in de museumarchieven stelt ons in staat een beeld te scheppen van de activiteiten waar de gemiddelde restaurateur zich mee bezig hield.

De term restaurateur op zich blijkt meteen al een probleem te vormen. Deze titel vinden we namelijk maar in schaarse gevallen terug in de reclame en briefhoofdingen, hoewel er wel activiteiten in worden opgenomen die we traditioneel linken aan de kunstrestauratie. Er waren echter wel enkele invloedrijke stemmen binnen de kunstwereld die een ideaalvisie hadden van deze restaurateur. Hoewel zeldzaam, onthullen ze veel over het (gewenste) karakter van de restaurateur. We gaan hier over op een bespreking van de gevonden bronnen:

⁵⁹ Ook Marijnissen haalt dit aan als mogelijke reden voor de schaarse bronnen (Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.)

5.1. Wat verwacht werd

Over het algemeen werden er in onze streken in de pre-wetenschappelijke periode geen traktaten geschreven over het ideaalbeeld van de restaurateur. Het gebeurde erg sporadisch dat men zich uitsprak over het profiel van de restaurateur, maar dit gebeurde meestal in korte artikels en in context van kritieken. Een vroeg voorbeeld hiervan was Emile Picaults "*Observations sur les inconvénients qui résultent des moyens que l'on employé pour les tableaux que l'on restaure journellement*" (1789). In België publiceerde men wel kritiek op de restauratie zelf, maar het profiel van de restaurateur werd hier zelden bij betrokken. Slechts één Belgische publicatie (deels) handelend over dit onderwerp werd ons overgeleverd: "*De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux,*" gepubliceerd in het Bulletin Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent van 1903.

Enkele vooraanstaande figuren binnen de Belgische kunstwereld namen deel aan de discussie: kunstschilder en -criticus Albert Dutry (1860-1918), conservator en restaurateur Louis Maeterlinck (1846-1926), kunstschilder Armand Heins (1856-1938), kunstschilder en -verzamelaar Fernand Scribe (1851-1913), stadsarchivaris van Gent V. Vander Haeghen, kunstenaar Hendrik Coppejans (1883-1947), en gemeenteraadslid van Gent en glazenier Joseph Casier (1824-1914) allen onder het voorzitterschap van kanunnik Van den Gheyn (162-1955). Ook ene Alb. Maertens nam deel aan de discussie, maar deze kon niet geïdentificeerd worden.

Hoewel Albert Dutry slechts in één zin zijn ideale restaurateur beschrijft, is zijn visie allesomvattend. "*Un bon restaurateur devrait être à la fois au courant de l'histoire de l'art, peintre de talent, chimiste, et surtout esthète respectueux des oeuvres maîtresses et praticion discret.*"⁶⁰ Hij had een erg interdisciplinaire visie op de restaurateur. Vooral het wetenschappelijke aspect dat hij aan bod brengt is

⁶⁰ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 122.

erg opvallend wanneer we hem vergelijken met zijn tijdsgenoten. Dutry lijkt in deze mening alleen te staan. Zijn uitspraak bewijst echter wel dat men rond de eeuwwisseling begon na te denken over de verwetenschappelijking van het vak. Daarnaast werd nadruk gelegd op kennis van de kunstgeschiedenis en speelde ook discretie een belangrijke rol.⁶¹

A. Maertens vergeleek de restaurateur met een orkest-dirigent. De dirigent moet voor een goede uitvoering van de muziek doordringen tot de idee en het gevoel van de componist. Om dit te kunnen moet de dirigent zichzelf volledig kunnen uitwissen en abstraheren. Om zich volledig in te kunnen leven in een stijl of componist studeren ze vaak in het buitenland. Ook voor de schilderkunst was dit verhaal waar. Een intelligente schilder kon volgens Maertens zo al snel de penseelstreek van een meester imiteren. Het waren deze mannen, die als 'vulgaire kopiisten' werden behandeld, die naar zijn mening gefeliciteerd moesten worden voor hun vermogen zichzelf opzij te zetten. Het waren ook deze kopiisten aan wie volgens Maertens de kunstrestauratie toevertrouwd moest worden. Enkel zij zouden in staat zijn onzichtbare retouches aan te brengen. Het bezwaar dat men slechts zelden een kunstenaar vond die geschoold was in alle stijlen ging niet op, want het was volgens Maertens namelijk niet nodig dat eenzelfde man al die kennis bezat. Het was voldoende dat hij in staat was om bij het zien van een bepaald schilderij die specifieke stijl te kunnen imiteren, zij het na studie van gelijkaardige werken. Als het over werken van zeer grote waarde ging kon men tenslotte ook een bewijs vragen van de kunstenaars knowhow alvorens hij aan de restauratie startte. Maertens stelde hier een soort portfolio voor: *"Quand on commande à un artiste un portrait, c'est généralement parce que l'on a admiré déjà plusieurs de ses œuvres. Dès lors, pourquoi ne pourrait-on agir pour les restaurations comme on le fait pour les créations nouvelles?"*

De nadruk lag voor hem vooral op het feit dat de restaurateur zichzelf buiten spel moest zetten en verantwoordelijk was voor het in stand houden en herleven van de schilderijen, niet voor het creëren. De andere heren die deelnamen aan de

⁶¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 122.

discussie applaudisseerden voor zijn uiteenzetting, maar gingen niet verder in op het ideaalbeeld van de restaurateur.⁶²

Maertens ideale restaurateur was voornamelijk gefocust op het uitvoeren van retouches. In zijn uiteenzetting kwamen de technische kanten van het werk niet aan bod (zoals bijvoorbeeld werken aan de drager of het verwijderen van vuil). Ook op kunsthistorisch vlak moest de restaurateur niet erg veel achtergrond hebben. Mogelijks ging Maertens ervan uit dat zijn opdrachtgevers, veelal museumcommissies, over deze kennis beschikten. Omdat de restaurateurs destijds volledig onderhevig waren aan de museumcommissies, lag de beslissing omtrent kunsthistorische vragen wellicht volledig bij hen.⁶³ Hij werd in zijn visie bijgestaan door Louis Maeterlinck, die hierop uitbreidde in een ander artikel. Maeterlincks beschrijving van de opleiding die hij voor ogen had toont indirect zijn ideaalbeeld van de restaurateur. Hij was het eens met Maertens dat de restaurateur ook een goede schilder moest zijn. Daarnaast moest de restaurateur volgens hem een degelijke historische en literaire kennis bezitten. Het kunsthistorische aspect speelde voor Maeterlinck een grotere rol, al verklaarde hij niet waarom dit volgens hem nodig was.⁶⁴

Wanneer we Maertens en Maeterlincks ideeën combineren komen we uit op de visie die Picault zo'n honderd jaar eerder aanhing: die van een restaurateur die vanaf het begin een gespecialiseerde opleiding genoot, waarin hij intiem bekend raakte met de stijlen van de meesters en zichzelf volledig opzij zette. Emile Picault benadrukte echter ook het belang van technische kennis, een aspect dat enkel door Dutry belicht werd.⁶⁵ Op internationaal vlak werden er gedurende de 19^{de} eeuw nog enkele uitspraken gedaan over het profiel van de restaurateur. Discretie, onbaatzuchtigheid en bescheidenheid zouden belangrijke morele

⁶² "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 133, 140-143.

⁶³ Dat de museumcommissies absoluut beslissingsrecht hadden blijkt uit de opmerking van Maeterlinck dat: "*je ferai cependant remarquer qu'en général, ces modestes fonctionnaires ne sont nullement dangereux, car ils sont presque toujours pourvus d'une commission 'dite du Musée' ou ils n'ont pas même voix délibérative, et dont ils ont pour toute mission d'exécuter les ordres.*" ("De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135.)

⁶⁴ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁶⁵ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 243.

kwaliteiten geweest zijn.⁶⁶ Historicus en archeoloog Prosper Mérimée (1803-1870) was het ermee eens dat de restaurateur niets mocht toevoegen aan het werk en zijn taak enkel bestond uit het behouden of reproduceren. Ook restauratiearchitect Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) was in een publicatie van 1845 van mening dat de restaurateur zichzelf volledig moest kennen tijdens het restauratieproces. Hij moest consolideren en zo min mogelijk toevoegen. Horsin Déon schreef dat het talent van de restaurateur het meest ondankbare was van alle, omdat hij geen eigendom kon nemen van het werk dat hij verrichtte. De restaurateur moest bescheiden en discreet zijn. Kunstcriticus Camillo Boito (1836-1914) schreef in 1893 een synthese van wat de restaurateur moest zijn: hij moest behouden en niet herstellen, dit zonder enige ijdelheid.⁶⁷

Conclusie: de discrete en bescheiden restaurateur

Volgens kunsthistoricus Pierre Leveau kunnen bepaalde morele vereisten deel van het antwoord vormen op de vraag waarom de restaurateurs van de 19^{de} eeuw vandaag zo onzichtbaar lijken.⁶⁸ Bescheidenheid en discretie verklaren waarom weinig restaurateurs zich publiekelijk mengden in discussies betreffende hun vak. Het verklaart de beperkte documentatie echter niet volledig. Het is bijvoorbeeld nog steeds geen reden om niet voor zichzelf of voor de opdrachtgevers neer te schrijven wat er juist gedaan werd tijdens restauratiecampagnes, al moet opgemerkt worden dat de opdrachtgevers deze verantwoording zelden eisten.⁶⁹ We kunnen ons afvragen waarom dit zo was. Hadden de opdrachtgevers zelf voldoende kennis om te weten wat er met hun kostbare kunstwerken gebeurde? Dit kan zeker niet altijd het geval geweest zijn. Maar er resten nog andere mogelijke verklaringen. Een eerste is dat men deze zaken mondeling besprak, of dat de opdrachtgevers enkel geïnteresseerd waren in het resultaat, ongeacht de procedures die het kunstwerk daarvoor onderging.

⁶⁶ Pierre Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, nr.25 (2007): 5.

⁶⁷ Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," 5-6.

⁶⁸ Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," 5.

⁶⁹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.

Ten slotte was er het feit dat restauratie nog niet ten volle beschouwd werd als een wetenschap, waardoor gestructureerde documentatie – zoals dat in de wetenschappen vereist was – niet verwacht werd. Het is pas bij het begin van de 20^{ste} eeuw dat we de eerste openlijke vraag zien naar een wetenschappelijk onderlegde restaurateur, en destijds waren er maar erg weinig restaurateurs die daaraan voldeden. Een zeldzaam voorbeeld is Albert Engel (zie infra: De Musea).

5.2. Restaurateurs op de voorgrond

Zoals eerder aangehaald, verkoos de Belgische kunstrestaurateur veelal de anonimiteit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de publicaties van hun hand erg summier zijn.

Louis Maeterlinck lijkt hier de grote uitzondering op te zijn. Hij publiceerde in *l'Art Moderne* regelmatig artikels omtrent de kunstgeschiedenis en kunstrestauratie. Hierin verdedigde hij veelal de positie van de restaurateur. Vooral zijn artikelreeks 'De la restauration des tableaux' is bijzonder informatief. In de artikels nam hij een genuanceerde positie aan omtrent de kunstrestauratie. Hij kloeg aan dat kunstrestaurateurs door de publieke opinie aanzien werden als barbaren, die enkel meer schade toebrachten dan ze verhielpen. Hij vergeleek de restaurateurs met dokters, die moeten bezitten over voorzichtigheid, scherpzinnigheid en praktische ervaring op basis van ware kennis om hun vak goed te kunnen uitoefenen. Toch kwam voorkomen nog steeds voor genezen.⁷⁰ Maeterlinck erkende echter wel dat er enkele ongelukkige voorvallen gebeurd waren in het verleden, waarbij onervaren amateurrestaurateurs hun handen legden op waardevolle kunstschaten. Het grootste gevaar voor het vak waren deze amateurs, die zelfverzonnen middeltjes gebruikten en zo vaak slechts meer schade toebrachten.⁷¹ In enkele andere artikels verklaarde hij een aantal werkwijzen die heden ten dag in de restauratie werden toegepast, om zo aan te

⁷⁰ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

⁷¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

tonen dat een kundig restaurateur vertrouwd kon worden.⁷² Ter verdediging van de restaurateurs wees hij ook de vinger naar de museumcommissies, die verantwoordelijk waren voor het overzien van deze al dan niet rampzalige restauraties. Hoeveel van deze commissieleden kenden het beroep van de restaurateur op een praktische of zelfs theoretische manier? De onwetendheid van de museumcommissies lag volgens Maeterlinck evengoed aan de basis van vele vernietigingen.⁷³ Een voordehand liggende oplossing zou een opleiding zijn, en Maeterlinck had ook hier een duidelijke visie voor (zie infra.: Opleiding).⁷⁴ De conservator merkte later ook op dat België naar zijn mening achterliep op de omliggende landen, Italië, Frankrijk en Engeland.⁷⁵

In de reeks artikels getiteld 'La restauration des tableaux anciens' verdedigde hij de restauraties zoals die gebeurden in zijn eigen museum, het Museum voor Schone Kunsten Gent, tegen de opmerkingen van kunstschilder en -verzamelaar Charles Léon Cardon (1850-1920).⁷⁶ Cardon was destijds zelf actief als lid van de museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België, en maakte ook deel uit van de ondercommissie die ging over de conservatie en restauratie van de collectie.

In 1903 publiceerde de Geschied- en Oudheidkundigen Kring van Gent in hun bulletijn een discussie over restauratiepraktijken, een discussie waaraan ook Louis Maeterlinck deelnam. Het gesprek ging over de schoonmaak van schilderijen, in bijzonder het schoonmaken met een aardappel. Ter voorbereiding op de discussie stuurde kunstenaar Albert Dutry (1860,196), lid van de museumcommissie van het Museum voor Schone Kunsten Gent, een rapport rond onder experts om hun mening te weten te komen.⁷⁷ Toen Maeterlinck aan bod kwam uitte hij zijn ongenoegen over meerdere restauratiepraktijken. Daarnaast was hij van mening dat Dutry beter de inzichten van ervaren restaurateurs had bevraagd. Opvallend genoeg veroordeelde

⁷² Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352 ; Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

⁷³ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

⁷⁴ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁷⁵ "La restauration des tableaux," *L'Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256.

⁷⁶ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311. ; Louis Maeterlinck, "Boite aux lettres," *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30. ; Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

⁷⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 131.

Maeterlinck de restauratie in dit artikel tot een 'halfwetenschap,' en vroeg zich af of het wel nuttig was deze praktijk te populariseren. Hij vreesde de roekeloze amateurrestaurateurs die zich met een puur theoretische opleiding zouden wagen aan gevaarlijke experimenten.⁷⁸ Hij verdoemde de restaurateurs echter niet helemaal, want deze kregen volgens hem maar al te vaak de schuld van schade die door hun voorgangers aangebracht werd.⁷⁹ De uitkomst van deze interessante discussie zal later besproken worden (zie infra: Restaureren: pro of contra?).

Ca. 1907 trachtte Maeterlinck een nieuwe restauratiemethode voor het verdoeken te introduceren. Hij maakte gebruik van *l'Art Moderne* om het nieuwe middel te verspreiden. Op dit artikel kwam erg veel reactie, en de publieke opinie verdeelde zich in voor- en vooral tegenstanders. We gaan verder in op de methode in het hoofdstuk 'restauratiemethodes' (zie infra: Verdoeken).

De conservator-restaurateur schrok er duidelijk niet voor terug zijn mening, al dan niet gevraagd, gekend te maken aan het grote publiek. Deze lokte steeds veel reactie uit van zijn tijdgenoten, hoewel hier opvallend genoeg maar zelden door een restaurateur op werd gereageerd.

Naast Maeterlinck vinden we nog één enkele uitzondering. Restaurateur Paul Buéso publiceerde in 1907 een artikel over de restauratie van schilderijen in *l'Art Moderne*. Dit artikel was een reactie op de polemiek die zich tussen Louis Maeterlinck en Charles Léon Cardon afspeelde in het tijdschrift. In het artikel ging hij in op de 'nieuwe' methode die Maeterlinck prefereert, de 'Egyptische methode' (zie infra: Restauratietechnieken). Hij weerlegde Maeterlincks argumenten voor dit systeem, en verdedigde de restauraties zoals die door hem (en zijn vader) werden uitgevoerd in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België. Ook het Pettenkoffersysteem (zie infra: Restauratiemethodes) had volgens hem geen baat op de lange termijn. Buéso uitte daarbij ook zijn voorkeur voor de voorzichtige Britse en Franse methodes, en merkt daarbij op dat elk schilderij een individueel onderzoek nodig heeft om de juiste behandeling te

⁷⁸ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 134.

⁷⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135.

kunnen bepalen.⁸⁰ In tegenstelling tot Maeterlinck waren deze teksten echter uitgelokt door een derde partij, en waren ze slechts een reactie op beschuldigingen die hem nauw aan het hart lagen.

Conclusie: de restaurateur als publiek figuur?

Het gebrek aan documentatie over deze restaurateurs, in combinatie met hun eigen verkozen anonimiteit, had tot gevolg dat ze onbekend bleven voor het publiek. Aan hen werd niet dezelfde aandacht geschonken als aan een kunstenaar of kunstcriticus. Bijgevolg werden er over deze figuren ook nooit biografieën geschreven en werden ze zelden betrokken bij de discussies over hun eigen vakgebied. Het is zeer opmerkelijk dat de polemiek omtrent de kunstconservatie –en restauratie voornamelijk geleid werd door heren die zelf niet bekend waren met het reilen en zeilen van het vak. Daarmee willen we bedoelen dat deze heren niet zelf restaureerden, waarbij we ons echter de vraag kunnen stellen van waar hun kennis dan wel kwam. Een mogelijke verklaring voor het gebrek aan publicaties van de hand van restaurateurs was de verwachte bescheidenheid en discretie die men hen oplegde (zie supra: Wat verwacht werd). Deze publieke discussies zullen in meer detail besproken worden in het hoofdstuk ‘Publieke Opinie.’

5.3. Briefhoofdingen en advertenties

De restaurateurs maakten zichzelf kenbaar aan de buitenwereld door middel van advertenties en briefhoofdingen. Hierin stond vaak vermeld met welke activiteiten ze zich bezighielden. De geanalyseerde advertenties zijn afkomstig uit het vakblad *l'Art Moderne*, dat uitgegeven werd tussen 1881 en 1914. De andere vakbladen uit de bestudeerde periode lijken geen advertenties opgenomen te hebben van restaurateurs. De briefhoofdingen zijn allemaal afkomstig uit de archieven van de onderzochte musea, namelijk het Museum

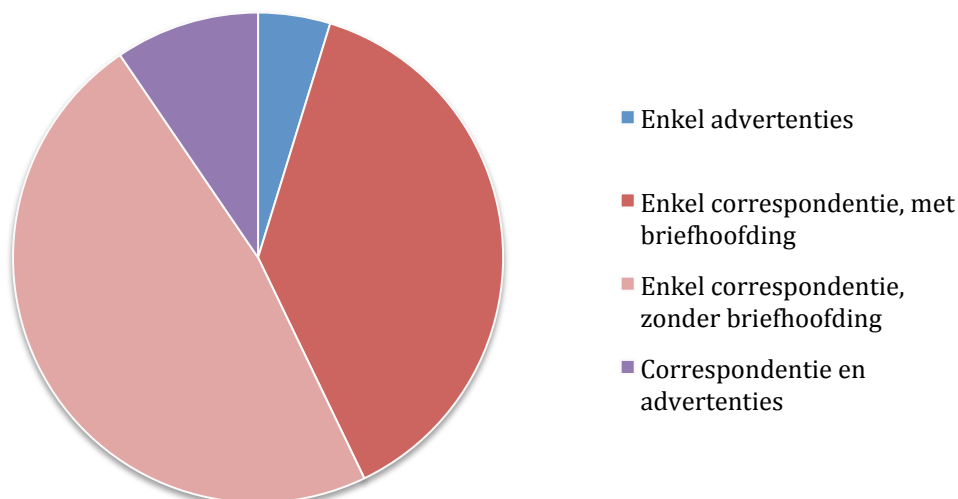
⁸⁰ Paul Buéso, “La restauration des tableaux,” *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

voor Schone Kunsten (Gent), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Museum Mayer vanden Bergh (Antwerpen), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel en het Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis Brussel. Ook in de stadsarchieven van Brugge vonden we enkele relevante brieven terug.

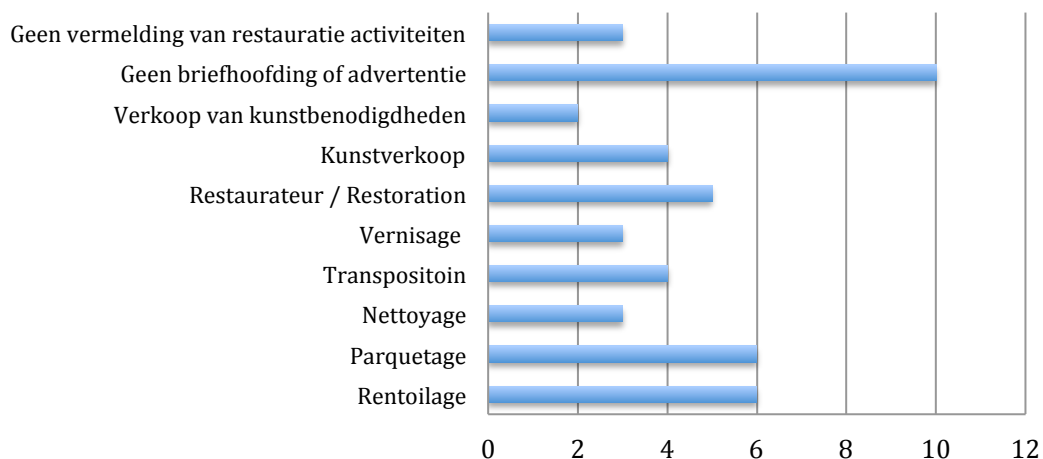
Voor een opsomming en analyse van de verschillende Belgische restaurateurs actief in de periode van ca. 1880 tot 1920 verwijzen we naar bijlage 2.

Conclusie

Bronnen



Vermelde activiteiten



Bronverdeling

In de vergelijking tussen de verschillende advertenties en briefhoofdingen vinden we een grote variatie aan profielen. Van sommige restaurateurs zijn enkel brieven terug te vinden, van andere enkel advertenties, en slechts enkelen vinden we in beide bronnen terug. Dit kan verschillende dingen betekenen. Een restaurateur van wie veel advertenties terug te vinden zijn, maar geen brieven in de archieven van de musea, was waarschijnlijk enkel op de privémarkt actief. Van de restaurateurs die in beide bronnen opduiken kan aangenomen worden dat ze een groter bedrijf runden, daar zij zowel voor openbare instellingen als voor de privémarkt konden werken, en het vertrouwen van beide genoten. We kunnen ons afvragen of deze restaurateurs een meer betrouwbare uitstraling hadden op de privémarkt, omdat ze aan de toen gangbare deontologische codes van de musea moesten voldoen. Over alle restaurateurs die adverteerden kan gezegd worden dat ze voldoende budget hadden om te adverteren, waaruit volgt dat deze bedrijven waarschijnlijk eerder succesvol en bekend waren.

De restaurateurs die enkel in de archieven opduiken hadden mogelijks genoeg aan de opdrachten van openbare instellingen om te overleven, en waren daardoor minder onderhevig aan de eisen van de privémarkt. Uit onderzoek bleek dat de meeste musea consequent samenwerkten met een handvol restaurateurs, wat de beperkte lijst aan restaurateurs uit deze periode verklaart.

De profielen van de restaurateurs die niet samenwerkten met de musea zijn moeilijker te reconstrueren. Hun briefwisselingen werden niet bewaard of bevinden zich in de privéarchieven van kunsthandelaars en veilinghuizen. Die privéarchieven zijn, als ze überhaupt al (of nog) bestaan, niet toegankelijk. Niettemin waren ze waarschijnlijk talrijk. Handelaars en privéverzamelaars waren waarschijnlijk een grotere groep klanten dan de musea. Tijdens de 19^{de} eeuw kende de kunstmarkt een enorme groei, en in heel België ontstonden in deze periode steeds meer galerijen en veilinghuizen.⁸¹ Die waren zeker veelvuldiger dan het aantal musea. Wanneer we dit gegeven samenvoegen met

⁸¹ Müller, "The Amateur and the Public Sphere," 423–438.

het groeiend aantal privéverzamelaars⁸² is het niet buitensporig te concluderen dat de restaurateurs werkzaam voor de musea slechts deel uitmaakten van het grotere geheel.

Er zijn verschillende verklaringen voor het beperkte bronnenmateriaal rond de laat 19^{de} -eeuwse restaurateurs. Volgens filosoof en historicus Pierre Leveau moest de 19^{de}-eeuwse restaurateur discreet, onbaatzuchtig en bescheiden zijn om aanzien te worden voor een morele restaurateur. De verwachte discretie en bescheidenheid zouden een motivatie geweest kunnen zijn om de uitgevoerde behandelingen niet te documenteren.⁸³ Er zijn echter andere, meer functionele redenen mogelijk die het gebrek aan bronnen verklaren. Ten eerste, zoals kunsthistoricus Roger Marijnissen (1923-2019) aanbrengt, investeerde men hier geen tijd in omdat de opdrachtgevers geen verantwoording eisten van de restaurateurs.⁸⁴ Enkel het resultaat leek er toe te doen. Die redenering moet echter wel genuanceerd worden, daar enkele Vlaamse musea weldegelijk op de hoogte wensten te zijn van de plannen van de restaurateur (zie infra: De Musea). Vervolgens is het “maar al te begrijpelijk” dat restaurateurs hun geheime recepten en (mislukte) experimenten niet met de wereld wilden delen.⁸⁵

Ten derde mag niet vergeten worden dat de 18^{de} -en 19^{de} eeuw de periode is van de amateurrestaurateur. De herhaaldelijke waarschuwingen voor deze figuren in tijdschriften zoals *l'Art Moderne* en onafhankelijke publicaties maakt dat duidelijk. De benaming zegt al genoeg op zich; deze personages waren amateurs die zich sporadisch aan een project waagden en er geen baat bij hadden om hiervan enige documentatie bij te houden, noch voor eigen gebruik bij latere behandelingen, noch om te delen met collega's of publiek (aangezien deze experimenten doorgaans fout liepen).

Ten slotte speelt ook de kunsthandel een rol in de geheimzinnigheid. Zoals eerder aangehaald, groeide de kunsthandel enorm tijdens de lange 19^{de} eeuw. Volgens Marijnissen dook de geheimzinnigheid rond restauratiecampagnes op vanaf het moment dat historische objecten waarde kregen als

⁸² Müller, “The Amateur and the Public Sphere,” 423–438.

⁸³ Leveau, “L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle,” 6.

⁸⁴ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 2.

⁸⁵ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 2.

verzamelobjecten.⁸⁶ Dankzij de restauratie kon men beschadigde kunstobjecten voor een grotere waarde verkopen.⁸⁷ Voor de verkoper was discretie daarom wenselijk, om te verbergen in welke mate het historische object werkelijk origineel was. Een opmerking van conservator Louis Maeterlinck getuigt dat restauratie voor het creëren van een grotere waarde destijds weldegelijk gebeurde. Zijn opmerking dat we schilderijen zien *“van de meest complete middelmatigheid (...) die fantastische prijzen bereiken, dankzij de manoeuvres van de geïnteresseerden”* in de context van een artikel over kunstrestauratie zegt genoeg.⁸⁸ Marijnissen merkt hierbij op dat het de kunsthandelaars waren die de vooruitgang in het veld tegenhielden voor eigen belangen.⁸⁹ Hoe langer de verwetenschappelijking, en dus correcte documentering uitbleven, hoe beter voor de verkoop van gerestaureerde werken. Men kon dankzij restauratie de verzamelaar doen geloven dat hij een uitzonderlijk goed bewaard en volledig kunstwerk in handen had. Daarbij moet opgemerkt worden dat de functie van de kunsthandelaar en de restaurateur in de bestudeerde periode regelmatig uitgeoefend werd door één en dezelfde persoon. Dat aspect zal later verder besproken worden.

Afwezigheid van briefhoofding en advertenties

Een aanzienlijk aandeel van de restaurateurs heeft noch briefhoofding, noch advertenties. Dat ze zich bezighielden met kunstrestauratie blijkt slechts uit de schaarse brieven die terug te vinden zijn in de archieven. Deze restaurateurs profileerden zich dus niet als dusdanig naar de buitenwereld, of maakten hier in ieder geval geen promotie voor. We kunnen hiervoor twee mogelijke verklaringen bedenken.

Een eerste hypothese is dat kunstrestauratie niet de hoofdbezigheid was van deze personen. Die hypothese wordt ondersteund door het feit dat die figuren (met enkele uitzonderingen zoals Felix Sacré) niet vaak terugkeren in de

⁸⁶ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 24.

⁸⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 44.

⁸⁸ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁸⁹ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 47.

archieven. Een andere mogelijkheid is dat deze restaurateurs op een kleinschaligere manier te werk gingen. Waarschijnlijk hadden ze een eigen atelier, waarin alleen zij werkzaam waren. Vanwege de beperkte bedrijfsgrootte zou het daarom onnodig geweest zijn om extra te adverteren. We kunnen ons afvragen hoe deze restaurateurs werkgelegenheid vonden. Afgaand op de gevonden bewijzen van hun aanwezigheid, moeten we ervan uitgaan dat ze afhankelijk waren van mond-aan-mond reclame. Hierdoor genoten ze een veel anoniemer profiel dan hun collega's. Dat kon zowel in hun voordeel als in hun nadeel spelen: ze waren mogelijks minder onderhevig aan kritiek van het grote publiek, maar hadden het waarschijnlijk ook moeilijker om werk te vinden. Met de beperkte hoeveelheid aan materiaal over deze figuren is het echter moeilijk om een correct beeld te construeren van hun werkwijze en bedrijfsschaal.

Het feit dat we sporen van hen terugvinden in de museumarchieven suggereert hun bestaan, maar het is onmogelijk te weten hoeveel restaurateurs actief waren voor de privémarkt zonder hiervoor te adverteren. Het aantal restaurateurs actief in België in de besproken periode is ongetwijfeld tig maal groter dan die figuren van wie nog sporen terug te vinden zijn.

Opdeling van 'rentoilage,' 'parquetage,' 'transposition,' 'vernissage' versus 'restauration'

De opdeling tussen 'rentoilage,' 'parquetage,' et cetera en 'restauration' is een opvallend terugkerend element. We zien dit onderscheid onder meer bij Paul Buéso, Paul Claes en J. Peelaert. Deze restaurateurs kozen er bewust voor om in hun briefhoofdingen en/of advertenties hun activiteiten apart op te sommen (eg. 'nettoyage,' 'vernissage,' 'parquetage,' 'rentoilage' en 'transposition'). We kunnen ons afvragen welke taken onder de term 'restauration' vielen. Mogelijks gaat het hier over die activiteiten waar de publieke opinie eerder verdeeld over was: het retoucheren en/of overschilderen van de schilderijen.

Het is geweten dat men in deze tijd een sterke specialisatie kende van de verschillende bovengenoemde activiteiten. Zoals Marijnissen aanhaalt in zijn thesis, is hier bewijs van te vinden: hij constateert dat het verdoeken in de 19^{de}

eeuw als afzonderlijk beroep was gevestigd.⁹⁰ Ook voor het parket waren er gespecialiseerde ateliers te vinden.⁹¹ De specialisering zou zo verregaand zijn, dat de midden 19^{de}-eeuwse Belgische restaurateur Etienne le Roy (1808-1878) elke behandeling aan de drager overliet aan gespecialiseerde vaklui.⁹²

De observaties van Marijnissen zijn opvallend wanneer we ze vergelijken met de gevonden bronnen. Zijn thesis suggereert een sterke opdeling van de verschillende activiteiten in eigen, afgezonderlijke ateliers tijdens de 19^{de} eeuw. Echter zien we in talrijke briefhoofden en advertenties die activiteiten verschijnen onder naam van één enkele restaurateur. Daaruit valt te concluderen dat beide vormen bestonden. Het parallelle bestaan van deze vormen zou een transitieperiode kunnen betekenen van de gespecialiseerde ateliers naar de allround restaurateurs die we vandaag kennen.

Eén vraag resteert: wat betekende de term 'restauration' dan in de praktijk?

Na analyse van de bronnen zou het mogelijk zijn dat 'restauration' een verzamelterm was voor 'retoucheren' en/of 'overschilderen', omdat die laatste termen nooit gebruikt werden. Het is mogelijk dat de restaurateur het bij die term hield omdat iedereen wist waar het over ging.

Een andere mogelijkheid is net dat men de details van het vak niet wilde prijsgeven, en daarom de meer algemene term 'restauration' hanteerde. Alles hangt af van het feit of het grote publiek wist wat de term 'restauration' inhield, of niet.

De combinatie van kunstbenodigdheden en restauratie

Dat menig restaurateur ook aanspreekbaar was voor het aankopen van kunstbenodigdheden (verftubes, doeken, ezels, et cetera) is geen nieuwe ontdekking. Conservator Ann Hoeningwald schreef in haar paper over de restaurateur Charles Chapuis dat de combinatie van restaurateur en andere

⁹⁰ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 29.

⁹¹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 29.

⁹² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 37.

commerciële activiteiten (o.a. de verkoop van kunstbenodigdheden) niet zonder precedent was.⁹³

Eenzijds doet een verkoper van kunstbenodigdheden bij het uitoefenen van zijn job ongetwijfeld veel technische kennis op. Opmerkelijk voor de periode is de steeds beperktere technische kennis waarover hun klanten, de kunstenaars beschikten.⁹⁴ Aangezien deze technische kennis een essentieel onderdeel was van de knowhow van de restaurateur, is het niet ondenkbaar dat hij deze op een bepaald moment zou inzetten voor de kunstrestauratie. Anderzijds heeft de restaurateur kunstbenodigdheden ook zelf nodig, en is het doorverkopen van deze producten geen onvoorstelbare aanvulling van zijn loon.

Hoewel het in deze gevallen gaat over grotere bedrijven (denk aan Mommen & Cie en Adèle Deswarte te Brussel), waren ze in vergelijking tot de andere mogelijke activiteiten sterk in de minderheid. Zo waren de restaurateurs die ook als kunsthandelaar actief waren talrijker, al moet hierbij rekening gehouden worden met de beperkte hoeveelheid bronnen, die mogelijks een vertekend beeld geven.

De combinatie van kunsthandelaar en kunstrestaurateur

Het eigenlijke aantal restaurateurs dat ook kunst verhandelde ligt veel hoger dan het aantal restaurateurs dat zich ook zo profileerden. Dat leren we uit de museumarchieven, waarin we regelmatig restaurateurs tegenkomen die werken trachtten te verkopen aan de musea.⁹⁵ Bovenstaande grafiek ('vermelde

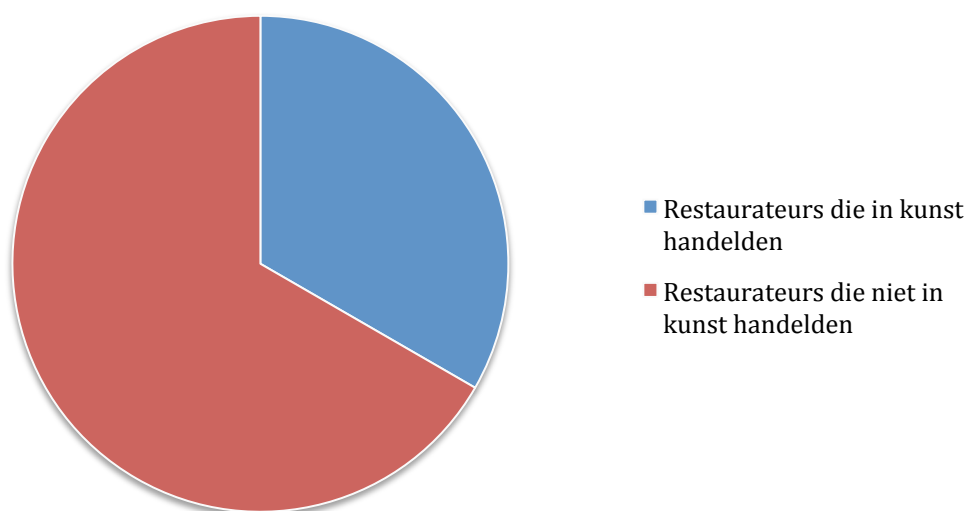
⁹³ Hoeningswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 68.

⁹⁴ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.

⁹⁵ Bv. *Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles). — Offres refusées, 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoeck[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles). — Offre refusée, 190, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; Dossier concernant un tableau de [Jacob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée, 1909,*

activiteiten') geeft daaromtrent dan ook een vertekend beeld. Onderstaande grafiek verdeelt alle bestudeerde restaurateurs (in België) onder in twee categorieën: verhandelde wel of niet kunst. De bronnen voor deze grafiek zijn de advertenties, briefhoofdingen en inhoud van de brieven die ze aan de musea stuurden.

Restaurateurs en de kunsthandel



Volgens Hoeningwald en Marijnissen was de kunsthandel geen ongewone parallelle bezigheid, maar riep die niettemin morele vragen op binnen de kunstwereld.⁹⁶ Die stelling wordt bewezen door de vele advertenties en briefhoofdingen die beide activiteiten vermelden. In 1866 waarschuwde Giovanni Secco-Suardo al voor de combinatie van de twee beroepen, en betwijfelde het karakter van een restaurateur die ook in kunst handelde.⁹⁷ Zoals eerder aangehaald, had de kunsthandelaar er alle belang bij dat het kunstobject zich in ideale (en dus vaak gerestaureerde) toestand bevond. Een kunsthandelaar die zijn eigen koopwaar kon restaureren ontsnapte bovendien

Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁹⁶ 1. Hoeningwald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 68.

2. Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 44.

⁹⁷ Hoeningwald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 69.

volledig aan enige vorm van externe controle, wat misleiding en vervalsing in de hand kon werken. Kunsthandelaars hadden volgens menig opinie dan ook geen zaken met kunstrestauratie. Desondanks was de kunsthandelaar die zich met restauratie bemoeide een internationaal fenomeen dat al eerder opdook. Een vroeg voorbeeld is Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813), een kunsthandelaar die eind 18^{de} eeuw commentaar had op de restaurateurs van het nieuw opgerichte Musée Central des Arts in Frankrijk. Hij was van mening dat connaisseurs de restauratiecampagnes moesten overzien. Zijn kritieken werden op hun beurt afgewezen door de leiders van het project omdat hij zich als kunsthandelaar niet zou mogen moeien met de kunstrestauratie.⁹⁸ Rond het midden van de 19^{de} eeuw was er de Italiaan Guisepe Molteni (1800-1867), die naast kunstschilder ook restaurateur en kunsthandelaar was. Hij had met zijn restauraties de ambitie om de werken van de 'naïeve oude meesters' te verbeteren, die hij nadien ook verkocht.⁹⁹ Hij overschilderde werken, voorzag ongetekende werken van een handtekening, en vulde schilderijen ook regelmatig aan.¹⁰⁰ Al die acties konden de werken ongetwijfeld opwaarderen in de ogen van verzamelaars. Restaurateur Giovanni Bedotti merkte ca. 1830 zelfs op dat sommige schilderijen slechts een penseelstreek of twee nodig hadden om een koper te vinden.¹⁰¹ Een ander bekend voorbeeld was de Italiaanse Stafano Bardini (1836–1922). Hij werd opgeleid tot schilder en kopiist aan de Accademia di Belle Arti Firenze, waarna hij te werk ging als restaurateur. Vanaf ca. 1870 werd hij bekend als kunsthandelaar van Italiaanse Renaissance. Zoals kunsthistoricus Alessandro Conti (1946-1994) aanhaalt, was dat een milieu dat open stond voor commerciële restauraties en vervalsingen.¹⁰² Esther Van Duijn en Mireille te Marvelde suggereren dan weer dat de ontwikkeling van restauratie als professionele bezigheid ontstond uit het metier van kunsthandelaar.¹⁰³ Die these zal in sommige gevallen zeker waar zijn, maar zoals we eerder zagen was dat niet altijd het geval (zie supra).

⁹⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 244.

⁹⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 293.

¹⁰⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 296.

¹⁰¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 279.

¹⁰² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 364.

¹⁰³ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

Ook in België waren er kunsthandelaars die ook als restaurateur werkzaam waren, of vice versa. Betreffende de periode van 1880 tot 1920 waren er al zeker de bedrijven Mommen & Cie, Paul Buésó & Fils en Pelle & Fils, en P.E. Nicolié, die als zelfstandige werkte. Opvallend voor die laatste is dat hij ook een vaste betrekking leek te hebben bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, wat bij de bespreking van de musea verder belicht zal worden (zie infra: De Musea).

Hoewel er voldoende voorbeelden gekend zijn, vinden we in België amper polemieken tegen de vereniging van de twee beroepen. De ideale plaats hiervoor zou het tijdschrift *l'Art Moderne* zijn, waarin wél openlijk commentaar werd gegeven op andere aspecten van de kunstrestauratie, maar zeer weinig op het morele gevaar waar Secco-Suardo voor waarschuwde. Indien de kunsthandelaars een grote groep zouden vormen binnen de restaurateurs zou het gebrek aan discussie hierdoor verklaart kunnen worden. Hoewel zo'n 30% van de restaurateurs kunst verkocht, is dit aantal niet groot genoeg om een gebrek aan polemieken te verklaren. Een andere verklaring kan liggen in de schaal van België ten opzichte van de landen waarin er wel commentaar kwam (bijvoorbeeld Italië en Frankrijk). In een klein land als België waren er minder restaurateurs en minder kunsthistorici, critici et cetera actief.

Desondanks zijn er toch schaarse bronnen die erop wijzen dat men in België bezig was met de ethische kwestie. In *l'Art Moderne* werd verslag gemaakt van een nieuwe wet in Frankrijk, en adviseerde men om die wet ook in België in te voeren.

“Article premier. – Les objets mobiliers autres que ceux qui appartiennent aux départements, aux communes ou à des établissements publics et dont la conservation présente, au point de vue de l'art ou de l'histoire, un intérêt national, peuvent être classés avec le consentement du propriétaire.

Art. 2. – Les objets mobiliers classés ne pourront être restaurés, réparés ou modifiés qu'avec l'autorisation du ministre des Beaux-Arts et sous la surveillance de son administration.

Art. 3. – L'exportation hors de France de tout monument ou de tout objet classé est interdite.

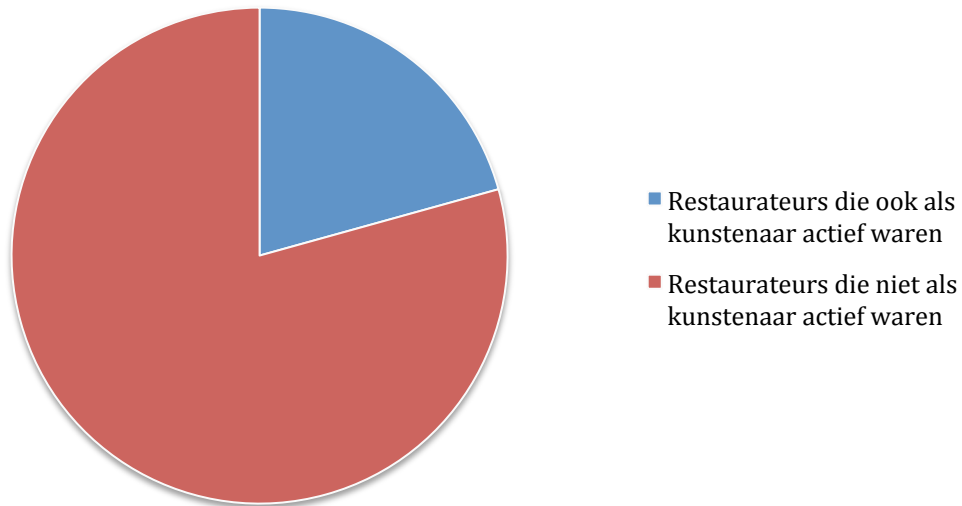
Art. 4. – Les effets du classement suivent, en quelques mains qu'ils passent, tout objet mobilier ou tout immeuble par destination redevenu meuble.

Art. 5. – Toute infraction aux dispositions qui précèdent sera punie d'une amende de 100 à 10,000 francs, sans préjudice de l'action en dommages-intérêts qui pourra être intentée au nom de l'Etat. Un règlement d'administration publique déterminera les mesures propres à assurer l'application de la présente loi.”¹⁰⁴

De nieuwe wet was volgens de schrijver van het artikel erop gericht het artistiek erfgoed zoveel mogelijk te beschermen tegen handelaars en restaurateurs. Men wou het zo ook gedaan krijgen dat alle historische objecten op dezelfde manier werden beschermd, en hun instandhouding officieel werd vastgelegd. Deze wetgeving was geldig voor alle roerende objecten, en was dus ook van toepassing op de privéverzamelingen. Als we tussen de regels lezen lijkt ze aandacht te geven aan het dubbelberoep kunsthandelaar-restaurateur, maar ook aan de samenwerking tussen de twee beroepen. Daarnaast merken we ook een duidelijke nationalistische insteek op: men was erop gebrand de waardevolle objecten binnen Frankrijk te houden. Daarbij moet opgemerkt worden dat het de enige (milde) vorm van commentaar was die we in België terugvinden. In tegenstelling tot enkele buurlanden schreef men in België dus geen rechtstreekse commentaar neer op de praktijk.

¹⁰⁴ “La protection des œuvres d’art,” *l’Art Moderne* 29, nr.32 (1909): 249-250.

"Peintre-restaurateur"



Opvallend is de afwezigheid van kunstenaars die op regelmatige basis kunst restaureerden. Uit de bronnen blijkt dat nog geen kwart van de restaurateurs als kunstschilder actief was. Een voorbeeld is van Henri Van Dyck (1849-1934), die slechts een enkele maal een offerte uitschreef.¹⁰⁵ In *l'Art Moderne* worden de kunstenaars Henri Permeke (vader van Constant Permeke(1849-1912)) en M. Denu terloops vermeld in verband met enkele restauraties.¹⁰⁶ Henri Permeke werd in 1897 aangesteld als conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Oostende, en restaureerde als enige kunstenaar (die nog terug te vinden is in de bronnen) op regelmatige basis kunstwerken.¹⁰⁷ Kunstschilders die ook restaureren kunnen dus waarschijnlijk eerder als gelegenheidsrestaurateurs aangeduid worden, wat ook het weinige aan bronnen zou verklaren.

Nochtans werd er in dezelfde periode meermaals opgeworpen dat men voor kunstrestauratie goede kunstenaars zou moeten inschakelen. Louis Maeterlinck riep hier uitdrukkelijk toe op in zijn artikel van 25 september 1898. Hij was niet

¹⁰⁵ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26 maart 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁰⁶ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399. ; Denu, M. "Petite chronique." *l'Art Moderne* 20, nr.19 (1900): 154.

¹⁰⁷ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107.

de eerste om te pleiten voor het inzetten van gerenommeerde kunstschilders voor restauratie, in plaats van afgewezen schilders. Deze kunstenaars moesten afstand doen van de vooroordelen. Zijn argument hiervoor was dat niemand het belang van het bewaren van de oude meesters beter zou begrijpen dan die kunstschilders.¹⁰⁸ Het is onduidelijk over welke vooroordelen het hier zou gaan. Uit deze uitspraak blijkt echter wel dat het niet ongewoon was dat kunstschilders werken restaureerden, zij het 'minderwaardige' kunstenaars. Een andere schrijver merkte op dat men in Frankrijk wél goede kunstschilders inzette.¹⁰⁹ Vooral uit de opmerking van Maeterlinck kunnen we concluderen dat er onder de schilders een bepaald gevoel van hiërarchie heerste. Goede kunstenaars konden leven van hun eigen werk, en hoefden zich niet te 'verlagen' tot het herstellen van dat van een ander. Minderwaardige kunstenaars konden vermoedelijk soms niet anders dan hun inkomsten aan te vullen met restauratiewerk. Dat is echter een veralgemenende these, waarop ongetwijfeld uitzonderingen waren, en die steunt op zeer beperkte bronnen.

¹⁰⁸ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

¹⁰⁹ "Les racleurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

6. Opleiding tot restaurateur

Zoals uit het onderzoek naar de Belgische restaurateurs al bleek werden een aanzienlijk aantal zaken van vader op zoon of binnen de familie overgedragen (zie supra: van vader op zoon). Onderzoek van de museumarchieven wees erop dat enkele restaurateurs een atelier hadden waarin ook leerlingen actief waren (zie infra: De Musea). Hierbij denken we aan de Antwerpse restaurateurs Paul Emile Nicolíé en Louis L. Maillard.¹¹⁰ Ook Paul Buéso sprak meerdere keren over ‘medewerkers’, die mogelijks het vak tijdens hun tewerkstelling van hem leerden.¹¹¹ Daarnaast zou de lange negentiende eeuw ook een plaag aan amateurrestaurateurs gekend hebben.¹¹² Bij gebrek aan opleiding gingen deze vaak af op de handleidingen die destijds beschikbaar waren.

De eerste handleidingen voor restaurateurs verschenen in de 18^{de} eeuw. Deze vroege voorbeelden hadden vaak de vorm van bijlage bij andere publicaties.¹¹³ De eigenlijke handleidingen kwamen pas uit in de 19^{de} eeuw. Destijds werden er helaas geen publicaties uitgegeven door Belgische restaurateurs of kenners, maar de oplages uit de buurlanden waren wel beschikbaar. De bekendste hiervan was die van Secco-Suardo.¹¹⁴ Deze handleiding was opvallend wetenschappelijk gebaseerd. Andere erg bekende handleidingen waren die van de Franse Simon Horsin Déon (1851) en Ulisse Forni (1866).¹¹⁵ Daarnaast hebben we ook kennis van een handvol andere handleidingen die relateren aan kunstrestauratie: “Manuel complet et simplifié de la peinture a l’huile, suivi du

¹¹⁰ 1. *Brief van Jos. Delehayé*, 26 augustus 1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 10 augustus 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹¹¹ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹¹² Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

¹¹³ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 3.

¹¹⁴ 1. Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 3-4.

2. Giovanni Secco-Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell’Arte del Restauratore di dipinti pubblicato*, 1866.

¹¹⁵ 1. Simon Horsin Déon, *De la conseration et de la restauration des tableaux*, 1851.

2. Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, 1866.

traité de la restauration des tableaux” van R. De Lasalle (1846), “Handbook for the Preservation of Pictures” van H. Mogford (1909), “Etude sure les altérations des couleurs dans la peinture artistique” van P. De Lapparent (1901), “De l’entretien et de la restauration des tableaux, gravures, aquarelles et pastels” van G. Meusnier (1909), “Malmaterialien Kunde als Grundlage der Technik” van A. Eibner (1909) en “Die Mikroskopie im Dienste der Kunstwissenschaft” van A.P. Laurie (1909).

Vanwege de taalbarrière kunnen we er echter van uit gaan dat de Franse publicaties meer aanhang kenden in België. Simon Horsin Déon werd door Maeterlinck vernoemd in een van zijn artikels, waardoor we over deze auteur met zekerheid kunnen stellen dat hij gekend was in België.¹¹⁶ Verder kan niets met zekerheid gezegd worden over de verspreiding van de andere handleidingen. Een dieper onderzoek in dergelijke boeken zou meer duidelijkheid kunnen scheppen.

Kunsthistorica Ibbby Lanfear duidde het ontstaan van deze technische literatuur aan als de reden voor de het toenemend aantal amateurrestaurateurs.¹¹⁷ De grotere toegankelijkheid van de informatie stelde meer mensen in staat zich het vak toe te eigenen. De twee gegevens, handleidingen en amateurrestaurateurs, hadden ongetwijfeld een wederzijdse invloed op elkaar.¹¹⁸

Leren in het atelier was destijds de enige manier om het vak onder de knie te krijgen. Een officiële opleiding liet namelijk nog decennia op zich wachten. Het gesloten ateliersysteem zorgde echter voor een mate van elitisme en ondoorzichtigheid onder de restaurateurs. Gedurende de negentiende eeuw waren de restaurateurs er niet happig op hun geheime methodes en materialen te delen met hun collega’s, laat staan met buitenstaanders.¹¹⁹ Bij de verwetenschappelijking van het vak kwam hier verandering in. Nieuwe wetenschappelijke methodes betekenden herhaalbare en voorspelbare

¹¹⁶ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

¹¹⁷ Ibbby Lanfear, “‘Mendinge with payntinge’: a history of painting restoration at the London Charterhouse,” In *British Picture Restorers 1600-1950*, National Portrait Gallery online resource, 2018.

¹¹⁸ Hoe weider verspreid de handleidingen, hoe meer amateurrestaurateurs. Hoe meer amateurrestaurateurs, hoe groter de markt voor nieuwe handleidingen.

¹¹⁹ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 24.

resultaten. Daarbij lag het ook in de aard van de wetenschapper zijn werk openlijk te delen. Onder de restaurateurs die de nieuwe stroming aanhingen zien we daarom een grotere mate van transparantie. We denken hierbij aan Albert Engel en Pettenkoffer, die er geen problemen mee hadden hun methodes te delen met de buitenwereld. De verwetenschappelijking die zich vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw volstreekte bracht ook de wens voor een duidelijke, gestandaardiseerde opleiding met zich mee. In realiteit zouden de eerste officiële opleidingen pas in de jaren 1920 ingericht worden, maar het discours hierover startte al veel eerder.

Louis Maeterlinck, die al meermaals zijn frustratie uitte over de onopgeleide museumcommissie waarmee hij moest samenwerken, had een duidelijke visie op de scholing. In een artikel van 1898 maakte hij deze bekend aan het grote publiek. De restauratiestudenten moesten alvorens toegelaten te worden een degelijke historische en literaire kennis bezitten. Tijdens de opleiding zouden ze literair en artistiek onderwijs ontvangen, en moesten ze hun vaardigheden aanleren door het kopiëren van oude meesters. De afgestudeerden zouden volgens Maeterlinck een groot aanzien genieten binnen Europa, en zouden door middel van wedstrijden een kans krijgen om hun opleiding af te werken in Italië, Spanje of Nederland. Hiervoor had Maeterlinck een format voor ogen dat veel gelijkenissen vertoonde met de Prix de Rome.¹²⁰ Deze opmerking doet uitschijnen dat de buurlanden voorliepen op België op vlak van restauratietechnieken.

De opleiding diende ook een hoger doel: musea en privéverzamelaars hadden er alle belang bij dat de kunstschaten goed bewaard bleven.¹²¹

De wens naar een opleiding leefde internationaal. In 1889 werd het idee hiervan besproken op een congres te Parijs.¹²² Een van de eerste opleidingen werd gedoceed door de Nederlandse restaurateur Carel Frederik Louis de Wild

¹²⁰ De Prix de Rome ontstond in 1663 in Frankrijk. De prijs, waarbij men een studiereis naar Rome kon winnen, was bedoeld om jonge kunstenaars aan te moedigen. De wedstrijd genoot een groot aanzien, en bleef doorheen de negentiende eeuw erg populair. In België werd de prijs na 1830 uitgereikt door de Belgische regering.

¹²¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

¹²² Roger H. Marijnissen en L. Kockaert, *Dialogue Avec L'oeuvre Ravagée Après 250 Ans De Restauration* (Antwerpen: Fonds Mercator, 1995), 148.

(1870–1922) aan de University of Pennsylvania in de vroege jaren 1920.¹²³ In 1934 opende het Courtauld Institute of Art en in 1936 volgde Duitsland met een programma aan de Akademie der Bildenden Künste te Wenen. In 1948 richtte België het Institut Royale du Patrimoine Artistique op, gericht op het onderzoek naar kunstconservatie. Deze bevatte echter geen opleidingsmogelijkheden. Hiervoor moest men in België wachten tot de jaren 1980, wanneer onder meer Ter Kameren in Brussel een programma inrichtte.

¹²³ Van Duijn en te Marvelde, “The Art of Conservation VII,” 820.

7. Restauratiemethodes

De restauratiemethodes waarmee onze voorgangers het kunstpatrimonium behandelden kunnen ons veel vertellen over hun visie op restauratie en in welke mate deze op een wetenschappelijke manier gebeurde. Welke methodes overleefden de eeuwwisseling? Werden er nieuwe systemen ontdekt, en op welke manier? Hoe vaak werden bepaalde methodes toegepast? Werd er gediscussieerd over de effectiviteit van deze systemen, en vinden we een publieke opinie hierover?

In dit hoofdstuk zullen de verschillende restauratiemethodes die in de periode van ca. 1880-1920 gangbaar waren, besproken worden. Dit zullen we doen aan de hand van de museumarchieven, artikels uit *l'Art Moderne* en andere contemporaine publicaties.

7.1. Voor de restauratie: gangbare onderzoeksmethoden

De verwetenschappelijking van de restauratie en conservatie kwam stilaan op gang in de tweede helft van de 19^{de} eeuw. Simultaan met de technische en wetenschappelijke innovaties die de industrialisering ontketenden, ontstonden ook nieuwe methodes voor het onderzoek van kunstobjecten. In 1935 publiceerde Léo van Puyvelde, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, een essay waarin hij de verschillende wetenschappelijke procedures voor het onderzoek van schilderijen belichtte.¹²⁴ Hoewel deze publicatie van 15 jaar na de bestudeerde periode dateert, geeft ze wel een inzicht in de systemen die destijds ontwikkeld werden. We stellen ons de vraag welke van deze methodes mogelijks door de bestudeerde restaurateurs gebruikt werd.

¹²⁴ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 191-199.

De empirische observatie bleef volgens van Puyvelde het belangrijkste instrument tijdens het onderzoek. De ervaring en kennis die een kunstkenner doorheen zijn carrière opbouwde was onvervangbaar. Desalniettemin werden in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw meerdere waardevolle studies gepubliceerd door wetenschappers zoals Pettenkoffer, Frimel, Eibner en M. Van der Sleen.¹²⁵ De innovaties van onze buurlanden vonden ongetwijfeld al snel hun ingang in eigen land.

Een eerste manier van onderzoek was het bekijken van het kunstobject in raaklicht of met het vergrootglas.¹²⁶ Het gebruik van onderzoeksinstrumenten kende echter een grote opleving.¹²⁷ Ook detailfoto's konden net zo goed als het vergrootglas gebruikt worden om het schilderij van dichtbij te onderzoeken.¹²⁸ Fotografie was een relatief nieuw medium, maar werd al sinds de ontdekking ervan in de jaren 1820 ingezet voor het documenteren van kunstobjecten.¹²⁹ Ook de musea maakten hier gebruik van.¹³⁰ In 1908 gebruikte Maillard zelfs enkele afbeelding van de panelen van Quentin Massys om de schade erop aan te duiden.¹³¹

Een andere methode voor het vergroten van details was het gebruik van de microscoop. Dit kon zowel een simpele microscoop zijn 'à un seul tube' als een binoculaire stereomicroscoop. Deze stereomicroscoop zou het beeld tot zo'n 50 maal kunnen vergroten. Het te bestuderen werk werd in beide gevallen plat op een tafel neergelegd en onder het instrument geplaatst. Een probleem waar men destijds al te vaak op stootte was de beperkte belichting van het oppervlak, waardoor de vergrotingen soms onduidelijk waren. De microscoop kon gebruikt worden om sporen van vernis en craquelures op te sporen. Ook het onderzoek

¹²⁵ Van Puyvelde, Leo. "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art." *Revue des Questions scientifiques* (1935): 190-91.

¹²⁶ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 192-193.

¹²⁷ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 190.

¹²⁸ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 192.

¹²⁹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (Londen: Laurence King Publishing, 2014): 83-87.

¹³⁰ Bv. *Rekening van J. Buéso*, Oktober 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹³¹ *Maillard, Conditierapport*, 1 maart 1908, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

van overschilderingen en handtekeningen werd hierdoor vergemakkelijkt. De vraag of een schilderij al dan niet authentiek was, kon dankzij de microscoop met zekerheid beantwoord worden. Wanneer men bij het uitoefenen van lichte druk door middel van een puntig object een deuk kon maken in het oppervlak, was men zeker dat het over een recent schilderij ging. Daarnaast kon het onderzoek van stalen duidelijkheid scheppen over de datering van de schilderijen. Deze stalen nam men met behulp van een holle naald, bij voorkeur langs de rand van de verflaag. Nadat het staal werd schoongemaakt met alcohol kon het onder de microscoop onderzocht worden. Bepaalde materialen werden gebruikt in bepaalde periodes, en aan de hand van de monsters kon men deze verifiëren. Vooral het onderzoek van de pigmenten was hierbij belangrijk. Zo vindt men in de Vlaamse Primitieven bijna uitsluitend kleuren van minerale oorsprong. Dankzij historisch en chemisch onderzoek op schilderijen waarvan hun authenticiteit zeker was, kon men een lijst opstellen van de materialen die aan bepaalde periodes verbonden konden worden.¹³²

De eerste microscopen werden in de 17^{de} eeuw al uitgevonden, maar van Puyvelde doet uitschijnen dat ze pas tegen het einde van de 19^{de} eeuw gebruikt werden om kunstobjecten te onderzoeken. Volgens de auteur werd het onderzoek met de microscoop in de jaren 1920 en 1930 onmisbaar, en namen alle grote musea dan ook een chemicus in dienst. De musea van België mogen hier echter niet bijgerekend worden, want in het thuisland zag hij geen microscopen verschijnen in de zalen.¹³³ Uit deze laatste opmerking kunnen we concluderen dat het onderzoek met de microscoop nog enkele jaren op zich liet wachten, in tegenstelling tot onze buurlanden.

Andere methodes waren de spectrumanalyse en het onderzoeken van de brekingsindex. De brekingsindex werd onderzocht onder de microscoop met de onderdampelingmethode. Hierbij werd het monster in een druppel vloeistof geplaatst, waarna de geobserveerde lichtverschijnselen bestudeerd werden. Van Puyvelde vermeldde dit zelf nog maar één keer gedaan te hebben, in een

¹³² Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 193-195.

¹³³ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 196.

gespecialiseerd laboratorium van een universiteit.¹³⁴ We kunnen er daarom van uitgaan dat de methode nog niet wijdverspreid was, en de onderzochte restaurateurs hier dus geen toegang toe hadden.

Ook het gebruik van ultravioletstralen werd aan het begin van de jaren 1930 populairder. De verschillende materialen die geraakt werden door de stralen reageerden anders, en dit kon de onderzoeker iets vertellen over de samenstelling van de objecten. Hiervoor gebruikte men een kwikdamplamp, voorzien van een violetfilter. Met behulp van deze techniek kon men onder meer de retouches op schilderijen onderscheiden. Van Puyvelde merkte hierbij op dat de stralen geen gevaar vormden voor de schilderijen.¹³⁵ Louis Maeterlinck onderzocht in 1912 de schadelijkheid van ultraviolet en violet licht in de musea. Hij concludeerde dat deze wel schadelijk waren en het plaatsen van de schilderijen achter glas ze hiertegen kon beschermen. De publicatie werd door onze buurlanden opgepikt, en men uitte een voorkeur voor het gebruiken van glas in de musea en galerijen.¹³⁶ Het gebruik van ultravioletstralen werd niet gedocumenteerd in de museumarchieven of de media, dus we kunnen ervan uitgaan dat de methode tot de jaren 1920 niet wijdverspreid was.

Ten slotte werd röntgenstraling voor het eerst toegepast op een schilderij door de Duitser Faber in 1914. Enkele jaren later, ca. 1920, kende de praktijk ook zijn ingang in Amsterdam en Parijs. Op het moment van publicatie werd er gewerkt aan speciale röntgenapparaten voor het onderzoek van schilderijen. Bij dit onderzoek vormde de grondlaag het grootste obstakel. De relatieve opaciteit of transparantie van de kleurvlakken gaf een indicatie van de gebruikte materialen. Zo kon men ook nieuwe verf van oude onderscheiden en latere overschilderingen identificeren. Van Puyvelde vermeldde het systeem zelf gebruikt te hebben in het recente verleden op enkele werken van het museum van Brussel.¹³⁷ De nieuwe techniek vond dus al snel ingang in de Belgische

¹³⁴ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 198.

¹³⁵ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 199.

¹³⁶ "L'emploi des glaces dans les musées," *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

¹³⁷ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 201-203, 209.

musea. Een mogelijke verklaring hiervoor was dat de onderzoeksmethode interessant was voor verschillende spelers binnen de kunstwereld, met name kunsthistorici, curators maar ook restaurateurs.

In conclusie kunnen we stellen dat het empirisch onderzoek de hoofdzakelijke factor was bij de beslissing tot restauratie. Hoewel we in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw een sterke opkomst zien van verschillende wetenschappelijke onderzoeksmethodes, kan niet met zekerheid gezegd worden of deze door de bestudeerde restaurateurs gebruikt werden. Hierbij moeten we opmerken dat de nieuwe technieken sterk gespecialiseerd waren en een speciale uitrusting vereisten. Aangezien we in de museumarchieven geen vermelding terugvinden van de aanwezigheid van laboratoria of wetenschappelijke instrumenten in de ateliers, kunnen we ervan uitgaan dat de restaurateurs niet over de nodige middelen beschikten om deze nieuwe methodes toe te passen. Daarnaast had men een wetenschappelijke achtergrond nodig om bepaalde analyses te kunnen uitvoeren, zoals het onderzoek van monsters onder de microscoop. Het meer toegankelijke medium van de fotografie werd echter wel sporadisch ingezet (zie supra).

7.2. De Pettenkoffer methode

De Pettenkoffer methode werd in de jaren 60 van de 19^{de} eeuw uitgevonden door de Duitse wetenschapper Max Pettenkoffer. De nieuwe techniek had tot doel de vernis te 'herleven,' waardoor de oude en troebele vernis weer doorzichtig en glanzend werd. Dit effect bereikte men door het schilderij neer te leggen in een afgesloten doos, waarin alcohol dampen werden vrijgelaten. De vernislaag absorbeerde deze dampen, waardoor de verflagen een verzadigd uitzicht kregen. Later werd ook vaak copaïva-balsem op de achterkant van het schilderij aangebracht alvorens het bloot te stellen aan de alcohol dampen.¹³⁸

¹³⁸ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 1, 33, 41.

Pettenkoffer kreeg de opdracht van de Alte Pinakothek om een nieuwe techniek uit te vinden voor de conservering van schilderijen.¹³⁹ Hij vertrok hiervoor vanuit de wetenschap, en is daarmee een van de eerste wetenschappers zonder enige kunsthistorische achtergrond die bij het veld van de conservatie betrokken werd. De chemicus deed uitvoerig onderzoek naar de samenstelling en chemische eigenaardigheden van olieverf. Hij concludeerde dat olieverf haar moleculaire samenhang voornamelijk verliest door het herhaalde nat worden en drogen.¹⁴⁰ Ook het volledig afnemen van de vernis zorgde volgens Pettenkoffer in menig gevallen voor schade aan de verflaag. Bij gevolg gebeurde het maar al te vaak dat de schilderijen uitvoerig geretoucheerd moesten worden, waardoor ze na verloop van tijd ongewild in kopieën van het origineel veranderden. Ook het voeden van de olieverfschilderijen met een nieuwe laag olie was geen oplossing, omdat deze olie na verloop van tijd troebel, geel en donker werd. De enige resterende optie leek een nieuwe restauratiemethode te zijn waarbij het schilderij zo weinig mogelijk mechanisch gemanipuleerd moest worden en er geen nieuwe materialen geïntroduceerd werden op het verfoppervlak. Volgens zijn theorie zouden de alcohol dampen de ‘moleculaire tussenruimte’ weer aanvullen zonder dat men zelf de werken moest manipuleren. Omdat harsen een natuurlijk verzadigingspunt hebben zouden ze de dampen niet meer opnemen wanneer dit punt bereikt werd, waardoor ook alle gevaren voor beschadiging zouden wegvallen.¹⁴¹

Hoewel de methode een erg universeel toepasbaar karakter leek te hebben raadde men toch aan eerst een proef te doen op een klein stuk van het te behandelen schilderij. Het systeem werkte immers enkel op harsvernissen, en zelfs dan kwam het af en toe voor dat het omgekeerde effect werd bereikt en de vernis net troebeler werd.¹⁴² Voor olievernissen was de methode niet toepasbaar, en deze zouden volgens Pettenkoffer dan ook beter vermeden

¹³⁹ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 2.

¹⁴⁰ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 14.

¹⁴¹ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 17-31.

¹⁴² Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 33.

worden. Deze olievernissen zouden volgens hem wel verwijderd kunnen worden met een mengeling van copaïva-balsem en alcohol.¹⁴³ Ook de 'ultramarijn-ziekte,' het vergrauwen van ultramarijne kleurvlakken, kon hier niet mee behandeld worden. Pettenkoffers oplossing hiervoor was het herhaald aanbrengen van copaïva-balsem, in plaats van het overschilderen, waar hij sterk tegen was.¹⁴⁴ Ook het maskeren van craquelures zou op eenzelfde manier bereikt worden.¹⁴⁵

Pettenkoffer stelde zich doorheen zijn publicatie vragen bij de kunde van de Duitse restaurateurs, geconfronteerd zijnde met de schade die ze toebrachten aan het kunstpatrimonium.¹⁴⁶ Hij stelde zich daarnaast vragen bij de omstandigheden waarin de werken bewaard werden. De temperatuur en vochtigheidsgraad lieten vaak te wensen over. Zijn conclusie was dat er een verandering nodig was in de manier waarop voor de kunstwerken gezorgd werd.¹⁴⁷

De methode verspreidde zich doorheen de buurlanden, en daarmee ook België, dankzij de publicatie en vertaling door Willem Anthonij Hopman in 1871. De methode werd al snel populair onder de restaurateurs, en we vinden er vermelding van in verscheiden museumarchieven. Zo is het met zekerheid geweten dat J. Buéso de methode in de jaren 1910 toepaste op de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.¹⁴⁸ In het museum van

¹⁴³ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 53.

¹⁴⁴ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 44-45.

¹⁴⁵ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 46.

¹⁴⁶ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 54.

¹⁴⁷ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 60-63.

¹⁴⁸ 1. J. Buéso spreekt daarbij in zijn offertes ook regelmatig van het 'herleven' van de vernis. Naast de voorbeelden waarbij hij de pettenkoffer methode letterlijk vernoemde zouden ook deze offertes gerelateerd kunnen zijn aan de Pettenkoffer methode.

2. Bv. *Rekening van J. Buéso*, 9 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Antwerpen paste Maillard in 1891 het systeem toe op vier werken.¹⁴⁹ Hierop kwam in 1893 een reactie van de minister van publieke werken, die de Pettenkoffermethode verantwoordelijk achtte voor de 'vernietiging' van enkele werken van de Antwerpse collectie.¹⁵⁰ Ook in Abraham Bredius, conservator van het Gemeentemuseum Den Haag, kon het systeem een verdediger vinden, hoewel hij zich er wel van bewust was dat de resultaten slechts tijdelijk waren.¹⁵¹ De methode werd echter rond dezelfde periode afgewezen door Paul Buéso, die eveneens het tijdelijke effect ervan benadrukte.¹⁵² Ook Maeterlinck weigerde de methode publiekelijk in een publicatie van 1903.¹⁵³ Carel Frederik Louis de Wild benadrukte de gevaren ervan in een publicatie van 1907, een artikel dat al snel in België circuleerde.¹⁵⁴ De Engelsen zagen deze gevaren al snel in, waar de methode na enkele mislukte experimenten nooit in gebruik werd genomen door de National Gallery in Londen. In de loop van de eerste helft van de 20^{ste} eeuw zagen ook de Nederlanders volledig af van het systeem.¹⁵⁵ In conclusie zien we dat de methode na de eeuwwisseling in momentum afneemt, naarmate duidelijk werd dat de resultaten niet steeds positief en altijd slechts tijdelijk waren.

7.3. Parketteren

Het eerste parket werd in Europa al voor het midden van de 16^{de} eeuw toegepast. Al snel ontstonden gespecialiseerde ateliers. Tegen het einde van deze eeuw onderging het een belangrijke verandering: de dwarslatten werden niet meer vastgeplakt en konden vrij bewegen. De methode werd gedurende de 19^{de} eeuw zo populair dat men ook preventief parketteerde.¹⁵⁶

¹⁴⁹ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵⁰ *Brief van de Minister van publieke werken*, 14 maart 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 133.

¹⁵² Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁵³ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 138.

¹⁵⁴ Carel Frederik Louis De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," *Bulletijn van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 8, nr.7 (1906): 27-33

¹⁵⁵ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 816.

¹⁵⁶ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 17, 29-30.

In 1882 kregen Ch. Vander Haeghen en P. A. Claessens de opdracht het paneel 'Jupiter en Antiope' van Pieter Paul Rubens te parketteren. De drager was sterk achteruitgaan door diens warme, droge bewaarplaats. Het werk had al eerder een parket gekregen, waarbij de latten zowel tegen als met de nerf van het paneel mee waren aangebracht. In deze vroegere fase werden er ook stroken canvas opgeplakt. Het parket was niet functioneel en moest vervangen worden, zo concludeerde Paul Emile Nicolíé in het verslag dat hij overmaakte aan de museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹⁵⁷

Alvorens aan deze operatie te beginnen wou de museumcommissie een gedetailleerde beschrijving van wat men juist zou doen met het waardevolle kunstwerk. Vander Haeghen en Claessens bezorgden deze aan de commissie, die de zaak intern besprak en met enkele voorwaarden antwoordde. Het resultaat kwam er op 30 maart 1882 in de vorm van een getypt verslag. De procedure zou als volgt verlopen:

“Er zal dienen gemaakt te worden eene tafel in wit greinen hout, hebbende eene lengte m 2.25 x m 1.80 breedte op m 0.06 dikte.

Deze tafel zal geplakt worden met papier, waarover 2 katoenen doeken gespannen worden en overdekt met papier gezegd papier satin.

Hierop wordt het paneel neergelegd en ingesloten op de buitenkanten tusschen latten die op de tafel gevezen worden, ten einde alle verdere losbarsting der voegen te voorkomen.

Dit gedaan zijnde worden er de tegenwoordige op vastliggende dwarslatten afgenomen op de volgende manier:

Op een afstand van twee centimeters worden er snede in de latten gezaagd tot op kleinen afstand van het paneel waardoor het zeer gemakkelijk wordt die kleine rechtdradige stukjes aftesteken met een goede scherpe beitel.

¹⁵⁷ *Verslag van Nicolíé over het werk Jupiter et Antiope, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Het paneel aldus ontbloot zijnde wordt het op de gansche oppervlakte afgeschaafd tot op eene dikte van acht millimeters.

Gedurende deze bewerking zal het paneel op de tafel vastgezet worden bij middel van latten en houtvijzen.

Het nieuwe opteleggen parket zal bestaan uit 16 eiken latten gelijmd met draad van hout, hebbende eene dikte van 3 ¼ centimeters en uit 18 coulis of schuiflatten welke onder de opgelijmde latten doorloopen.”¹⁵⁸

De museumcommissie keurde het plan van aanpak goed, onder voorbehoud van enkele opmerkingen:

“1° Er zal geen papier of de schildering geplakt worden.

2° Er mag geen slag met den hamer gegeven worden, om met den beitel de stukken hout weg te kappen, die op de keerzijde vastliggen en welke er moeten afgenomen worden.

3° Men zal langs de keerzijde lijm brengen in de openingen of gapingen der barsten of spleten van het paneel.

4° Het paneel zal op eene dikte van acht tot tien millimeters afgeschaafd worden.

5° De commissie voorbehoudt zich het paneel te komen bezichtigen dan wanneer de stukken hout die van de keerzijde moeten afgenomen worden ervan zullen losgemaakt zijn en vooraleer het paneel zal mogen afgeschafd worden.”¹⁵⁹

Na de parkettering werd aan Nicollié gevraagd een laag olieverf, gemengd met loodwit, aan te brengen tussen de latten.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵⁹ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA

¹⁶⁰ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

In hetzelfde museum zien we dat Félix Sacré enkele jaren later gebruik maakte van een ‘pseudo-parket’. In plaats van het werk van een parket te voorzien zoals hierboven besproken, opteerde hij ervoor de achterkant van het paneel te beplakken met dunne houten latjes. Deze zouden in dezelfde nerfrichting aangebracht worden.¹⁶¹ Deze methode werd in het museum wel vaker toegepast.¹⁶² Ook in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werd door de restaurateur Claessens gesproken over het “klossen” in plaats van parketteren, beiden zouden in eikenhout uitgevoerd kunnen worden. Men verkoos een aantal keer het klossen boven het parketteren, maar wat dit juist inhield werd in de brieven niet vermeld.¹⁶³

Het parket ontstond in de 16^{de} eeuw en won gedurende de 19^{de} eeuw enorm aan populariteit.¹⁶⁴ Bijgevolg zien we dat een groot aantal panelen geparketteerd werden in de lange 19^{de} eeuw. Tegen het einde van de 19^{de} eeuw moesten erg veel van deze parketten weer vervangen worden, omdat ze niet meer functioneerden (soms werden ze volledig vastgeplakt op het paneel,¹⁶⁵ of het hout bewoog zodanig dat de latten geklemd kwamen te zitten). Om aan de grote vraag te voldoen ontstonden doorheen de 19^{de} eeuw gespecialiseerde ateliers.¹⁶⁶ In België zien we dit vertaald in de restaurateurs Bisschops, Claessens en Vander Haeghen, die zich enkel hiermee bezig hielden. Rond de eeuwwisseling zien we echter ook de allround restaurateurs verschijnen, die zich naast andere restauratiepraktijken ook aan het parket waagden.¹⁶⁷ De methode werd toch niet blindelings toegepast. Binnen de museumcommissies werd bediscussieerd of

¹⁶¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 november 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶³ *Brief van Frans van Beers aan Pol de Mont*, 27 september 1915, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶⁴ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 28-30.

¹⁶⁵ J Buéso maakt hier bijvoorbeeld referentie naar in *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁶⁶ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 29-30.

¹⁶⁷ In de musea waren dit Antoine Sacré (*Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/018, Antwerpen: Archief KMSKA.), vader en zoon Buéso (*Brief van Paul Buéso aan conservator*, 29 maart 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Restaurations Confiés à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

het parket een functionele oplossing kon zijn voor het werk in kwestie. In het archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we correspondentie tussen vier verschillende restaurateurs en de museumcommissie, waarin ze elk hun mening gaven over het toepassen van een parket op een paneel van Van der Weyden. De museumcommissie zag uiteindelijk af van de parkettering op aanraden van de experts.¹⁶⁸

Het parket evolueerde sinds het begin van de eeuw en de kennis over de gevolgen vergrootte. Oude parketages werden vervangen en nieuwe werden op regelmatige basis aangebracht gedurende de bestudeerde periode. Hoewel men het gevaar van het parket inzag, verloor de methode dus niet aan populariteit.

7.4. Verdoeken (transposition)

Het verdoeken of overbrengen van een werk op een andere drager gebeurde niet vaak, zo blijkt uit archiefonderzoek. De methode werd af en toe echter wel toegepast op kostbare kunstwerken, en de ingrijpende procedure riep dan ook vragen op over de gevaren ervan. In twee artikels uit 1898 trachtte Louis Maeterlinck het verdoeken te verdedigen, en diens veiligheid te bewijzen door middel van een uitgebreide beschrijving van het proces.

“D'une science quasi occulte, j'espère faire une théorie accessible à tous, mais une théorie seulement ; car jamais je ne conseillerais à personne d'en faire usage sans avoir acquis la pratique indispensable à ces travaux. Ceux-ci peuvent différer en raison de tel ou tel apprêt ou des différentes natures des tissus employés.” ... “Ce travail est peu connu et généralement entouré de certain mystère.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Restauratie Van der Weyden Rog. Des sept sacrements triptique, 1875-1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶⁹ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Een eerste artikel handelde over het overbrengen van een olieverfschilderij op doek naar een nieuw doek. Dit moest gebeuren wanneer bijvoorbeeld de grondlaag afbladderde, de hechting aan de drager faalde of het weefsel van het doek te strak was. Maeterlinck steunde in zijn beschrijving van het proces op 'de beste auteurs' (zoals de restaurateur Theodore Lejeune (1817-1868)).

Ten eerste verwijderde men al het vet en de harsachtige materie van het oppervlak. Hierna werd de verflaag licht gelijmd met een mengsel van het sap van geplette knoflookteentjes en water. Wanneer deze droog was plaatste de restaurateur een fijn en helder gaasje over de verf. Dit gaasje werd eveneens aan het oppervlak vastgelijmd, en na het enkele dagen horizontaal te laten drogen bedekte men dit met een laag speciaal papier. Deze stap werd ook wel 'cartonnage' genoemd. Hiervan werden vier of vijf lagen gebruikt. Wanneer ook deze lijm gedroogd was, verwijderde men het doek van zijn kader. Vervolgens werd het geheel op een zeer gladde tafel gelegd, waar het met behulp van trekstangen aan alle vier zijden strak werd gehouden.

Het doek werd draad voor draad verwijderd met behulp van chemische middelen. Maeterlinck benadrukte hierbij het belang van de grondlaag. Kennis over het soort grondlaag dat gebruikt werd was immers cruciaal bij het bepalen van de werkwijze. Met de juiste producten kon men de onthechting van deze eerste laag uitlokken. Maeterlinck suggereerde dat men hiervoor helder water kon gebruiken. De achterkant van het schilderij werd dan bedekt met een vochtige doek, die indien nodig herhaaldelijk weer nat werd gemaakt. Na het 'inweken' tilde men het schilderij op en trok men de drager los van de verflagen. De vrijgekomen grondlaag werd vervolgens licht gewassen en bestreken met een 'nieuwe tint' (in olieverf). Wanneer deze gedroogd en ontvet was, bracht men een gaas of doorzichtig doek aan, waarboven dan weer een tweede doek werd geplakt. Dit geheel werd dan gestreken met een lauwwarm strijkijzer. Eens het halfdroog was werd het karton langs de voorkant verwijderd en vervangen door een enkel vel papier. Het schilderij werd nogmaals gestreken langs de voorkant. Hoewel dit alles zeer riskant lijkt, benadrukte Maeterlinck doorheen het artikel meermaals de veiligheid en eenvoud van de operatie.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Het overbrengen van een paneelschildering op doek was volgens de conservator-restaurateur even eenvoudig. De werkwijze was dezelfde, zij het dat men van het papier enkele lagen meer aanbracht op de verflaag. Het paneel werd op een vlakke tafel strakgetrokken. Vervolgens werd een convex instrument gebruikt dat met lichte druk en tegen de nerf van het hout over het paneel gehaald werd. Hierna kapte men het hout weg met een beitel of guts tot men de bovenste laag bereikte. Het hout werd geweekt zodat de overblijvende stukken van de drager verwijderd konden worden. Vervolgens werd het schilderij zoals eerder beschreven op een doek overgebracht.¹⁷¹

Rond de eeuwwisseling werd er hevig gediscussieerd over het gebruik van hygroscopische middelen om schilderijen schoon te maken (zie infra: Periodieke schoonmaak). Deze discussie vond ook zijn weg naar de praktijk van het verdoeken. Ca. 1907 lobbyde Louis Maeterlinck voor een nieuwe methode, de 'Egyptische methode,' genaamd naar het product dat de Egyptenaren gebruikten om hun mummies te bewaren. Deze werd voor het eerst in duidelijke termen uitgelegd in een publicatie van Nederlands restaurateur Carel Frederik Louis De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten." Volgens De Wild was het verdoeken met lijm schadelijk, omdat het een substantie was die gedurende het drogingsproces zijn volume verloor en als gevolg van vochtigheid kon rekken of krimpen.¹⁷² Zijn nieuwe methode, die de conservatie van de werken voor honderden jaren zou kunnen verzekeren, maakte gebruik van een middel samengesteld uit was, hars, Venetiaanse terpentijn en copaïvabalsem. De auteur vermeldde dat het nieuwe systeem al enkele jaren werd toegepast in Duitsland en Nederland, zowel in musea als in particuliere verzamelingen. Het mengsel zou door de poriën en barsten van de verflagen dringen, waardoor de lagen zich geheel met de grondering en het doek verbonden. Bovendien waren de bestanddelen volledig ongevoelig voor temperatuurschommelingen.¹⁷³

Hoewel de methode in de buurlanden al werd toegepast, stootte die in België op veel weerstand. Charles Léon Cardon beschuldigde Maeterlinck ervan dit systeem als de perfecte methode te propageren, hoewel de werken in zijn

¹⁷¹ Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

¹⁷² De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," 29.

¹⁷³ De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," 29.

museum in alles behalve perfecte conditie waren.¹⁷⁴ Dit bleek een leeg argument te zijn, daar de werken in kwestie gerestaureerd werden volgens de 'oude methode'.¹⁷⁵ Maeterlinck suggereerde dat een onpartijdige commissie de nieuwe werkwijze moest onderzoeken, maar betwijfelde niet dat deze in zijn voordeel zou beslissen.¹⁷⁶ Ook Paul Buésó reageerde op de discussie. Hij was van mening dat elk schilderij een individuele behandeling behoeft volgens de materialen waarin het gemaakt werd. Hij merkte daarbij op dat de nieuwe procedure niet altijd goed verliep, en verwees naar enkele mislukte voorbeelden in Duitsland en Nederland. Buésó deed uitschijnen dat Maeterlinck het nieuwe product als een *passe-partout* oplossing beschouwde.¹⁷⁷ Ook een lid van het ministerie voor landbouw – administratie van de Schone Kunsten was niet te vinden voor het nieuwe systeem. Deze was van mening dat slechts twee Belgische instanties "competent" waren om uitspraken te doen hieromtrent, en dat waren de Museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en de Commissie voor Monumenten. De schrijver was ervan overtuigd dat deze commissies Maeterlincks visie niet deelden.¹⁷⁸ Louis Maeterlinck kon echter wel een medestander vinden in Charles Buls, die tot zijn verdediging kwam in een artikel van *l'Art Moderne*.¹⁷⁹ Na de publieke discussie werd er geen vermelding meer gemaakt van de Egyptische methode, en ook in de museumarchieven vinden we geen bewijs van de toepassing ervan. Maeterlinck ontving echter wel correspondentie van binnen-en buitenlandse restaurateurs die geïnteresseerd waren in het proces.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Charles-Léon Cardon, "La restauration des tableaux anciens," *L'Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

¹⁷⁵ Louis Maeterlinck, Abraham Bredius en Phillip Zilcken, "La restauration des tableaux anciens," *l'Art Moderne* 26, nr.40 (1906): 318.

¹⁷⁶ Louis Maeterlinck, "Boite aux lettres," *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 29.

¹⁷⁷ Paul Buésó, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁷⁸ Ministerie van Landbouw, Brief aan Louis Maeterlinck, 12 februari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk

¹⁷⁹ Charles Buls, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

¹⁸⁰ *Conservator Musée des Beaux Arts de Paris, Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 januari 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; Redactie Paris-Midi, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 februari 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk ; *Léon Massoy, Brief aan l'Art Moderne*, 30 oktober 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *L. Hastray, En E. Crabbé, Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Visitekaartje van Albert Jehn*, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

In de media vinden we maar weinig verwijzingen naar de effectieve uitvoering van verdoelingen. Ook in de museumarchieven vinden we rond de eeuwwisseling slecht enkele gevallen waarin verdoeking met zekerheid werd toegepast. Ca. 1901 werd door het bedrijf Pelle & Fils een verdoeking uitgevoerd op vraag van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹⁸¹ J. Buéso transfereerde en paneelschildering uit de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België op doek in 1895.¹⁸² In 1918 ontving het Museum voor Schone Kunsten Gent een offerte van Aelman voor het verdoeken van een werk, maar het is onduidelijk of hier gevolg aan werd gegeven.¹⁸³ In de offertes van Louis L. Maillard voor het museum zien we vanaf 1903 ook enkele “transpositions” verschijnen.¹⁸⁴ Opvallend is echter dat Antoine Sacré vanaf 1905 de term ‘verdoeken’ erg vaak in de mond neemt.¹⁸⁵ Ook Claessens, die samenwerkte met Antoine Sacré, raadde de operatie erg vaak aan vanaf ca. 1912.¹⁸⁶ Samen raadden ze zeker een tiental verdoelingen aan, met redenen zoals het vergaan van de drager, het loslaten van de grondlaag of mislukte verdoelingen uit het verleden.

Ondanks de uitzondering van deze twee heren was de methode dus zeker niet populair gedurende deze periode. Ook vandaag de dag wordt de methode slechts sporadisch en in uitzonderlijke gevallen toegepast.

¹⁸¹ *Notities van Pierre Koch*, 1901, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸² *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁸³ *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁸⁴ *Restauraties 1903*, 1903, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/004, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸⁵ *Factuur van Antoine Sacré*, 9 januari 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸⁶ *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

7.5. Bedoeken, doubleren of ‘marouflage’ (rentoilage)

Het bedoeken of doubleren werd in contrast tot het verdoeken op grote schaal toegepast binnen de museumcollecties. De techniek bestond eruit het beschadigde doek langs de achterkant te beplakken met een ander doek of paneel, en wordt vandaag nog steeds gebruikt. De papbedoeeking was een methode die al reeds in de 18^{de} eeuw werd uitgevonden. Hierbij gebruikte men een kleefstof op basis van meel of stijfsel en/of huidlijm. Daarnaast werden eventueel andere producten bijgevoegd zoals bruine stroop of knoflooksap. Het was in deze vroege periode gebruikelijk het doek enkele dagen in een vochtige kelder te bewaren.¹⁸⁷ Ca. 1830 voegde men hier ook terpentijn of colofonium aan toe. Tijdens de tweede helft van de 19^{de} eeuw vond men een nieuwe methode uit, de washarsverdoeking, ook gekend als de ‘hollandse methode.’¹⁸⁸ Destijds werd het systeem door menig restaurateur toegepast, en volgens Maeterlinck zouden zelfs de ‘*grands marchands de couleurs*’ (handelaars in verf) zich hieraan gewaagd hebben.¹⁸⁹

Vooraf in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België werden erg veel schilderijen bedoekt. In 1888 verwees Victor le Roy naar ‘*le rentoilage du musée*.’¹⁹⁰ Deze opmerking suggereert dat het systeem op zodanig grote schaal werd toegepast dat het museum hiervoor enkele specialisten vast in dienst had, of waarmee ze op zijn minst regelmatig samenwerkten. Bij het aanbreken van de nieuwe eeuw zien we dat vader en zoon Buéso deze taak op zich namen. J. Buéso voerde in 1894 een eerste doublering uit voor het museum, en sprak daarbij als eerste over een ‘*rentoilage sur double tissu*.’¹⁹¹ Het bedoeken met een dubbel doek werd de decennia daarna door de twee op grote schaal toegepast.¹⁹² Het

¹⁸⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 17.

¹⁸⁸ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 28.

¹⁸⁹ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

¹⁹⁰ *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 6 maart 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹¹ *Rekening van J. Buéso*, 7 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹² *Rekening van J. Buéso*, 29 januari 1902, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4432, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Restaurations Confiées à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1908, Fonds

maroefleren ging echter niet altijd goed, waardoor de restaurateurs sporadisch ook verouderde bedoekingen moesten verwijderen. De reden hiervoor was dat er in de oudere bedoekingen wel eens een te sterke lijm werd gebruikt.¹⁹³ Zoals de Wild in functie van het verdoeken opmerkte, zijn bepaalde lijmsorten sterk onderhevig aan omgevingsfactoren. Ook het verouderen van de lijm kon een probleem vormen.

Ook in het museum Mayer Vanden Bergh werd de methode op een twintigtal werken toegepast in de jaren 1890. Hiervoor schakelde Fritz Mayer vanden Bergh voornamelijk de Antwerpse restaurateur Antoine Sacré in.¹⁹⁴ In het Museum voor Schone Kunsten Gent werd de methode toegepast om een scheur te herstellen.¹⁹⁵ Het museum schakelde verschillende restaurateurs in voor meerdere bedoekingen.¹⁹⁶

Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1914, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_032, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 24 augustus 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, 15 oktober 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4979, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Rekening van J. Buéso*, 27 januari 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, juni 1904, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹³ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 11 maart 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2671, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, 26 september 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

¹⁹⁴ *Factuur van Antoine Sacré*, 26 maart 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 januari 1893, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 19 mei 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 december 1894, Doos 71, 71.1, ; *Factuur van Antoine Sacré*, September 1896, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁹⁵ *Brief van Louis Maeterlinck aan de Museumcommissie*, 29 mei 1901, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁹⁶ bv. *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Buéso, Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *A. Gofies, Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Ten slotte vermelden we de bedoekingingen die op de collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werden toegepast. Hiervan vinden we enkele voorbeelden terug. In 1908 en 1909 respectievelijk voerde het bedrijf Mommen & Cie en kunstschilder Alphonse Asselbergs een bedoeking uit.¹⁹⁷ Deze laatste vermeldde in een brief aan de conservator van het museum het doek gedoubleerd te hebben met behulp van lijm en een dik papier.¹⁹⁸ Tussen 1880 en 1881 werden de bedoekingingen meestal door Anotine Sacré uitgevoerd, op aanraden van restaurateur Felix Sacré. Op de vernieuwde achterkant werd vanaf dit moment ook vaak een laag ceruse (een combinatie van loodwit met krijt of mergel) gemengd met ivoorzwart en okergeel aangebracht. De procedure werd meestal onder toezicht van Felix Sacré uitgevoerd en had als doel de intrekking van vocht langs de achterkant te voorkomen.¹⁹⁹ Enkele andere werken werden op aanraden van Nicolíé gedoubleerd door de rentoileur L.H. Vander Haegen.²⁰⁰ Ook Maillard verkoos de samenwerking met Vander Haeghen vanaf 1887 (zie infra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen).

Uit het grote aantal doubleringen uitgevoerd in de musea gedurende de periode van 1880-1920 kunnen we concluderen dat de praktijk erg populair was. Het bedoeken was tegenover het verdoeken een minder ingrijpende manier om de drager te consolideren. Enkele bedoekingingen werden vermoedelijk ook preventief uitgevoerd, om de nood tot verdoeken te vermijden. De procedure was relatief simpel, en moest nooit met veel tegenstand afrekenen.

¹⁹⁷ *Brief van Félix Mommen aan Pol Demont*, 30 januari 1908, Academie, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁹⁸ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 6 april 1909, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁹⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁰⁰ *Verslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

7.6. Vernis

Zoals eerder besproken ontwikkelde het publiek gedurende de 18^{de} en 19^{de} eeuw een voorkeur voor wat men 'patine' noemde. De term, die vooral esthetische overwegingen met zich meedroeg, kende een veranderende betekenis gedurende deze eeuwen (zie supra: Voorgeschiedenis). Over het algemeen kunnen we stellen dat de patine voor het publiek een getuige van tijd betekende.²⁰¹ De voorkeur voor patine verdween niet in België gedurende de bestudeerde periode. Zo was het publiek bijvoorbeeld verontwaardigd bij de terugkeer van de panelen van het Lam Gods uit Berlijn in 1920. De Duitse restaurateurs hadden de verouderde en vergeelde vernis verwijderd tijdens restauratie. Het was net deze vernis die voor velen de 'patine' van het werk uitmaakte, hoewel deze vaak niet origineel was aan het schilderij.²⁰²

Een verlies van patine betekende voor de publieke opinie vaak een slechte uitkomst van de restauratie. Bijgevolg moeten we niet verbaasd zijn dat men gedurende de 18^{de} eeuw artificiële patine creëerde door middel van goudkleurige goedjes en geel getinte vernissen. In Frankrijk was dit een zeer gebruikelijke praktijk, met als doeleinde de harmonie van het werk na restauratie (lees: retouches) terug te brengen.²⁰³ Het verlies van patine vormde rond de eeuwwisseling in België zeker een punt van discussie, maar men ging in de praktijk niet meer zo ver dat men artificiële patine aanbracht, tenminste niet voor zover de overgeleverde documentatie onthult.²⁰⁴ Men vermeed echter wel het verwijderen van de vernis. Hoewel het nooit met zoveel woorden werd neergeschreven, zou de vrees voor het verliezen van het verouderde uitzicht van

²⁰¹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 203.

²⁰² 1. Leo van Puyvelde, "Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?," In *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 103-117. (Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923), 105.

2. Hélène Dubois, "The conservation history of the Ghent Altarpiece," *Burlington Magazine* 160, 1386 (2018), 762.

²⁰³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 252.

²⁰⁴ Dat de praktijk niet meer voorkwam kan niet met zekerheid gezegd worden. De museumarchieven maken vermelding van het vernissen van gerestaureerde werken, maar of deze vernissen al dan niet gekleurd waren is onduidelijk. Daarbij spraken de futuristen zich in 1910 nog uit tegen de valse tijdspatina's die aangebracht werden op nieuwe werken. Dit wijst erop dat de trend in bepaalde kringen nog steeds populair was. (Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 207.)

de schilderijen deel van de reden kunnen zijn dat de museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen zo weigerachtig stond tegenover het verwijderen van oude vernislagen (zie supra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen). In 1904 waarschuwde restaurateur Joseph Delehaye dezelfde commissie voor deze mogelijke uitkomst mochten ze bij hem een volledige schoonmaak bestellen in tegenstelling tot een gedeeltelijke.²⁰⁵ Na de eeuwwisseling lijkt men hier echter steeds meer van af te stappen, en stond men vaker toe dat de vernis vernieuwd werd.

Het concept 'patine' werd ook enkele malen publiekelijk besproken. Maeterlinck duidde het behoud van patine aan als een van de redenen om voorzichtig te zijn bij het besluit tot restauratie. De patine maakte voor hem inherent deel uit van de waarde van het kunstwerk.²⁰⁶ Charles-Léon Cardon was zelfs van mening dat patine enkel kon bijdragen tot het succes van de schilderijen.²⁰⁷ Er waren ook tegenstanders van het behouden van deze, in essentie vervallen, vernis. Beeldhouwer en kunstenaar Henri-Louis Devillez (1855-1941) bracht aan dat het de verouderde vernislaag was die De Nachtwacht van Rembrandt zijn atmosfeer en transparantie ontnam. De vernis taste het modelé aan, en maakte het schilderij moeilijker te waarderen.²⁰⁸

De vernislaag heeft echter een andere, primaire en belangrijkere functie dan het creëren van een patine. Zoals A. Maertens vermeldde in zijn redevoering is een goede vernis een eersteklas beschermingsmiddel voor de verflaag.²⁰⁹ Deze functie als beschermende laag werd ook door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen benadrukt. Het voornaamste doel van hun periodieke schoonmaak was het conserveren van de vernislaag.²¹⁰ Daarnaast werd vernis ook gebruikt om beschadigde en verkleurde tinten te doen

²⁰⁵ *Offerte van Louis Delehaye*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁰⁶ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311 En "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 143.

²⁰⁷ Charles-Léon Cardon, "La restauration des tableaux anciens," *L'Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

²⁰⁸ Henri-Louis Devillez, "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

²⁰⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 119.

²¹⁰ *Musée d'anvers - Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

herleven. Het vernieuwen van de vernis had een grote invloed op het algemene uitzicht van het schilderij.²¹¹

De beschermende functie van het vernis werd destijds ook erkend door de kunstenaars. Deze lijken het vernis op grote schaal en met niet al te veel voorzichtigheid toegepast te hebben op hun nieuwe schilderijen. Volgens een anekdote aangehaald door A. Maertens zou men op de eerste dag van het salon met een grote emmer vernis en een platte borstel rondgaan om de schilderijen ruw te bestrijken met een dikke laag vernis. Het vernissen van amper droge werken met een onaangepaste vernis zorgde later dan ook voor veel conservatieproblemen. Na aankoop vertrouwde de kunstverzamelaar de tweede vernislaag maar al te vaak toe aan een huisschilder, die zo een dikke laag vernis aanbracht dat het schilderij net zo goed kon functioneren als een spiegel. Hiervoor durfde men regelmatig parketvernis te gebruiken.²¹²

Het verwijderen van de vernis is essentieel om aan de onderliggend verflagen te kunnen werken. Met de vingertop wrijven over het oppervlak was destijds een populaire methode die we ook in de musea terugvinden ('déroule au doigt').²¹³ De oude vernislaag brokkelde hierdoor af, waardoor hij met een beetje blazen verwijderd kon worden. Indien dit niet lukte wendde men zich tot alcoholoplossingen. Men was zich echter welbewust van de gevaren hiervan. Het was namelijk mogelijk dat de vernis zich zo goed verbonden had met de verflaag dat die per ongeluk ook verwijderd of beschadigd werd tijdens het reinigen. Pogingen tot het verwijderen van de vernis waren dan ook al te vaak de oorzaak van schade, die men als 'overkuising' aanduidde.²¹⁴ In de tweede helft van de 19^{de} eeuw vond men een alternatieve methode. De Pettenkoffermethode liet toe de vernis te vernieuwen zonder deze te moeten aanraken. De effecten hiervan waren echter wel tijdelijk, en niet altijd even geslaagd (zie supra: Pettenkoffermethode).

²¹¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 120.

²¹² "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 120-121.

²¹³ Bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁴ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 121.

Na grondige restauratie kwam het erop aan een nieuwe vernis aan te brengen. Hiervoor gebruikte men verschillende middeltjes. Conservator Abraham Bredius verkoos bijvoorbeeld damarhars wanneer de situatie het toeliet.²¹⁵ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen stond men ook open voor nieuwe samenstellingen. In 1880 gebruikten ze op aanraden van kunstschilder Josephus Laurentius Dyckmans een nieuw soort vernis dat ontwikkeld werd door de chemicus M. Blockx. Daarnaast vinden we in dit museum ook vermelding van mastiekvernis.²¹⁶ Hierop kwam echter kritiek, want deze ‘stopverfvernis’ was broos, niet bestand tegen vocht en verkleurde in een blauwe tint.²¹⁷ Wat de samenstelling hiervan was werd niet verduidelijkt, maar de kunstenaar lijkt er erg tevreden over geweest te zijn.²¹⁸ In 1888 gebruikte Louis L. Maillard een soort vluchtige vernis op een groot aantal werken. De functie hiervan is onduidelijk.²¹⁹ Ca. 1910 kreeg men meer aandacht voor de specificiteit van de verschillende vernissen. Men probeerde een vernis toe te passen die geschikt was voor het schilderij in kwestie.²²⁰ In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België werd eenmalig vermelding gemaakt van een matte vernis.²²¹ Ook mastiekvernis werd hier toegepast. Deze bestond uit 1/3 mastiek en 2/3 terpentijn.²²²

Ook hier kwam commentaar op. Kunstcriticus Arsène Alexandre beschuldigde restaurateurs ervan “te spuwen met vernis.”²²³ Deze uitspraak lijkt echter eerder geïsoleerd geweest te zijn, en moet gekaderd worden binnen een algemene reactie tegen de kunstrestauratie.

²¹⁵ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133.

²¹⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos D, D/003a, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁷ *Brief van Mademoiselle de Keyser*, 31 mei 1890, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁸ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁹ *Brief van Maillard aan de administrateur van de Museumcommissie*, 16 juni 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²²⁰ *Conditierapport van Maillard*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012b, Antwerpen: Archief KMSKA.

²²¹ *Rekening van J. Buéso*, 30 december 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²² *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 9 december 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_013, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²³ “Les racleurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

Aan het einde van de 19^{de} eeuw kwam ook een alternatief op voor vernis: schilderijen achter glas plaatsen. *L'Art Moderne* maakte in 1894 vermelding van de nieuwe techniek, die ontwikkeld werd in Engeland, waarbij het werk in een koperen doos werd geplaatst die hermetisch werd afgesloten met een dunne glasplaat. Hierdoor werd niet enkel de voorkant, maar het gehele werk beschermd tegen de omgevingsfactoren.²²⁴ Al snel kende de glasplaat verspreiding binnen de museumcollecties, zij het niet in combinatie met hermetisch afgesloten kaders. De eerste gevallen vinden we in het Museum voor Schone Kunsten van Gent; in 1906 en 1910 liet de museumcommissie enkele werken achter glas plaatsen.²²⁵ In 1912 deed Maeterlinck onderzoek naar de schadelijkheid van violet en ultraviolet licht voor schilderijen. Hij concludeerde dat glas een bescherming vormde voor de effecten hiervan. De studie werd al snel gepubliceerd in Franse en Duitse kranten.²²⁶ Daarnaast erkende men ook dat de glasplaat het schilderij kon beschermen van al te enthousiaste toeschouwers die het graag wouden aanraken.²²⁷ In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België plaatste Paul Buéso enkele jaren later een aantal werken van het Wiertz Museum achter glas.²²⁸ Het plaatsen achter glas werd echter eerder sporadisch uitgevoerd, en werd dus zeker niet de norm.

7.7. Retoucheren

Het grootste gevaar van de retouche was dat men overging tot een overschildering, in plaats van zich te beperken tot het beschadigde fragment.²²⁹ Om deze reden werd er uitvoerig gediscussieerd over het thema. Niet alleen de manier waarop men moest retoucheren, maar ook de moraliteit ervan werd in

²²⁴ "Conservation des tableaux dans le vide," *l'Art Moderne* 14, nr. 31 (1894): 249.

²²⁵ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk. ; Museumcommissie, vergaderingsverslag, 24 juli 1911, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

²²⁶ "L'emploi des glaces dans les musées," *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

²²⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 119.

²²⁸ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 17 september 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²⁹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

vraag gesteld. De tegenstanders van de restauratie beschuldigden de restaurateurs ervan vervalser te zijn.²³⁰ Op de retouches werd regelmatig negatief gereageerd in de media.²³¹ Rond de eeuwwisseling kwam er een grotere wens om niet-originele overschilderingen te verwijderen. Hiervan zien we zowel in de media als in de museumarchieven bewijs.

De aquarelrestauratie werd rond de eeuwwisseling in België het meest toegepast.²³² Vanaf 1882 werd bijna uitsluitend aquarel gebruikt in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, een ook in Brussel werd vanaf 1907 de voorkeur gegeven aan dit materiaal.²³³ In de offertes en rekeningen werd naar deze praktijk meestal gerefereerd als ‘pointillé.’²³⁴ Hieruit kunnen we concluderen dat men retoucheerde door de beschadigde delen voorzichtig aan te stippen. Hierbij probeerde men binnen de nodige oppervlaktes te blijven.²³⁵ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werden de zones die geretoucheerd werden al snel steeds gedetailleerd beschreven.²³⁶

Hoewel het nooit neergeschreven werd, was het voor de hand liggend voordeel van de aquarelretouche dat die makkelijk weer verwijderd kon worden. Indien men ook in de realiteit zo voorzichtig te werk ging, kunnen we spreken van de opkomst van een bedachtzamere houding tegenover het overschilderen rond de eeuwwisseling. Dit staat in contrast tot de traditie die doorleefde vanuit de 18^{de} eeuw, waarin het overschilderen van de werken niet enkel gebruikt werd om ze te herstellen maar ook om ze te actualiseren (zie supra: Voorgeschiedenis).

²³⁰ “Les racleurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

²³¹ Jacob Smits, “Les restaurations d’oeuvres d’art,” *l’Art Moderne* 8, nr. 28 (1888): 389-390.

²³² Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

²³³ 1. Voor het eerst vermeld in: *Brief van Maillard aan Kempeers*, 7 juli 1882, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. Voor het eerst vermeld in: *Restaurations Confiés à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²³⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 30 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 30 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁶ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 6 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

Vanaf het begin van die periode werd ook het verwijderen van oude retouches regelmatig vermeld. Hiervoor vinden we twee redenen terug. Ten eerste ondervond men dat veel retouches bij het verouderen sterk verkleurden, waardoor het geheel niet meer in balans was.²³⁷ Daarnaast vinden we sporadisch ook het argument van de authenticiteit.²³⁸ Het 'inschilderen' van kunstwerken werd door sommigen als anti-archeologisch beschouwd.²³⁹ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen bijvoorbeeld zien we hier in 1884 al een eerste vermelding van, maar in het tweede decennium van de 20^{ste} eeuw maakte vooral Paul Claes melding van erg veel verdonkerde retouches die verwijderd moesten worden.²⁴⁰

7.8. Periodieke Schoonmaak

*"La circulaire ministérielle de M. Alph. Van den Peereboom ... dit avec raison que c'est l'opération du nettoyage qui a détruit le plus de tableaux. Elle est d'autant plus dangereuse qu'elle est généralement pratiquée par tout le monde."*²⁴¹

De meest voorkomende restauratie was het reinigen van de kunstwerken. Gedurende de 19^{de} eeuw werd vermelding gemaakt van een groot aantal middeltjes: alcohol, terpentijn, lijnolie, koud of warm water, speeksel, zand en as, een mengeling van eigeel en alcohol, water en zeep, water en ossegal, wijnsteenzout, kalkwater, azijn en zelfs urine passeerden de revue. Op de markt kon men allerhande obscure mengsels vinden. Het was daarbij ook niet ongezien dat de restaurateur zijn geheime recept niet wou delen.²⁴²

²³⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 145.

²³⁸ Bv. *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 28 april 1914, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 145.

²⁴⁰ 1. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 26 maart 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁴¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

²⁴² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 44, 51-53.

In enkele musea werden de schilderijen in principe op periodieke basis schoongemaakt. De musea van Antwerpen en Gent hadden hier elk hun eigen manieren en regels voor.

In het Antwerpse museum werd in 1883 de periodieke schoonmaak officieel ingevoerd. Hiervoor werd in een vergadering van de ondercommissie vastgelegd wat wel en niet tot deze schoonmaak behoorde, en hoe vaak die uitgevoerd moest worden. Men sprak af dat de schilderijen van de eerste en tweede categorie vier maal per jaar stofvrij gemaakt zouden worden.²⁴³ Dit mocht enkel gebeuren met een droge doek. Het hoofddoel van deze schoonmaak was het conserveren van de vernis, zodat men het indringen van vocht en vuil in de verflaag kon voorkomen. De periodieke schoonmaak werd toevertrouwd aan restaurateur Louis L. Maillard en werd met zekerheid in de jaren 1887, 1893, 1894, 1898 en 1900 uitgevoerd.²⁴⁴

In het museum van Gent was conservator Louis Maeterlinck verantwoordelijk voor de periodieke schoonmaak. De eerste schoonmaakactie werd in 1902 gedocumenteerd, waarna hij ook in 1904 en 1906 werd uitgevoerd. Hiervoor werkte hij telkens samen met de conciërge, D'Hooge.²⁴⁵ Hierbij werden de oude schilderijen behandeld met lijnzaadolie, en de nieuwe met regenwater.²⁴⁶

Opvallend genoeg had een van de grootste musea, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, hier geen richtlijnen voor. Hoewel uit de vele offertes

²⁴³ Hiermee bedoelde men de schilderijen die ongeveer in het midden van de muur en onderaan op de muur hingen. De derde categorie, de schilderijen die volledig bovenaan hingen, werden uitgesloten omdat ze moeilijk bereikbaar waren.

²⁴⁴ 1. *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Brief van Nicolíé aan Pierre Koch*, 28 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari*, 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief aan Maillard*, 20 november 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 28 december 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 februari 1900, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁴⁵ *Louis Maeterlinck, Rapport 164*, 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de schatbewaarder*, 11 augustus 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁴⁶ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

blijkt dat de schilderijen bij restauratie ook steeds schoongemaakt werden, werd er geen vermelding gemaakt van een enigszins gestructureerde onderneming. Hoewel het moeilijk in te beelden is, is het mogelijk dat het museum slechts aan de kunstwerken raakte wanneer ze een ingrijpendere restauratie behoeften. Het is eveneens mogelijk, en iets geloofwaardiger, dat het afstoffen van de schilderijen toevertrouwd werd aan iemand anders. Dit kon bijvoorbeeld de taak van de conciërge geweest zijn. Hoe en of dit werd gedaan is bij gebrek aan bronnenmateriaal echter moeilijk te achterhalen.

Wanneer we het museum van Antwerpen vergelijken met het museum van Gent, zien we al meteen een erg groot verschil: het museum van Antwerpen was strikt tegen het gebruik van vochtige middelen, terwijl het museum van Gent enkel vochtige middelen gebruikte. Het gebruik van hydrofiele- of niet-hydrofiele middelen vormde destijds het onderwerp van een publieke discussie. Zowel binnen als buiten de museumcommissies vond men voorstanders van het ene of het andere.

Onder hydrofiele middelen kan men het gebruik van water, alcohol en vloeibare bijmiddelen rekenen. Tot het pro-hydrofiele kamp behoorde in een eerste fase het museum van Gent. Deze voorkeur werd nooit neergeschreven, maar blijkt uit het gebruik van water en lijnzaadolie bij de schoonmaakacties. Volgens Maeterlinck prefereerde ook de amateurrestaurateurs het gebruik van water, al dan niet gemengd met andere bestanddelen. Maeterlinck zelf sprak zich in zijn vroege jaren nog niet uit over zijn voorkeuren, en gaf hiervoor het woord aan erkende restaurateurs zoals Horsin Déon, Xavier de Burtin en Theodore Lejeune. Horsin Déon verkoos het gebruik van alcohol en water boven het verwijderen van vuil "met de vinger." Hiermee bedoelde hij het manueel afschrappen van vuil. Belgisch restaurateur Théodore Lejeune sloot zich ook aan bij het pro-hydrofiele kamp, zij het dat dit volgens hem enkel met bepaalde stoffen geschikt voor de objecten gedaan mocht worden.²⁴⁷ Dit wetende is het niet verbazend dat de amateurrestaurateur de voorkeur gaf aan het reinigen met vloeibare middelen. Deze gelegenhedsrestaurateurs gingen namelijk af op handleidingen zoals die

²⁴⁷ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

van Horsin Déon (zie supra: Opleiding). Ook de erkende Nederlandse conservator Bredius verkoos het gebruik van alcohol boven het manipuleren van de verflaag met droge middelen. Hij was van mening dat de restaurateur ‘niet kon zien wat hij doet’ bij het droog schoonmaken.²⁴⁸

Eveneens onder de hydrofiele middelen behoorde het reinigen met de aardappel. Voor deze methode lijken we veel voorstanders te vinden. Volgens Pierre Nyssens, directeur van het Landbouwkundig Laboratorium in Gent, was dit de beste manier om schilderijen schoon te maken. Het zacht schuren van de groente over het oppervlak zou een onschadelijk en ontvettend middel vormen. De zuren die hij bevatte, zoals citroenzuur en appelzuur, waren in zo’n kleine hoeveelheid aanwezig dat men zich hier volgens hem geen zorgen over hoefde te maken. Deze zuren konden zelfs helpen de kleine hoeveelheden ammoniak verwijderen die zich vaak op de vernis ophoopten. Men mocht het schilderij wel niet te lang blootstellen aan de aardappel, en na het wrijven moest het schilderij afgespoeld worden met zuiver water. In conclusie was de aardappel volgens Nyssens een goed schoonmaakmiddel vanwege de wrijving die het veroorzaakte.²⁴⁹ Maeterlinck was echter sterk tegen het gebruik.²⁵⁰ Hij begreep de ‘rage’ van de aardappel in bepaalde officiële kringen niet. Hiermee suggereerde hij dat het gebruik binnen de museumcommissies erg populair was. Volgens Maeterlinck scheidde de aardappel echter een ongekende maar bederfelijke en gevaarlijke vloeistof af. Hij vergeleek de empirische behandeling met het aanbrengen van bloedzuigers. De aardappel ontvet omdat hij alkaloïde bevat, een stof waarvan geweten was dat hij gevaarlijk is. De chemische samenstelling van de aardappel was simpelweg niet geschikt voor het reinigen van olieverfschilderijen. Desalniettemin werd de methode in opdracht van hooggeplaatste commissies toegepast op meesterwerken, zoals ‘De afdaling van het kruis’ van Rubens.²⁵¹ Indien de aardappel echt zo populair was, werd dit niet gedocumenteerd of gingen de archiefstukken hierrond verloren. In geen enkel museumarchief vonden we een vermelding naar het reinigen met de aardappel. Het zou echter

²⁴⁸ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133.

²⁴⁹ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 131-132.

²⁵⁰ Louis Maeterlinck, “Boite aux lettres,” *l’Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30.

²⁵¹ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 135-136.

onlogisch zijn dat Maeterlinck een campagne voerde tegen de aardappel indien het gebruik niet wijdverspreid was. Een mogelijke oorzaak van het gebrek aan documentatie hierover is dat de methode even gangbaar was als het afstoffen van de schilderijen. Desondanks blijft het opvallend dat we er nergens vermelding van vinden.

In 1907 wisselde Maeterlinck van kamp, en kantte hij zich tegen de ‘zogenaamde bekwame commissies’ die het reinigen met gefilterd water bepleitten. Het was op dit moment dat de conservator zich inzette voor het in gebruik nemen van de ‘Egyptische methode.’ Deze behandeling zou de schilderijen waterdicht maken, en daarmee ook bestendig tegen de gevaren van vocht (zie supra: Verdoeken). Hij pleitte ervoor het mengsel van Venetiaanse terpentijn, hars en copaïvabalsem preventief aan te brengen op de verfoppervlakte en dit dan lichtjes te strijken met een warm strijkijzer.²⁵² Maeterlinck beschouwde vanaf dit moment het schoonmaken van schilderijen in het algemeen als een gevaarlijke onderneming.²⁵³ De museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen was hem echter al voor, en meed het gebruik van vochtige middelen bij de periodieke schoonmaak. Ook bij individuele schoonmaakacties in het kader van restauraties had het droog reinigen de voorkeur (zie infra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen).

Maar wat was nu juist het grote gevaar van vloeibare schoonmaakmiddelen? Albert Engel gaf in 1910 een uitgebreide en wetenschappelijk gebaseerde uitleg in zijn brieven aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

De meeste olieverfschilderijen droogden op een natuurlijke wijze op, dat wil zeggen ze verhardden aan de lucht. Deze opdroging werd ook versneld met het gebruik van bijtende middelen bij schoonmaakacties. Het gevolg van deze opdroging was het barsten van de verflaag. Hierdoor ontstonden spleten waartussen zich vuil en vochtigheid kon nestelen.

De herhaalde verdamping en neerslag van vocht zorgde voor grote vernietigingen binnen het schilderij. Door deze reactie verloor de verf zijn

²⁵² “La restauration des tableaux,” *L’Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256. ; Louis Maeterlinck, “Boite aux lettres,” *l’Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30.

²⁵³ Charles Buls, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

moleculaire continuïteit en verloor de verf zijn kleur, dit door de weerkaatsing van het licht te belemmeren. Dit vertaalde zich in witte vlekken op het oppervlak. Bij het verlies van consistentie kon ook de oorzaak gevonden worden voor het afbladeren van de verflaag. Het wassen van schilderijen bespoedigde enkel dit proces. Daarbij zette de drager bij aanraking met vocht uit, om bij de verdamping weer te krimpen. De gedroogde verflaag kon deze beweging niet volgen, waardoor hij niet anders kon dan barsten of scheuren. Als gevolg daarvan kon dan weer nog meer vocht het schilderij door de barsten binnendringen.

Het gebruik van alcohol vormde ook een duidelijk probleem. De vloeistof drong de materialen binnen om daarna te verdampen. Dit zorgde voor een verstoring van de consistentie, met als gevolg het ontstaan van opstuwingen en lacunes.

Daarnaast kon het gebruik van bijtende middelen ook de vernis en glacis aantasten. Ook de aanhechting van de grondlaag en de consistentie van de bindmiddelen werd hierdoor aangetast.

Ten slotte was ook het gebruik van olie was nefast: de olie drong door in de barsten en verhardde, vergeelde en vertroebelde. Na verloop van tijd was het kunstwerk onherkenbaar. Engel vermeldde dat deze feiten desalniettemin in alle musea gebeurden. Toegepast door ervaren of onervaren restaurateurs, het gebruik van deze vloeistoffen resulteerde volgens Engel altijd in schade.²⁵⁴

We concluderen dat men na de eeuwwisseling stilaan begon af te stappen van de hydrofiele middelen zoals water en alcohol. Naarmate het wetenschappelijk onderzoek uitgebreider werd kende de trend een grotere verspreiding. Na de eeuwwisseling kreeg de beweging een interessante medespeler: Albert Engel. De restaurateur bleek uit zijn brief zeer wetenschappelijk onderbouwd te zijn. Opvallend is echter dat de museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België de restaurateur negeerde en niets veranderde in hun werkwijzen. Voor de aardappel lijkt dit niet het geval geweest te zijn. Nyssens een figuur waarvan we kunnen aannemen dat hij een zekere wetenschappelijke kennis had, raadde het reinigen van de aardappel net aan. Waar Maeterlinck

²⁵⁴ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Albert Engel aan Charles Leon-Cardon*, 30 november 1911, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

zijn wetenschappelijk gefundeerde tegenargumenten vandaan haalde is onduidelijk, want hij was zelf geen chemicus. Dit is mogelijks ook de reden waarom zijn argumenten weinig impact hadden.

8. De Musea

In dit hoofdstuk zullen we de visies en praktijken omtrent conservering en restauratie binnen de Belgische musea bestuderen. Aan de hand van museumarchieven en contemporaine publicaties proberen we volgende vragen te beantwoorden: welke visie had men omtrent de conservering van de collecties? Wie besloot hierover? Hoe besloot men over te gaan tot restauratie, wie voerde deze uit en wie werd hierbij betrokken? Hoe verliep de communicatie en samenwerking? Restaureerde men een groot aantal werken, of was dit eerder uitzonderlijk? Welke methodes werden toegepast? Zien we een evolutie in deze praktijken?

In Europa werden in de 17de en 18de eeuw de eerste moderne musea opgericht in geest van de Verlichting. In de eerste helft van de 19^{de} eeuw stelden vorsten hun collecties open voor een groter publiek en ontstonden er in zowat alle Europese hoofdsteden belangrijke kunstmusea.²⁵⁵ In België ontstonden de eerste musea op het einde van de 18^{de} eeuw. Na de onafhankelijkheidsverklaring in 1830 namen ze exponentieel toe in aantal en werden ze geleidelijk aan opengesteld voor het publiek. Het museumbezoek werd gedurende de 19^{de} eeuw een culturele activiteit. De musea vestigden zich in deze periode in majestueuze gebouwen en hadden de taak de nieuwe staat te legitimeren. Zowel rijksmusea als stedelijke musea moesten de nationale identiteit versterken en het patriottisme aanwakkeren. De instellingen werden destijds bestuurd door de burgerij, die met diens waarden van arbeidsdiscipline en zelfbeheersing hun stempel drukten op de musea.²⁵⁶ In 1802 ontsproot in Gent het eerste museum van België. In 1803 werd het destijds in de Sint-Pieterskerk gevestigde museum eigendom van de stad.²⁵⁷ Enkele maanden later opende het Brusselse museum zijn deuren in het Oude Hof. In 1806 werd het officieel overgedragen aan de stad, waarna het door Koninklijk Besluit in 1835 werd gepromoveerd tot nationaal

²⁵⁵ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 31-33, 36.

²⁵⁶ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 3-5.

²⁵⁷ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 40.

museum. In 1842 werd het museum officieel eigendom van de staat. Het beheer ervan werd hierbij overgedragen aan een bestuurscommissie, bestaande uit een voorzitter en zes leden die de titel 'conservateur' kregen. Het Brusselse museum ondervond echter zware concurrentie van het museum in Antwerpen, dat in 1817 opengesteld werd voor het publiek.²⁵⁸

Daarnaast werd in 1835 de Commission royale des monuments opgericht, die als taak had de minister van Binnenlandse Zaken te adviseren over het roerend en onroerend patrimonium. De Rijksmusea bevonden zich tot en met 1884 grotendeels onder de bevoegdheid van dit ministerie.²⁵⁹

De opmars van de musea vormde in België echter geen dreiging voor de privécollecties.²⁶⁰ Deze collecties centreerden zich voornamelijk in Antwerpen, Gent en Brussel en hadden al vanaf een vroege periode een semipubliek karakter.²⁶¹ In de eerste helft van de negentiende eeuw veranderde hun rol in de publieke sfeer, en vanaf 1860 werden de private collecties minder toegankelijk. Deze omslag kan verklaard worden door het steeds groter wordende aantal publiek toegankelijke musea. Tijdens de tweede helft van de eeuw namen de musea de functie van de private collecties over. Naar de collecties die wel open bleven werd dan weer steeds vaker verwezen als 'Musée,' wijzend op een groeiende status van het museum. Daarnaast werden de private verzamelaars ook geprezen voor de rol die ze speelden in de musea. Ze waren vaak betrokken bij de oprichting en het bestuur van de nieuwe instellingen.²⁶² Vanaf de jaren 1870 veranderde het profiel van de kunstverzamelaar: steeds meer leden van de upper middle class begaven zich in de kunstwereld. Deze nieuwe elite lijkt minder enthousiast geweest te zijn over het toelaten van het grote publiek in hun galerijen. Hieronder behoorde bijvoorbeeld de verzamelaar Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901). Hoewel hun collecties niet toegankelijk waren, speelden ze vaak wel een belangrijke rol binnen het culturele en artistieke leven.²⁶³ De collectie van Fritz Mayer van den Bergh werd na zijn overlijden door zijn moeder

²⁵⁸ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 41-42

²⁵⁹ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 50-53.

²⁶⁰ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 56.

²⁶¹ Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 27, 45.

²⁶² Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 45, 62-65.

²⁶³ Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 68-69.

ondergebracht in een nieuw opgericht museum. Het is dankzij deze omvorming dat zijn archieven zo goed bewaard bleven. Hierdoor konden we in onze studie ook een private collectie includeren. Het bewaren van documenten was voor de private verzamelaar echter minder belangrijk, en deze archieven zijn daarnaast ook moeilijk toegankelijk.

Daarnaast begon de historische waarde van het kunstobject in de 19^{de} eeuw een grotere rol te spelen. Voorgangers werden gehekeld om hun onbezonnene omgang met historische artefacten en een grotere mate van voorzichtigheid en bewaringdrang kwam op.²⁶⁴ In het verlengde hiervan zien we rond de eeuwwisseling een groter belang voor het conserveren in plaats van herstellen.²⁶⁵ Hiervan vinden we bewijs in de museumarchieven, die bij het wisselen van restaurateurs ook het wisselen van visies kenden.

8.1. Museum voor Schone Kunsten Gent

Louis Maeterlinck was verantwoordelijk voor het behoud van het Gents kunstpatrimonium vanaf 1883 tot 1921. In 1883 stelde het stadsbestuur van Gent hem aan om een rapport te schrijven over de kunstobjecten in het bezit van de stad.²⁶⁶ Hierin lijstte hij alle werken op, inclusief hun conditie, en gaf raad over de toekomstige conservatie van de werken. Al vanaf het begin was zijn insteek duidelijk: beter voorkomen dan genezen. Het is die filosofie die de volgende 40 jaar zal tekenen.

In 1882 werd Maeterlinck aangesteld als conservator van het splinternieuwe Museum voor Schone Kunsten te Gent, waar hij in samenwerking met de

²⁶⁴ onder meer te lezen in Leo van Puyvelde, "Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?," In *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 103-117. (Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923,) 110. Dit argument wordt ook aangehaald in het artikel The art of conservation VII: Hopman and de wild: The historical importance of two Dutch families of restorers (Esther Van Duijn en Mareille te Marvelde, *Burlington Magazine* 113, 158 (2016), 812-823.).

²⁶⁵ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

²⁶⁶ *Louis Maeterlinck, Rapport Présenté par le soussigné Louis Maeterlinck Chargé Provisoirement Par L'administration Communale De La Surveillance Des Objets D'art Confiés Aux établissements Civils Et Religieux* (Gent: s.n., 1883).

museumcommissie beslissingen nam over de conservatie en restauratie van de collectie.²⁶⁷ De twee partijen botsten regelmatig, en Maeterlinck ervoer de tussenkomst van de commissie als een beperking in zijn bewegingsruimte. Hij beschuldigde de leden van de commissie ervan zich te mengen in zaken waar ze geen kennis over hadden.²⁶⁸ Dit is niet helemaal waar, de meeste leden hadden wel een zekere kennis over de kunstgeschiedenis. Er was destijds echter geen officiële opleiding tot restaurateur, waardoor zowel Maeterlinck als de commissie uit opgedane ervaring handelden.

De normale gang van zaken was dat Maeterlinck na empirische analyse aan de commissie signaleerde welke werken nood aan restauratie hadden. Dit deed hij telkens schriftelijk, waarbij hij de titel van het kunstwerk vernoemde en de werken die er volgens hem aan moesten gebeuren. Hierbij gaf hij ook telkens een schatting van de kost, wat signaleert dat hij de kennis van een kunstrestaurateur bezat. De commissie besprak vervolgens onderling of men de raad van de conservator zou opvolgen of niet, en eventueel wat er volgens hen moest gebeuren aan de werken. Hierna werden experts aangeschreven om het werk uit te voeren, bij voorkeur in het museum zelf en telkens onder toezicht van de conservator.²⁶⁹ Kleinere ingrepen werden meestal uitgevoerd door Maeterlinck zelf, in samenwerking met de conciërge van het museum, M. D'Hooge.²⁷⁰ Occasioneel voerde hij ook ingrijpendere restauraties uit, maar dit ging steeds gepaard met uitgebreide discussies binnen de commissie en zelfs binnen het schepenenecollege van Gent.²⁷¹

²⁶⁷ Carin Van Bruwaene, "Louis Maeterlinck, een conservator nieuwe stijl." in Robert Hoozee : Hommage, red. Johan De Smet, Bruno Fornari, and Moniek Nagels. (Gent : AsaMER, 2014), 25.

²⁶⁸ 1. Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 390.
2. *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 13 september 1918, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

²⁶⁹ 1. 1912/5, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk
2. *Louis Maeterlinck, Brief aan de museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷⁰ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 27 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷¹ *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 23 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.; *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 30 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 10 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 januari 1916, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Uit de briefwisselingen wordt niet duidelijk hoe Maeterlinck tot de beslissing tot restauratie kwam. Hoogstwaarschijnlijk was deze beslissing enkel gebaseerd op empirische analyse van de werken. Aangezien het museum destijds geen eigen restauratiestudio had waarin de werken onderzocht konden worden en de werken volgens het reglement het museum niet mochten verlaten, kunnen we ervan uitgaan dat hij geen gebruikmaakte van de nieuwe wetenschappelijke methodes die in deze periode ontstonden.

Volgens Louis Maeterlinck verliep de normale gang van zaken allesbehalve vlot. Zoals reeds vermeld, beschuldigde hij de commissie van ontwetendheid (zie supra). Bovendien nam de commissie ook te lang de tijd om te beslissen over een restauratie, en volgde die zijn raad onvoldoende op.²⁷² Deze spanningen kwamen in 1911 tot een hoogtepunt, wanneer hij in een brief aan de museumcommissie met de vinger naar hen wees als verklaring voor de slechte staat van enkele werken in de collectie.²⁷³ De commissie stond volgens Maeterlinck hem niet toe deze situatie te verhelpen, daar zij zijn gratis aangeboden restauraties weigerde.²⁷⁴ Deze situatie doet vragen oproepen over de mate van vertrouwen die de commissie had in Maeterlinck als restaurateur. In een poging de situatie te verbeteren deed Maeterlinck enkele voorstellen over de toekomstige werking van de commissie: de commissie moest zo snel mogelijk een restaurateur aanstellen voor de dringende restauraties, gedurende de tijd die hiervoor nodig was wou hij zelf de restauratiewerken op zich nemen. Ook voor de manier waarop dit moest gebeuren stelde hij enkele eisen: de oude schilderijen mochten enkel met droge middelen gereinigd worden, de moderne eventueel met zuiver water. Deze opmerking zou erop kunnen wijzen dat Maeterlinck zich bewust was van het gevaar van vochtige middelen voor gecraqueleerde schilderijen. Het vocht kon immers tussen de barsten kruipen en door een herhaalde verdamping en condensatie het werk van binnenuit doen zwellen. Hoewel het reinigen met water destijds de normale gang van zaken was, zien we dat enkele restaurateurs

²⁷² Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷³ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911.

²⁷⁴ Hierbij verwijst Maeterlinck naar een brief die hij de commissie stuurde op 7 maart 1910. (Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 7 maart 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.).

na de eeuwwisseling het nefaste hiervan begonnen in te zien. De restaurateur Albert Engel voerde een gepassioneerde campagne tegen dit gebruik in hetzelfde jaar dat Maeterlinck het reinigen met vochtige middelen afzwoer (zie supra: Restauratiemethodes). Maeterlinck was tenslotte bereid dit alles gratis te doen, met hulp van de conciërge M. D'Hooge.²⁷⁵ De museumcommissie reageerde hier scherp op, en was tegen het voorstel.²⁷⁶ Maeterlinck schrok er desalniettemin niet voor terug het bestuur van de stad Gent te betrekken bij de discussies. Tijdens de eerste wereldoorlog liepen de gemoederen erg hoog op. De commissieleden zouden volgens Maeterlinck te onvoorzichtig omgaan met het transport van verscheidene werken.²⁷⁷ Deze spanningen bleven onderhuids doorleven tot aan het einde van zijn carrière.

Uit de archieven wordt duidelijk dat Maeterlinck zichzelf als volwaardig restaurateur zag, en in beperkte mate ook zo erkend werd door het schepencollege en de museumcommissie. Tijdens de periodieke schoonmaak waste en verniste hij telkens de schilderijen.²⁷⁸ De nieuwe schilderijen reinigde hij met behulp van regenwater, de oude met lijnzaadolie.²⁷⁹ Dit gebeurde tweejaarlijks vanaf ca. 1902.²⁸⁰ In 1906 stelde Maeterlinck ook een 'nourisage' voor van alle schilderijen, hierbij zou hij olie op de schilderijen gewreven hebben om de kleuren weer levendig te maken.²⁸¹ Dit soort werken deed hij steeds in samenwerking met de conciërge van het museum, M. D'Hooge. Maeterlinck waagde zich enkel aan verregaandere restauraties wanneer dit echt dringend en noodzakelijk was, en er geen tijd was om een expert in te schakelen. Zo werd hij in 1902 door de commissie verkozen boven de firma Mommen & Cie om een restauratie uit te voeren aan "Un épisode historique" van Van Brée en "Justice

²⁷⁵ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911.

²⁷⁶ Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 21 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷⁷ 1. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 9 april 1916, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
2. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 31 augustus 1915, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
; Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 7 september 1915, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
3. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 4 april 1916, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

²⁷⁸ Louis Maeterlinck, *Rapport 164, 1902.*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁷⁹ Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁸⁰ Louis Maeterlinck, *Brief aan de schatbewaarder*, 11 augustus 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸¹ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 7 maart 1910.

échivenale de Parchons” van Rombouts.²⁸² Enkele jaren later, in 1904, voerde hij voor zo'n 2000 bfr. restauraties uit in het museum.²⁸³ In het daarop volgende jaar lijkt er iets mis te zijn gegaan, want Maeterlinck verklaarde prompt in een brief aan de commissie voortaan te weigeren restauraties uit te voeren voor het museum.²⁸⁴ Waarom hij deze beslissing nam is onduidelijk, waarschijnlijk had het iets te maken met de spanningen die zich vanaf het begin van zijn aanstelling opbouwden met de museumcommissie. Het is in ieder geval vastgesteld dat Maeterlinck vanaf 1905 inderdaad enkel restauraties uitvoerde op uitdrukkelijke vraag van de stad Gent. Ook deze werken voerde hij in samenwerking met D'Hooge uit.²⁸⁵ In 1916 bracht hij echter wel alle werken van het museum gratis 'in orde' voor de heropening.²⁸⁶

Dat Maeterlinck sporadisch actief was als restaurateur staat dus vast, maar over het hoe en wat is niets geweten. Maeterlinck gaf slechts een lijst op van de schilderijen die volgens hem verzorgd moesten worden, maar lijstte niet altijd op welke restauraties hier volgens hem aan moesten gebeuren en al zeker niet hoe. Dit zegt niets over de technische kennis van Maeterlinck, die meerdere malen publiceerde in *l'Art Moderne* over de procedés die men in de restauratiekunst kan terugvinden (zie supra: Restauratiemethodes). Daarnaast had Maeterlinck als conservator ook aandacht voor de omgevingsfactoren waarin de kunstwerken zich bevonden. Ca. 1902 deed zich een vochtprobleem voor in een van de lokalen van het museum, een probleem waar de commissie te laks over bleef volgens Maeterlinck. Hij wees de heren meermaals op de gevaren hiervan voor de conservatie van de kunstwerken.²⁸⁷ In 1903 kwam het stadsbestuur

²⁸² 1. *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 23 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

2. *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 30 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸³ *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 12 februari 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸⁴ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 24 februari 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸⁵ Bijvoorbeeld de restauratie aan « Christus aan het kruis » van Helmont in 1911, dat een scheur opliep door een weg gekaatste steen bij werken aan het Citadelpark. (*Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 10 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.)

²⁸⁶ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 januari 1916, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁸⁷ *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 4 mei 1903, T31, Gent: Stadsarchief. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 3 april 1902, T31, Gent: Stadsarchief.

tussenbeide, die twee experts naar de locatie stuurden om het probleem in te schatten. Deze kwamen met een opmerkelijke oplossing: ze wilden het effect van de vochtigheid inschatten door twee werken enkele dagen in de vochtige ruimtes te zetten en het resultaat nadien te beoordelen. Ondanks het gevaar voor de kunstwerken, stemde Maeterlinck hier opmerkelijk genoeg mee in.²⁸⁸ Wat het resultaat van dit experiment was is helaas niet geweten, daar de communicatie hieromtrent stopt na de instemming van Maeterlinck.

Zoals eerder aangehaald, was het niet enkel Louis Maeterlinck die zich bezighield met de goede conservatie van de collectie van het museum. In de archieven van het Museum voor Schone Kunsten van Gent vinden we een tiental namen terug van restaurateurs die geconsulteerd werden over een periode van twintig jaar (1900-1920). De namen M. Van der Gucht en de gebroeders Pelle komen het meeste voor tussen de offertes.²⁸⁹ Daarnaast stuurde ook de firma Mommen & Cie enkele offertes in verband met verdoeking.²⁹⁰ Ook de vaste restaurateur van het Museum Mayer van de Bergh, J. Peelaert, wordt enkele malen aangeschreven (zie infra: Museum Mayer van den Bergh).²⁹¹ Daarnaast vinden we in 1902 een offerte van J. Buésó voor het verdoeken en parketteren van twee

²⁸⁸ *Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 3 april 1902.

²⁸⁹ 1. Van der Gucht: . *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 december 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 maart 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 18 Augustus 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1904/8, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.
2. Pelle & fils: 1904/8, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; *Georges Hulin de Loo, Brief aan Jean Delvin*, 29 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1905/2, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk. ; *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹⁰ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. En *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 28 november 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹¹ *Museumcommissie, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan De Museumcommissie*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan Louis Maeterlinck* , 8 oktober 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; 1911/6, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; 1912/7, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.

werken.²⁹² Tenslotte vinden we nog enkele documenten die de namen Denwone, Hendrik den Cale en A. Gofies vermelden.²⁹³ De drie restaurateurs stuurden elk een brief naar Maeterlinck, maar komen hierna niet meer voor in de archieven. Tenslotte voerde ook ene Aelman in 1918 een restauratie uit aan het werk “Pacification de Gand” van Van Bree, en werd de kunstenaar Constant Montald gevraagd een van zijn eigen werken in de museumcollectie te restaureren.²⁹⁴ Voor meer biografische informatie over deze restaurateurs verwijzen we naar bijlagen 1 en 2.

Wanneer men besloot samen te werken met een van deze experts, kregen ze een brief van Louis Maeterlinck met de vraag naar het museum te komen om het gezegde werk te onderzoeken en een prijsschatting te geven.²⁹⁵ Het was dus Maeterlinck die uiteindelijk verantwoordelijk was voor de communicatie met de restaurateurs. Dankzij de kostenschattingen van de conservator had de commissie de mogelijkheid in te schatten of deze prijzen al dan niet correct waren. We gaan ervan uit dat de commissie toestemming moest geven over het aannemen van een restaurateur voor een bepaalde prijs, omdat dit de gebruikelijke gang van zaken was in de musea destijds (zie infra). Het is echter opvallend dat we, in contrast tot enkele andere onderzochte archieven, geen autorisaties of contracten terugvinden tussen het museum en de restaurateurs. Wel vinden we in een verslag van de museumcommissie de opmerking: “... *les restaurations a feront toujours sous la haute direction du conservateur.*”²⁹⁶ Hoewel we voor het besluit tot restauratie een duidelijke inmenging zien van de

²⁹² J. Buésó, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. En J. Buésó, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 oktober 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹³ 1. Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

2. Hendrik den Cale, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 17 november 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

3. A. Gofies, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹⁴ 1. *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

2. Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 17 maart 1919, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. En *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 10 juli 1935. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹⁵ Hier kunnen we van uit gaan aan de hand van de antwoorden van de restaurateurs die in briefvorm naar Maeterlinck gecommuniceerd werden.

²⁹⁶ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 23 maart 1904, restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

commissie (het zelf onderzoeken en bediscussiëren van de werken), zien we na deze beslissing weinig discussie in de commissieraad over het verdere verloop. We kunnen ons dus afvragen in welke mate de commissie betrokken was bij de eigenlijke uitvoering van de werken. Een uitzondering hierop was de aanstelling van Peelaert, waarbij commissieleden Hulin de Loo en Joseph Casier betrokken waren, zoals vermeld wordt in een vergaderingsverslag van 24 juli 1911.²⁹⁷ Het ging over een groot aantal werken dat door hem aangepakt zouden worden. Het is ook enkel bij dit voorval dat we een brief terugvinden waarin Maeterlinck vertelde dat Peelaert een prijs gaf.²⁹⁸ Het was echter wel nog steeds Maeterlinck die in rechtstreeks contact stond met de restaurateur, en zich bekommerde over de onderhandelingen in naam van het museum. Het is ook in verband met dezelfde restauraties dat Maeterlinck door de commissie werd opgedragen het werk te controleren en indien mogelijk goed te keuren.²⁹⁹

Aangezien de werken volgens de commissie onder het toezicht van Maeterlinck moesten gebeuren, gaan we ervan uit dat deze doorgaans in het museum zelf werden uitgevoerd. Dit was echter niet altijd de visie van de restaurateurs: in een offerte van Pelle & Fils lezen we dat hij van mening was dat het merendeel van de werken in zijn eigen atelier uitgevoerd moest worden.³⁰⁰

We concluderen dat de restauratiewerkzaamheden voornamelijk geleid werden door de conservator van het museum, Louis Maeterlinck. De museumcommissie had een sterke inbreng in het besluit tot restauratie, maar liet de praktische kant ervan meestal over aan Maeterlinck. Deze restaureerde zelf of schreef andere restaurateurs aan, waarna hij hun werk overzag in het museum. Tijdens en na restauratie kwamen de werkzaamheden maar zelden ter sprake in de vergaderingen van de museumcommissie. Maeterlinck lijkt zeer geschikt geweest te zijn voor zijn job, dit blijkt uit de publicaties die hij schreef voor *l'Art*

²⁹⁷ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 24 juli 1911, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

²⁹⁸ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹⁹ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 9 juli 1912, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

³⁰⁰ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Moderne omtrent de kunstrestauratie en kunstgeschiedenis. Als restaurateur en kunstkenner kon hij doordacht de conservering van de collectie in goede banen leiden, al werd hij hier naar eigen zeggen soms in gehinderd door de museumcommissie.

8.2. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

De collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen kan terug getraceerd worden tot zo vroeg als de 14^{de} eeuw, bij het ontstaan van de Sint-Lucasgilde. Uit deze Gilde werd in 1663 de Academie opgericht door David Teniers de Jonge. Enkele decennia, giften en roven later werd in 1875 een nieuw museum gepland om de groeiende collectie in onder te brengen. Vanaf het begin werden in deze plannen ook restauratieruimtes voorzien, met daarnaast ook een moderne verwarmingsinstallatie en veel lichtinval. Het nieuwe gebouw werd in 1890 ingewijd.³⁰¹

In het museum van Antwerpen werd de restauratie en documentatie van de collectie al vrij snel uitgebreid gedocumenteerd. De archiefstukken die hierover handelen zijn dan ook erg talrijk. Vanaf de jaren 1860 vinden we restauratiedossiers opgesteld door Etienne le Roy en tien jaar later door Louis L. Maillard, Paul Emile Nicolí en vele anderen.³⁰² Deze laatste twee restaurateurs domineerden de bestudeerde periode.

De dossiers werden door de verschillende restaurateurs erg gestructureerd en steeds op dezelfde manier opgesteld: in een eerste deel beschreef men uitgebreid de staat van het werk. Deze beschrijvingen waren erg gedetailleerd en specificeerden onder meer exact waar men opstuwingen, vlekken of lacunes kon vinden. Een mogelijke oorzaak van de schade werd uitzonderlijk ook gegeven.³⁰³

³⁰¹ "Geschiedenis," laatst geraadpleegd op 6 mei 2020, <https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

³⁰² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 3 juli 1867, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰³ bv. Nicolí, *Conditieverslag*, 27 mei 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

Het volledige onderzoek lijkt enkel op empirisch bewijs gesteund te hebben. Na deze stand van zaken lijstte men de restauratieprocedures op die nodig waren om het werk weer in een goede staat te brengen. Deze procedures werden enkel bij naam vernoemd, en men ging in de rapporten nooit in op de inhoud van deze operaties. Het gebeurde echter wel sporadisch dat de museumcommissie meer uitleg vroeg alvorens over te gaan op restauratie (zie infra).

Na ontvangst van een rapport kwam de museumcommissie samen om de restauratie te bespreken.³⁰⁴ Het museum had hier ten laatste vanaf 1881 een speciale ondercommissie voor ingericht, de 'commission des restaurations.'³⁰⁵ Deze commissie behandelde alle zaken in verband met de conservatie van de collectie, maar de bestuurscommissie moest nog steeds haar fiat geven alvorens een restauratie uitgevoerd kon worden. Bij de beslissingsvorming volgde men niet blindelings wat de restaurateur aanraadde, het gebeurde regelmatig dat de commissie ervoor opteerde de restauratie te beperken of zelfs andere restauratieprocedures verkoos.³⁰⁶ Daarop volgde een brief aan de burgemeester om toestemming te vragen voor de restauratie en een brief aan de gekozen restaurateur met een gedetailleerde beschrijving van wat hij moest doen. Deze beschrijving bevatte niet alleen de restauratiesystemen die hij mocht toepassen, maar ook waar hij het werk al dan niet mocht retoucheren, reinigen, etc.³⁰⁷ De museumcommissie benadrukte al vanaf het begin dat retouches enkel op de beschadigde delen mochten uitgevoerd worden, en dat ze in geen geval met de oorspronkelijke verflaag mochten overlappen. De retouches moesten telkens uitgevoerd worden met de stipptechniek ('par pointillé').³⁰⁸ Er werd enkele keren gespecificeerd dat dit met aquarel moest gebeuren. Daarnaast merken we

³⁰⁴ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 16 januari 1868, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁶ Zo besloot de museumcommissie in 1878 bijvoorbeeld dat de vernis niet verwijderd mocht worden. (*Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1876, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.)

³⁰⁷ Bv. *Brief van het college van de burgemeester en schepenen aan het bestuur der Koninklijke Academie van Antwerpen*. 4 februari 1868. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁸ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 23 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

ook op dat dit regelmatig gebeurde zonder het verwijderen van de vernislaag.³⁰⁹ Vanaf 1883 stond men opvallend weigerachtig tegenover het reinigen van schilderijen met vochtige middelen. Men kuiste dan het oppervlak met een droge doek en vanaf 1891 ook sporadisch met broodkruimels.³¹⁰ Wanneer de restauratie ten einde was bevestigde de commissie schriftelijk of ze het resultaat aanvaardde of niet.³¹¹ Het gebeurde echter maar zelden dat de restauratie niet goedgekeurd werd.

Deze gang van zaken werd aangehouden gedurende een lange periode, namelijk ten laatste vanaf 1867 tot en met ten vroegste 1913. Vanaf 1913 werden er voor de bestudeerde periode geen documenten bijgehouden, of gingen deze verloren. In het belang van bonknoptheid bespreken we hieronder enkel de periode 1880-1920, en laten we de interessante casus van Etienne le Roy buiten beschouwing. Voor meer informatie omtrent deze restaurateur verwijzen we naar de masterscriptie van Eric Verhalle.³¹² Om het overzicht te bewaren deelden we de bespreking op in tijdsblokken van vijf of tien jaar. Het is echter belangrijk om op te merken dat deze periodes geen breuken in de visies of restauratiemethodes voorstellen.

1880 – 1885

Ten eerste nemen we een kijkje naar de commissieleden die destijds zetelden. De namen wisselen regelmatig, en sommige namen zijn vandaag niet meer gekend. Een aantal konden we echter wel identificeren: de commissie voor de restauratie van schilderijen bestond onder meer uit de restaurateur, kunstschilder en

³⁰⁹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁰ 1. bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA.
2. A Nicolíé, *Conditieverslag*, 23 mei 1891, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/003a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹¹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 9 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹² Eric Verhalle, *Onderzoek Naar De Bedrijvigheid Van De Schilderijenrestaurateur Etienne-Victor Le Roy: Een Bijdrage Tot De Geschiedenis Van De Restauratie In De 19de Eeuw In België*. Diss. lic. kunstgeschiedenis en oudheidkunde.

kunsthandelaar Paul Emile Nicolié (1828-1894) en kunstschilder Jean Pierre François Lamorinière (1828-1911). Kunstschilders Charles Verlat (1824-1890) en Josephus Laurentius Dyckmans (1811-1888) waren ook meerdere keren aanwezig op de vergaderingen. Ook de Baron van Havre lijkt een invloed gehad te hebben op de commissie, maar had geen deliberatieve stem.

Het museum werkte simultaan met meerdere restaurateurs samen. In de vroege jaren 1880 waren dit alvast de in Antwerpen gevestigde Paul Emile Nicolié, Charles Vander Haeghen, Felix Sacré en Louis L. Maillard.

Vander Haeghen lijkt in deze periode voornamelijk bedoeelingen uitgevoerd te hebben. De correspondenties verwijzen naar hem dan ook als 'rentoileur'.³¹³ Vanaf 1883 werd hij ook op vaste basis ingeschakeld voor het fixeren van de verflaag. Maillard voerde in deze gevallen steeds de rest van de restauratie uit.³¹⁴

Van Nicolié kunnen we met zekerheid stellen dat hij ook erg actief was op de privémarkt. In 1878 weigerde hij namelijk een restauratie aan een Snyders omdat hij te veel werk had voor zijn privéklanten. Het was ook om deze reden dat men contact zocht met een nieuwe restaurateur, Felix Sacré.³¹⁵ Enkele restauraties van Nicoliés hand onthulden interessante visies vanuit de museumcommissie. Zo werd bij de restauratie van een werk van Othon Van Veen (*La Vocation de st. Mathieu*) ervoor geopteerd een overschildering niet te verwijderen omdat men niet wist wat eronder gevonden zou worden.³¹⁶ De restaurateur was het niet steeds eens met de visies van de commissie, en wou in 1880 zelfs een opdracht weigeren indien de commissie zijn instructies niet aanpaste.³¹⁷ Of deze restauratie uiteindelijk uitgevoerd werd is onduidelijk. In een later verslag van de museumcommissie werd vermeld dat Nicolié stopte met

³¹³ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1878, Doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁷ *Brief van Nicolié aan Kempeneers*, 9 oktober 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/004, Antwerpen: Archief KMSKA..

het restaureren voor het museum na de aanstelling van Félix Sacré in 1879.³¹⁸ Nicolíé zetelde later echter wel in de ondercommissie voor de conservatie van de collectie (zie infra).

Felix Sacré voerde restauraties uit voor het museum vanaf 1878, maar lijkt vanaf 1880 alle restauraties overgenomen te hebben van Nicolíé.³¹⁹ Een mogelijke verklaring hiervoor was dat Nicolíé onvoldoende beschikbaar was. Een grote hoeveelheid opdrachten werd in 1880 en 1881 aan Sacré toevertrouwd. Vanaf 1881 signeerde Felix Sacré sporadisch zijn brieven met 'restaurateur au musée d'Anvers.'³²⁰ Hoewel Sacré per restauratieopdracht een betaling kreeg, is het dus mogelijk dat hij een vaste betrekking had bij het museum. Hier kwam een abrupt einde aan in april 1881. Een verslag van de museumcommissie vermeldde dit feit enkele jaren later, maar de reden voor de stopzettingen van de samenwerking is ongekend.³²¹

In de commissieverslagen vinden we enkele interessante restauratiemethodes voorgesteld door Sacré. In 1879 raadde hij bijvoorbeeld aan een oliepenetratie uit te voeren op de achterkant van een schilderij, die de commissie goedkeurde.³²² De restaurateur opteerde ook een aantal keer voor een pseudo-parket, in plaats van een volwaardig parket, waarbij hij houten latjes op het revers van de panelen plakte.³²³ Hij bracht ook regelmatig een laag gele olieverf of een laag ceruse (een combinatie van loodwit met krijt of mergel) gemengd met ivoorzwart en okergeel aan.³²⁴ Deze methode diende om vochtintrekking te

³¹⁸ *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁹ bv. *Restauratiedossier Van veen Othon, st. Nicolas sauvant sesouailles de la famine*, 25 november 1879 – 6 juni 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁰ *Brief van Felix Sacré aan de Museumcommissie*, 25/01/1881, Doos C, C/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²¹ *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 mei 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

³²³ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1879 – 6 juni 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 november 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁴ bv. *B Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 6 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/018, Antwerpen:

voorkomen en werd in de daaropvolgende jaren ook door andere restaurateurs toegepast. Sacré kreeg ook enkele malen af te rekenen met overkuiste schilderijen die daarna een groot aantal overschilderingen kregen.³²⁵ Na het verwijderen van overschilderingen kwam de commissie vaak de staat van het werk bekijken alvorens de rest van de restauratie uitgevoerd werd.³²⁶ Wanneer er sprake was van een bedoeiking werkte hij samen met zijn zoon, Antoine Sacré, die het werk uitvoerde onder zijn supervisie.³²⁷ Deze lijkt zich gespecialiseerd te hebben in het maroufleren, en ondertekende zijn brieven aan het museum vaak met 'Antoine Sacré, rentoileur.'³²⁸

In 1880 bracht Felix Sacré een nieuw soort vernis aan op enkele werken van het museum. De vernis werd ontwikkeld door de chemicus M. Blockx en werd al eerder uitgetest door commissielid Josephus Laurentius Dyckmans.³²⁹ De museumcommissie stond dus zeker open voor nieuwe, wetenschappelijk gebaseerde methodes.

In 1880 werd ook een restauratie uitgevoerd door de kunstschilder Auguste Piron (1816-1895). Hij restaureerde eerst één van de drie panelen, en daarna de andere twee na goedkeuring door de commissie.³³⁰ Vanaf 1881 werd Piron regelmatig bij restauraties betrokken.³³¹

Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁵ *Felix Sacré, Conditieverslag*, 24 oktober 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/017b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 24 oktober 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 23 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁷ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁸ *C Brief van Antoine Sacré aan de Museumcommissie*, 14 februari 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁰ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 4 april 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³¹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 10 juli 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

In 1881 ontstond er een verhitte discussie omtrent het parketteren van een werk van Roger van der Weyden. In een vergadering van 18 februari stelde Dyckmans voor het werk te parketteren.³³² na het advies van enkele experts in overweging genomen te hebben zag de bestuurscommissie van het museum (en dus niet de ondercommissie voor restauratie) toch af van de restauratie.³³³ Men plande nochtans een aangepast parket, dat met de kromming van het paneel mee gemaakt zou worden. Dyckmans betreurde deze beslissing openlijk, en was van mening dat het gezag van de commissie hierdoor werd verzwakt in de ogen van de restaurateurs. Daarbij merkte hij op dat het de ondercommissie was die constante controle moest uitoefenen op alle details en stadia van de restauraties. Feiten uit het museum bewezen hoe noodzakelijk deze controle was. Bij wijze van voorbeeld haalde hij een restauratie van een Rubens aan, die tegen beter weten in geparketteerd werd en nu opnieuw behandeld moest worden. Deze en andere restauraties die niet volgens een hoge standaard werden afgewerkt bewezen volgens Dyckmans de noodzakelijkheid dat het gezag en morele overwicht van de commissie niet werd verzwakt. Terugkerend naar de vraag in kwestie, de parkettering van een Van der Weyden, merkte Dyckmans op dat elke expert weet dat hout nooit stopt met leven. Het wordt beïnvloed door temperatuur en vochtigheid en stopt nooit met bewegen. Het speciale parket dat door de commissie werd ontworpen kon hier echter aan helpen. De commissie liet dan ook een groot aantal werken parketteren om de panelen te beschermen, en bracht eveneens op alle gerestaureerde werken een laag olieverf aan op de achterkant om ze te beschermen tegen vocht. Ten slotte uitte Dyckmans zijn ongenoegen over hoe de ondercommissie niet geconsulteerd werd over deze zaak, een opmerking waar de rest van de ondercommissie mee instemde.³³⁴ Uit deze affaire leren we dat de ondercommissie niet alleen kon beslissen over de restauraties. Ook de bestuurscommissie had een stem in de uiteindelijke decisie.

³³² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 17 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³³ *Brief van Nicolé aan Kempeneers*, 9 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van P. Claessens aan Kempeneers*, december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Charles Vander Haeghen aan Kempeneers*, 11 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 14 februari 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

Hierbij moet echter wel opgemerkt worden dat deze casus de enige is waarin de mening van de ondercommissie niet in overwegingen genomen werd.

De verschillende restaurateurs werden af en toe ook bij eenzelfde restauratie betrokken. In 1881 schreef Nicolié een uitzonderlijk rapport waarin hij de exacte stappen van een restauratie van een paneel van Rubens (*Jupiter et Antiope*) beschreef. Het lijkt hier over de Pettenkoffer methode te gaan, of een gelijkaardig systeem.³³⁵ Ook Piron was van mening dat het werk dringende restauratie nodig had. Hij was het eens met Nicolié dat de zon of verwarming de oorzaak waren van de schade.³³⁶ Een jaar later werd door de commissie via Nicolié aan Charles Vander Haeghen en G. Claessens gevraagd een beschrijving te maken van hoe ze het oude parket wilden vervangen. Dit resulteerde in een getypt verslag waarin ook de commissie haar inbreng had. De parkettering werd goedgekeurd door de commissie, mits enkele voorwaarden.³³⁷ De details van deze restauratie bespraken we in het hoofdstuk over restauratiemethodes (zie supra: Parketteren). Uit de opmerkingen die de commissie gaf blijkt een grote mate van voorzichtigheid. Daarnaast wordt ook duidelijk dat de commissie de restaurateurs niet blindelings hun gang liet gaan, maar dat ze erg geïnvesteerd waren in het volledige proces.

Eveneens in 1881 correspondeerde de Baron van Havre, commissielid van het museum, met de National Gallery van Londen. Deze blijken hun retouches uitgevoerd te hebben met een soort van verflijm, die achteraf makkelijk met spons en water verwijderd kon worden. De Baron merkte op dat Sacré, 'onze restaurateur,' gebruik maakte van een materiaal dat bitumen en siccatief bevatte, waardoor zijn retouches de neiging hadden op te stuwen.³³⁸ Als lid van de commissie nam hij zelf initiatief om meer te weten te komen over de

³³⁵ Nicolié, *Conditieverslag*, 27 mei 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁶ Piron, *Conditieverslag*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁷ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁸ *Brief van de Baron van Havre*, 30 maart 1881, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

restauratiepraktijk. Hierdoor kunnen we spreken van een commissie die weldegelijk een achtergrond had in het vak.

Ten laatste ca. 1882 richtte het museum een restauratieatelier in. In deze zaal werden de werken ook onderzocht door de commissie.³³⁹ Het atelier moet zich op de noordkant van het museum bevonden hebben.³⁴⁰ Het is onduidelijk of men hiermee een atelier in het nieuwe of in het oude gebouw bedoelde. Het is in iedere geval met zekerheid geweten dat het nieuwe museumgebouw atelierruimtes bevatte. In hetzelfde jaar trad Paul Emile Nicolíé toe tot de ondercommissie. Vanaf dit moment werd hij verantwoordelijk voor het overzien van de restauraties.³⁴¹ Hoewel ze niet allen bewaard werden, vermoeden we dat Nicolíé eveneens verantwoordelijk was voor de conditierapporten voorafgaande aan de restauratie.³⁴² Het is erg opvallend dat we kort hierna enkele opmerkelijke documenten terugvinden. In 1882 werd de uitvoering van een parket uitvoerig beschreven (zie supra), en in 1883 werd de periodieke schoonmaak geïntroduceerd (zie infra). Deze, en de verslagen van de commissie, werden in getypte verslagen gegoten. We kunnen ons afvragen of het toetreden van een gevestigd restaurateur tot de commissie hier de aanleiding voor was.

Vanaf 1883 werd Louis L. Maillard regelmatig ingeschakeld voor restauratiecampagnes, dit geregeld als gevolg van een conditierapport door Piron.³⁴³ In samenwerking met Vander Haeghen en onder toezicht van Nicolíé werkte hij een enorm aantal restauraties af in 1884.³⁴⁴

³³⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1882, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/018, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁰ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont* 7 december 1907, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA?

³⁴¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 29 juni 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴² bv. *Nicolíé. Conditieverslag*, 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/028, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴³ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/017, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁴ Restauratiedossiers Academie, doos D1/001 tot en met D1/020 en doos D2/21 tot en met D2/031, Antwerpen: Archief KMSKA.

In hetzelfde jaar besloot de museumcommissie een periodieke schoonmaak in te voeren. Een grootschalige onderhoudsactie werd al eerder in 1870 en 1880 uitgevoerd, maar vanaf nu zou deze op regelmatige basis gebeuren. Vier maal per jaar zouden alle schilderijen een behandeling krijgen, met uitzonderingen van de schilderijen in de 'derde rang'. Deze zouden te hoog gehangen hebben om makkelijk aan te kunnen. De behandeling bestond uit het afnemen van stof en vocht met een droge doek. Hiermee wou men de vernis conserveren, om het indringen van vocht en vuil in de verflaag te vermijden. Dat de commissie steeds voorzichtig was omtrent het verwijderen of manipuleren van de vernislaag bleek ook al uit eerdere commissieverslagen. Ingrijpendere werken zoals het herleven van de vernis, het opnieuw vernissen of het fixeren van opstuwingen behoorde niet tot de periodieke schoonmaak en vereisten een schriftelijke toestemming van de commissie. De periodieke schoonmaak werd toevertrouwd aan Maillard.³⁴⁵ Deze voerde volgens de archieven al zeker een periodieke schoonmaak uit in 1887, 1893 en 1894, tweemaal in 1898 en in 1900.³⁴⁶ Omdat in de regels van de commissie werd vastgelegd dat er geen schriftelijke toestemming nodig was voor de schoonmaakbeurten werden ze waarschijnlijk niet allemaal gedocumenteerd.

In het jaar 1884 kunnen we tenslotte opmerken dat de commissie er meermaals voor opteerde overschildering niet te verwijderen en ook niet te integreren. Men koos er dus voor de verkleurde retouches zichtbaar te laten. In de commissieverslagen wordt niet neergeschreven waarom men tot deze beslissing kwam, maar we kunnen twee redenen bedenken. Een eerste, eerder

³⁴⁵ 1. *Musée d'anvers - Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. Regelmatig vinden we instructie van de commissie om de vernis niét te verwijderen (bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/002, Antwerpen: Archief KMSKA.).

³⁴⁶ *Brief van Nicolíé aan Pierre Koch*, 28 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari*, 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief aan Maillard*, 20 november 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 28 december 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 februari 1900, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

onwaarschijnlijke reden zou kunnen zijn dat men er geen probleem mee had het publiek te tonen in welke mate de originele schildering nog blootlag. Een andere, meer waarschijnlijke reden was dat men vanuit een voorzichtige houding wou vermijden dat overschilderingen verwijderd werden om daarna een beschadigde originele verflaag aan te treffen.³⁴⁷

1885-1890

Gedurende deze periode bleef de commissie grotendeels hetzelfde. Pierre Koch werd aangesteld als administrateur van de commissie. Beeldhouwer Charles Geefs (1829-1911) werd in deze periode ook betrokken bij de vergaderingen. Beide heren bleven zo'n tien jaar actief binnen de commissie. Dyckmans was niet meer actief gedurende deze periode.

De samenwerking tussen Maillard en Vander Haegen leefde meerdere jaren door. Tussen 1883 en 1888 verzorgde Vander Haegen steeds de fixering, Maillard ontfermde zich over de rest, en dit onder het toezicht van Nicolié.³⁴⁸ Vanaf 1884 werd P. Claessens aan het team toegevoegd voor het uitvoeren van de parketten.³⁴⁹ Over het algemeen lijken deze restauraties vooral uit consolidatiewerk bestaan te hebben. Het kwam dan ook regelmatig voor dat de werken uitdrukkelijk niet gekuist mochten worden. Opvallend genoeg werd hierover vaak een mastiekvernis aangebracht.³⁵⁰

In 1886 merken we op dat ook Charles Verlat en de Baron van Havre over enkele restauratiewerken toezicht hielden, samen met Nicolié.³⁵¹

³⁴⁷ Bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 26 maart 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁸ Restauratiedossiers Academie, doos D1/001 tot en met D1/020 en doos D2/30 tot en met D2/031, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁹ Restauratiedossiers Academie, doos D2/25 tot en met D2/030, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁰ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 27 oktober 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/026, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 juni 1886, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

Rond dezelfde periode bracht Maillard proactief zelf enkele schilderijen onder de aandacht van de commissie.³⁵² Vanaf dit moment vinden we meer conditierapporten terug van Maillard, een taak die voordien voornamelijk aan Nicolié werd toebedeeld. De twee zaten niettemin regelmatig samen om de werken te bespreken, zo blijkt uit een brief van Maillard aan de secretaris van de museumcommissie.³⁵³

De Baron van Havre was niet erg enthousiast over de restaurateur Maillard. *“il est temps d'arrêter le restaurateur Maillard sur la pente fatal qui est cause de la ruine de bien des musées de l'europe. exemple le louvre la gallerie de médacés et bien d'autres!”*³⁵⁴ De restaurateur zou meermaals de instructies van de commissie genegeerd hebben, een onduldbare fout die volgens de Baron niet langer meer getolereerd kon worden.³⁵⁵ Deze mening lijkt niet gedeeld geweest te zijn door de andere commissieleden, daar er geen reactie op kwam en Maillard nog vele jaren werkzaam bleef voor het museum. De Baron van Havre had echter geen deliberatieve stem, waardoor zijn mening alleen geen nawerking had.

Andere restaurateurs moeten opgemerkt hebben dat Maillard erg veel restauraties uitvoerde in het museum. In 1889 solliciteerde Joseph Delehaye voor de positie van tweede restaurateur van het museum. Hieruit blijkt dat Maillard vast in dienst was bij het museum. Joseph Delehaye, die in de voorgaande jaren vaste restaurateur was van de collectie van Frits Mayer vanden Bergh (zie infra: Museum Mayer ven den Bergh), genoot volgens eigen zeggen een opleiding in het atelier van Nicolié. Hij vermeldde ook nog steeds in diens atelier te werken.³⁵⁶ Nicolié gaf zijn restauratieatelier dus niet op bij het aantreden als commissielid. Al aan het begin van de jaren 1880 gaf hij aan erg veel werk te hebben voor privéklanten (zie supra). Het is in dat opzicht niet verwonderlijk dat er meerdere restaurateurs tewerkgesteld werden in zijn

³⁵² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 24 januari 1885, Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/029c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵³ *Brief van Maillard aan de administrator van de Museumcommissie*, 18 juni 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁴ *Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch*, 23 maart 1890, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁵ *Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch*, 23 maart 1890, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁶ *Brief van Jos. Delehaye aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

atelier. Daarnaast bevestigt deze brief dat de opleiding tot restaurateur destijds in het atelier gebeurde.

1890 – 1900

Gedurende deze jaren bestond de ondercommissie uit de eerder vernoemde Pierre Koch, de Baron van Havre en Lamorinière. Nicolié overleed in 1894. Kunstschilders Albert de Vriendt (1843-1900) en Hendrik Frans Schaefels (1827-1904) werden tijdens deze periode aan de commissie toegevoegd. Anatole de Pret Roose de Calesberg (1866-1919), zoon van politicus Gaston de Pret Roose de Calesberg, had eveneens een stem in de commissie.

Ca. 1891 ontstond er een onenigheid tussen Maillard en de secretaris van de museumcommissie, Pierre Koch. De restaurateur zou enkele restauratiekarweien laten uitvoeren hebben door de conciërge van het museum.³⁵⁷ Zoals we eerder zagen in het Museum voor Schone Kunsten van Gent was dit niet ongevoerd. Koch was het er echter niet mee eens, omdat de taken niet onder de verantwoordelijkheid van de conciërge vielen.³⁵⁸ Maillard was echter van gedachte dat de commissie hem dit opgedragen had. Uit dezelfde brief blijkt ook dat de restauratiewerken in het atelier van het museum uitgevoerd werden.³⁵⁹

Enkele jaren later ontstond er dan weer een conflict tussen de minister van publieke werken en het museum. Nicolié paste namelijk de Pettenkoffermethode toe op enkele werken van de collectie.³⁶⁰ De minister was van mening dat dit de oorzaak was van vele beschadigingen aan verschillende werken. We bespraken

³⁵⁷ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁸ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁹ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁰ 1. Hoewel Nicolié niet meer actief was binnen de commissie, voerde hij uitzonderlijk nog een restauratie uit.

2. *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

deze discussie in het hoofdstuk 'Restauratiemethodes' (zie supra: Pettenkoffermethode). Uit de discussie blijkt dat ook de autoriteiten nauw toezagen op de conservatie van de nationale schatten. Ze schrokken er niet voor terug de museumcommissies op de vingers te tikken wanneer men slechte praktijken vermoedde. Het toezicht op de museumrestaurateurs was met andere woorden groot: ze werden niet enkel gecontroleerd door de museumcommissie, maar ook door de autoriteiten en niet te vergeten het grotere publiek dat recent toegang kreeg dat de kunstcollecties.

Vanaf 1894 verscheen Felix Sacré weer op het toneel, kort na het overlijden van Nicolié.³⁶¹ De restaurateur werd ingeschakeld voor enkele restauraties die moesten gebeuren voor het openen van een tentoonstelling. Maillard en ene Van struclen werkten ook mee aan deze opdracht.³⁶² Van struclen bekleedde mogelijk de positie van tweede restaurateur van het museum, zoals blijkt uit een latere sollicitatie voor de vacature (zie infra).³⁶³ Sacré werd mogelijks opnieuw betrokken bij het museum omdat de werklast te groot werd voor Maillard.

In hetzelfde jaar merkte Maillard een vochtprobleem op in het museum. Het vochtige winterse weer drong de gebouwen binnen en zorgde voor schade die zelfs de toeschouwers opmerkten. Hoewel de periodieke schoonmaak voor april gepland was, vroeg hij om deze reden de autorisatie hem vroeger uit te voeren.³⁶⁴ Hieruit leren we dat de gebouwen van het museum destijds de exterieure gevaren onvoldoende buiten hielden. De restaurateurs hadden hierdoor ongetwijfeld meer werk om de achteruitgang van de collectie tegen te gaan. Ook over de temperatuurschommelingen uitte Maillard zijn bezorgdheid. Tijdens de zomermaanden leden de schilderijen onder de hitte.³⁶⁵

³⁶¹ Nicolié's naam komt niet meer voor in de archieven na 1891

³⁶² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶³ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁴ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 3 november 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁵ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 9 februari 1895, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

Een jaar later, in 1896, maakte Maillard een lange lijst op van alle werken die restauratie-ingrepen behoeften.³⁶⁶ In de twee daaropvolgende jaren werd amper iets bewaard over de restauratiecampagnes die in het museum uitgevoerd werden. Mogelijks hield Maillard zich gedurende deze periode bezig met de werken die hij aangegeven had op de lijst.

Hoewel het museum over een restauratieatelier beschikte gebeurde het ook dat de werken in tentoonstellingszalen werden uitgevoerd. Dit gebeurde bijvoorbeeld in 1898, toen Maillard een werk van grote afmetingen behandelde in de 'salle carrée,' in plaats van het uit de zaal trachten te krijgen.³⁶⁷ Ook in 1904 vinden we hier een geval van terug.³⁶⁸

Voor het jaar 1899 vinden we opnieuw een groot aantal conditierapporten en commissieverslagen terug.³⁶⁹ De manier van werken was nog steeds dezelfde als die van begin jaren 1880.

In hetzelfde jaar solliciteerde ene H. Meyers voor de positie van 'restaurateur-adjoint,' een positie die vrijkwam na de dood van Van struclen. Meyers was een oud-leerling van Nicolié, en voerde naar eigen zeggen al meerdere belangrijke restauraties uit voor de stad.³⁷⁰ Hoe deze kwestie verder verliep is onduidelijk, maar dankzij deze brief kwam erg veel nieuwe informatie aan het licht. We kunnen concluderen dat Maillard hoogstwaarschijnlijk gezien werd als hoofdrestaurateur van het museum, dit omdat de rapporten en communicaties omtrent restauraties steeds van zijn hand zijn. Daarnaast werd er ca. 1889 waarschijnlijk een tweede restaurateur aangenomen, want het was dit jaar waarin Joseph Delehaye, eveneens leerling van Nicolié, solliciteerde voor de positie van 'tweede restaurateur.'³⁷¹ De brief van H. Meyer, en de vermelding van

³⁶⁶ *Rapport sur l'état de conservation des tableaux de musée royal des beaux-arts, 1896, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/015, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁷ *Brief van Maillard aan Pierre Koch, 23 februari 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008g, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁸ *Brief van Maillard aan de Museumcommissie, 12 april 1904, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁹ *Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁷⁰ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁷¹ *Brief van Jos. Delehaye, 26/08/1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Van struclen bij een restauratie in 1894 (zie supra) doen vermoeden dat het Van struclen was die deze positie toegewezen kreeg. Het blijft daarbij wel opvallend dat Maillard nog steeds een prijs gaf per restauratie, en dus niet in vaste loondienst was. Hoe de twee restaurateurs van het museum zich tot elkaar verhielden is bijgevolg erg onduidelijk. Werkten ze samen, of kregen ze elk hun eigen opdrachten? Waarom werden er van deze tweede restaurateur geen documenten bewaard, en werd hij niet vernoemd in de correspondentie tussen de museumcommissie en Maillard?

Zoals zijn voorganger had ook Maillard leerlingen in dienst. In augustus 1899 liet hij een van deze leerlingen de laatste hand leggen aan een restauratie voor het museum. Een recent ongeluk dat hem tijdelijk immobiel maakte was hier mogelijks de reden voor. Maillard communiceerde hier open over met Koch, die hier niets op tegen had.³⁷² Hoewel de twee mannen goed samenwerkten, moest Maillard in 1899 tegen eigen wil toch een opmerking maken over de status van zijn betalingen. Hij schreef zich er goed van bewust te zijn dat deze steeds door meerdere autoriteiten moest goedgekeurd worden, maar ondanks het vele werk dat hij in het afgelopen jaar deed was zijn 'kas' toch leeg.³⁷³ De kwestie van vertraagde of uitblijvende betalingen leek een probleem geweest te zijn bij de grote musea, daar we dezelfde problemen meerdere keren terugvinden (bv. Paul Buéso en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, zie infra).

1900 – 1910

Na de eeuwwisseling bestond de commissie uit Anatole de Pret Roose de Calesberg, Lamorinière, de Baron van Havre en recent tot conservator gepromoveerde Pierre Koch. Hieraan werden ene Smekens, A. Elsen en Van Kuyck toegevoegd. Het is echter ongekend wie deze figuren waren.

³⁷² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 10 augustus 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷³ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 20 november 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

Bij het aanbreken van de nieuwe eeuw besloot de commissie een tiental werken te restaureren. Hiervoor schakelde men vier verschillende restaurateurs in. Deze kregen niet elk enkele werken, maar kregen specifieke taken. De bedoevingen moesten door Antoine Sacré uitgevoerd worden, de retouches en mastieken door Maillard, de parkettering door Claessens en de verdoeking door de firma Pelle & Fils.³⁷⁴ Antoine Sacré en Claessens werden in latere jaren meermaals ingeschakeld voor hun respectievelijke restauratietaken.³⁷⁵ Pelle & Fils werd enkele jaren later nogmaals gecontacteerd in verband met een verdoeking.³⁷⁶ Deze restauratie vormt daarmee een typevoorbeeld van onderverdeling in specialisaties zoals die volgens Marijnissen in de 19^{de} eeuw gebeurde.³⁷⁷

In 1904 werd ook Joseph Delehaye gecontacteerd voor enkele restauraties. Hij gaf offerte voor twee mogelijke restauraties: een gedeeltelijke schoonmaak of een complete. Daarbij vermeldde hij dat een volledige schoonmaak het verlies van patine op het kunstwerk zou betekenen.³⁷⁸ Op de discussie omtrent deze, al dan niet originele, patine gingen we verder in in het hoofdstuk “restauratiemethoden” (zie supra: Vernis).

Vanaf 1906 vinden we enkele conditierapporten terug van de hand van J. Peelaert. Peelaert was destijds de vaste restaurateur van de Mayer van den Bergh collectie, waar hij werd aangesteld in 1898 (zie infra: Museum Mayer van den Bergh).

In 1908 werd de fotografie voor het eerst toegepast om de schade op een werk Quentin Massys aan te duiden. Maillard gebruikte twee verschillende kleuren om de opstuwingen in de verflaag aan te duiden: geel voor de meest dramatische

³⁷⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1 maart 1901, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁵ bv. *Factuur van Antoine Sacré*, 9 januari 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Factuur van Claessens*, 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁶ *Notities van Pierre Koch*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 29

³⁷⁸ *Offerte van Louis Delehaye*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

opstuwingen, rood voor de minder gevaarlijke opstuwingen.³⁷⁹ Deze foto's zijn de vroegst gedateerde foto's die we terugvonden gebruikt voor dit doel.

In hetzelfde jaar restaureerde kunstschilder Alphons Asselbergs een van zijn eigen landschapsschilderijen uit de collectie van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij merkte op dat het werk naast erg veel craquelures ook verkleuringen vertoonde in de luchtpartijen. Alvorens deze te overschilderen liet hij de craquelures sluiten met mastiek, om te voorkomen dat de ze opnieuw door de verflaag zouden breken. Hij sprak hierover met Felix Mommen, die hem vertelde dat het passeren van een strijkijzer over de verflaag hetzelfde effect zou bekomen. De tinten in de lucht zouden volgens Mommen vermoedelijk verkleurd zij door een vernis die later werd aangebracht. De kunstenaar verzocht het museum dan ook deze vernis niet opnieuw aan te brengen, om te voorkomen dat hij de schilderijen enkele jaren later opnieuw moest behandelen.³⁸⁰ Asselberghs overschilderde uiteindelijk de volledige luchtpartij, maar liet de voorgaande consolidatiewerken over aan Felix Mommen.³⁸¹

1910 – 1920

In 1912 werd een werk van de collectie nogmaals behandeld door de oorspronkelijke kunstenaar. Alexander Struys (1852-1941) merkte een laag olie op die verdonkerd was en het werk ontsierde. Hij vroeg de commissie toestemming deze te verwijderen.³⁸² Deze lijkt besloten te hebben het werk te laten uitvoeren door een andere restaurateur, en Struys merkte bij een bezoek aan het museum dat zijn werk er 'gekuist' uitzag. Bij hetzelfde bezoek zag hij dat ook andere werken van de collectie zoals het zijne in slechte staat waren. Een Rembrandt zou zijn kleur volledig verloren hebben. Hij legde de schuld bij de

³⁷⁹ *Maillard, Conditierapport*, 1 maart 1908, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁰ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 7 december 1907, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸¹ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 4 maart 1908, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸² *Brief van Pol de Mont aan de Museumcommissie*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

‘plaag van onze tijd,’ de restaurateurs. Volgens de kunstenaar zouden deze restaurateurs snel een halt toegeroepen worden door de beschermingsstroming die destijds opkwam.³⁸³ Struys kon in 1916 uiteindelijk zijn werk weer tot de oorspronkelijke staat terugbrengen in zijn atelier, waarna hij het weer naar het museum stuurde.³⁸⁴

Eveneens in 1912 werd Bisschops regelmatig betrokken bij het museum voor het uitvoeren van parketten. Bisschops lijkt zich enkel hiermee bezig gehouden te hebben.³⁸⁵

Daarnaast zien we ook de naam Paul Claes regelmatig verschijnen. Hij gaf meerdere offertes voor restauratiewerken aan schilderijen van de collectie. Deze waren gelijkaardig aan degenen die eerder door Maillard en de andere restaurateurs werden uitgevoerd: het fixeren, verdoeken, vernissen en retoucheren. De restaurateur lijkt in dit jaar vooral veel oude overschilderingen en vernissen afgenomen te hebben.³⁸⁶ In 1913 stelde hij een rapport op over de conservatie van de collectie, in samenwerking met Peelaert, die sinds 1911 steeds vaker offerte gaf.³⁸⁷

Hoewel Maillard opvallend minder conditierapporten maakte, bleef hij actief voor het museum. In 1912 en 1913 voerde hij minstens twee restauraties uit voor het museum.³⁸⁸

In 1913 werd restaurateur Albert Engel gecontacteerd door het museum. De restaurateur was erom gekend een wetenschappelijke insteek te hebben bij zijn werk (zie infra: De Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België). Hij

³⁸³ *Brief van Alexander Struys aan Pol de Mont*, 20 mei 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁴ F *Brief van Alexander Struys*, 19 november 1916, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁵ Eerste vermelding: *Brief van Bisschops aan Pol de Mont*, 19 juli 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁶ *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁷ 1. *Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musée royal d. Anvers door L. Delehaye en J. Peelaert*, 5 december 1913, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

2. bv. F *Restauratieverslagen van Peelaert*, 1911, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁸ 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/013, Antwerpen: Archief. ; 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/014, Antwerpen: Archief.

onderzocht twee werken van de collectie, en bezorgde het museum een uitgebreid verslag. Hij duidde het bitumen in de verflaag, glacis en vernis aan als de reden van de slechte staat van een werk van Pieter van Avont. Ook de reinigings- en ophelderingsprocessen die erop werden toegepast door restaurateurs in het verleden waren verantwoordelijk voor de achteruitgang van het schilderij. Om goed te kunnen onderzoeken welke delen van de overschilderingen verwijderd konden worden moest hij de verflaag weer soepel maken. De restaurateur was ervan overtuigd dat hij met zijn methodes het werk weer tot een goede staat kon terugbrengen en toekomstige schade kon voorkomen. Hierbij vermeldde hij wel een kleine voetnoot, hij wist namelijk niet met zekerheid welke andere materialen de kunstenaar gebruikt had. Hoe ver hij kon gaan met de restauratie zou gedurende het proces moeten blijken. Na het afwerken van de restauratiesystemen die hij voorstelde, wou hij graag het schilderij gratis verder blijven behandelen om te zien in hoeverre hij het weer in zijn oorspronkelijke staat kon brengen. Engel voegde vier foto's bij zijn brief, waarop te zien is dat hij enkele testramen uitvoerde op de kunstwerken in kwestie (zie bijlage 3). Dit deed hij om de museumcommissie een idee te geven van het uiteindelijke resultaat.³⁸⁹ Dankzij de foto's krijgen we ook een beperkte blik op het restauratieatelier. De werken stonden opgesteld op ezels, en in de achtergrond zien we nog enkele schildersezels aan de muur hangen. Dit suggereert dat de restaurateur regelmatig aan meerdere werken tegelijk bezig was. Naast de ezels stond een werktafel met enkele lades. Onder deze tafel stond een doos met werkmateriaal, maar de foto is niet scherp genoeg om uit te maken welke instrumenten erin lagen. We zien geen artificiële lichtbron op de foto, maar uit de schaduwen kan men concluderen dat er waarschijnlijk een groot raam aanwezig was.

De Museumcommissie moet erg overtuigd geweest zijn van het resultaat, want de restaurateur gaf een jaar later opnieuw offerte voor het behandelen van 9 schilderijen. In deze offerte lag de nadruk vooral op het voorkomen van verdere schade en het consolideren van de werken.³⁹⁰ Het feit dat het museum bereid

³⁸⁹ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁹⁰ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 28 april 1914, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

was een wetenschappelijk vooruitstrevende restaurateur aan te nemen zegt veel over haar houding tegenover de vernieuwingen in het vak.

Vanaf 1913 tot en met 1920 vinden we geen restauratiedossiers terug in het archief. Het uitbreken van WOI zou hier een verklaring voor kunnen zijn. Mogelijks werden de dossiers destijds wel bewaard, maar gingen ze sindsdien verloren.

We kunnen enkele zaken concluderen uit het onderzoek naar deze periode. Vanaf het begin bezat het museum een ondercommissie die erg begaan was. Dit resulteerde in een goede documentatie en duidelijke instructies. We merken op dat de ondercommissie voor restauraties steeds een aantal kunstschilders bevatte. Vanaf ca.1882 zetelde hierin ook een erkend restaurateur. Deze commissie handelde over alle zaken in verband met de conservatie van de collectie, maar de bestuurscommissie moest nog steeds haar goedkeuring geven alvorens een restauratie uitgevoerd kon worden. In het algemeen kunnen we spreken van een commissie die een achtergrond of zekere kennis had in de restauratie. Bij het aantreden van Nicolíé zagen we simultaan de periodieke schoonmaak ontstaan. De commissie toonde overheen de hele periode een sterke betrokkenheid met de restauraties. Ze vroegen verduidelijkingen bij restauratieprocedures, discussieerden uitgebreid over de mogelijke opties en vroegen indien nodig het advies van meerdere experts. Niettemin kreeg de commissie kritiek van interne en externe stemmen (de Baron van Havre, Alexander Struys, ...). Na Félix Sacré in 1880-1881 werd L. Maillard vast kind aan huis tot ten minste 1913. Van struclen bekleedde in het begin van de jaren 1890 de positie van tweede restaurateur, maar deze werd slechts miniem gedocumenteerd. Doorheen de jaren werden ook verschillende andere restaurateurs gecontacteerd, voornamelijk voor gespecialiseerd werk. Daartoe behoorde ook Albert Engel, een wetenschappelijk vooruitstrevend restaurateur. We kunnen eveneens concluderen dat de commissie mee was met haar tijd, en nieuwe systemen een kans durfde geven. Er ontstonden slechts heel uitzonderlijk spanningen tussen restaurateur en commissie, en de twee werkten goed samen dankzij duidelijke communicatie en instructies. In het Koninklijk

Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we met andere woorden een succesvolle toepassing van het commissiesysteem.

8.3. Museum Mayer vanden Bergh

Het museum Fritz Mayer van den Bergh onderscheidt zich van de andere bestudeerde musea omdat de collectie aanzienlijk jonger was en zich ontplooid vanuit een privéverzameling. Aanvankelijk was het dan ook een privémuseum dat in 1903 werd opgericht door Henriette van den Bergh (1838-1920) vanuit de collectie van haar zoon, Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901).³⁹¹

Fritz Mayer van den Bergh begon het systematisch verzamelen van kunstobjecten in de jaren negentig van de 19^{de} eeuw. Het is in deze jaren dat de huidige collectie van het museum vorm kreeg.³⁹² Van den Bergh was in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw dan ook erg aanwezig op de (internationale) kunstmarkt, zowel in de verkoop als aankoop van werken.³⁹³ Hierbij zou hij een erg wetenschappelijk verantwoorde kennis over zijn bezit nagestreefd hebben. Om deze kennis te bekomen nam hij regelmatig contact op met specialisten, en vroeg hen om hun mening omtrent verscheidene stukken in zijn collectie.³⁹⁴ Hij vroeg deze specialisten af en toe ook raad omtrent de mogelijk restauraties die moesten uitgevoerd worden. Zo informeerde hij in 1892 naar de mening van Italiaanse kunsthistoricus Frizzoni Gustave (1840-1919) over de wenselijkheid van een restauratie aan een werk van Bronzino.³⁹⁵ Ook aan de gekende Duitse restaurateur Aloïs Hauser (1857-1919) vroeg hij advies omtrent restauraties.³⁹⁶

³⁹¹ “Moeder Henriette van den Bergh,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/moeder-henriette-van-den-bergh>.

³⁹² “De verzamelaar en zijn verzamelingen,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/de-verzamelaar-en-zijn-verzamelingen>.

³⁹³ Hans Nieuwdoorp, “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://okv.be/nl/OKV-artikel/museum-mayer-van-den-bergh-antwerpen>.

³⁹⁴ Nieuwdoorp, “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen.”

³⁹⁵ *Brief van Frizzoni Gustave aan Fritz Mayer van den Bergh*, 12 juni 1892, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0300, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁶ *Brief van Aloïs Hauser aan Fritz Mayer van den Bergh*, Doos A.IV MMB.A.0476-MMB.A.0615, MMB.A.0476, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Vanaf de jaren 1890 liet van den Bergh zijn werken systematisch restaureren. Dit gebeurde meestal door een restaurateur die hij in vaste dienst had en onder zijn toezicht.³⁹⁷ In de eerste jaren van de collectie zou dit Joseph Delehaye geweest kunnen zijn, die vermeld wordt als voorganger van J. Peelaert (waarvan zeker is geweten dat hij in vaste dienst was).³⁹⁸ J. Peelaert werd ten laatste in 1898 aangenomen voor deze job, en kreeg een jaarwedde van 10 000 bfr om de collectie te restaureren. Daarnaast trad hij ook sporadisch op als tussenpersoon bij de aankoop van kunstwerken.³⁹⁹ Na de dood van Mayer van den Bergh nam moeder Henriette van den Bergh hem in dienst als soort van conservator van het museum.⁴⁰⁰ In deze periode gebruikte hij een studio in het museum als restauratieatelier, een privilege dat enkel hem werd toegestaan.⁴⁰¹ Uit de archieven blijkt echter dat Fritz Mayer van den Bergh ook met andere restaurateurs samenwerkte voor specifieke opdrachten. In de betalingscontracten en rekeningen vinden we verschillende namen terug: hij werkte regelmatig samen met het bedrijf Braquenié & Cie en Arthur Lambrechts voor de conservatie van zijn wandtapijten.⁴⁰² Voor de restauraties van zijn schilderijen werkte hij samen met Van der Haeghen, Delehaye Joseph & Fils en Auguste Piron.⁴⁰³ Antoine Sacré werkte aan een groot aantal schilderijen tussen

³⁹⁷ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁸ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁹ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁰ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰¹ *Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols*, 27 juli 1908, Plaatsingslijst nr. 69, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰² 1. *Factuur van Braquenié & Cie*, 18 februari 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Braquenié & Cie*, 25 februari 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh ;

2. *Factuur van Arthur Lambrechts*, 10 april 1891, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰³ 1. *Betalingsbewijs van Van der Haeghen*. 8 maart 1889. Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

2. *Factuur van Delehaye Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh ; *Brief van Delehaye Joseph & Fils aan Fritz Mayer van den Bergh*, 8 november 1898, Doos A.VI MMB.A.0756-MMB.A.0895, MMB.A.0893, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

3. *Betalingscontract met A. Piron*, Juni 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

1891 en 1900.⁴⁰⁴ Ook Nicolíé, die erg veel opdrachten uitvoerde voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, deed enkele opdrachten voor hem.⁴⁰⁵ Ten slotte vinden we ook nog de naam H.J. Van Dyck (hoogstwaarschijnlijk Henri Joseph Van Dyck) terug tussen de rekeningen.⁴⁰⁶

Uit deze facturen kunnen we concluderen dat het merendeel van de losse opdrachten naar Antoine Sacré ging. Hij verdoekte, parketteerde, fixeerde, mastiekerde en repareerde op systematische wijze de doeken die in het bezit kwamen van de verzamelaar. Zijn takenpakket was hier dus groter dan wat hij deed voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, waar hij in samenwerking met zijn vader verantwoordelijk was voor de verdoeking. De werken lijken echter enkel gefocust te zijn op het conserveren van de drager. De overige restaurateurs verschijnen slechts sporadisch, en werden waarschijnlijk geconsulteerd voor gespecialiseerde zaken. Zo verniste Nicolíé enkel de werken en Van Dyck voerde voornamelijk retouches uit, werkjes die we in de rekeningen van Antoine Sacré niet terugvinden. Hetzelfde geldt voor de andere vermelde restaurateurs. We kunnen concluderen dat van den Bergh op vaste basis samenwerkte met Antoine Sacré voor de consolidatie van de dragers, maar voor de werken aan de verf- en vernislaag varieerende tussen verschillende restaurateurs.

De collectie van Fritz Mayer van den Bergh onderscheidt zich ook op een ander vlak van de bestudeerde collecties: Mayer van den Bergh besliste zelf en alleen welke werken gerestaureerd werden en in welke mate dit gebeurde. De

⁴⁰⁴ *Factuur van Antoine Sacré*, 26 april 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 januari 1893, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 19 mei 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 december 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Betalingscontract met Antoine Sacré*, 31 december 1895, , Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, September 1896, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 15 januari 1898, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 10 januari 1898, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 10 januari 1900, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁵ *Betalingcontract voor Nicolíé*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁶ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

archieven van het museum geven ons hierdoor een zeldzame blik op de manier waarop een privéverzamelaar met zijn collectie omgegaan zou kunnen hebben. Van den Bergh lijkt vertrouwen gehad te hebben in de restaurateurs die hij aanstelde, daar uit de brieven die bewaard bleven niet blijkt dat hij een verantwoording eiste voor de uitgevoerde werken, of de werkwijze van de restaurateurs bevroeg. Dit kan echter niet met uitsluitel vastgesteld worden, het is natuurlijk mogelijk dat de verzamelaar de ateliers van de restaurateurs bezocht en/of dat er menig discussie voorafging aan een restauratie. Het kan zeker niet gezegd worden dat hij blindelings vertrouwde op het oordeel van de restaurateurs die hij in dienst nam, aangezien hij regelmatig het advies van andere experts inwon (zie supra). Van den Bergh lijkt ook een persoonlijke interesse gehad te hebben voor de processen van de restauratie. In zijn bibliotheek vinden we de restauratiehandleiding van Simon Horsin-Déon (1851), en in een brief aan Henry Angst lijkt hij erop te alluderen dat hij zelf een restauratie wou uitvoeren. Het is in ieder geval zeker dat hij wist wat er volgens hem moest gebeuren aan 'een portret van de vrouw Louis XIV' waarover hij onderhandelde.⁴⁰⁷

Het feit dat hij op regelmatige basis ook werken verkocht brengt een ander aspect in de overweging van deze figuur. Fritz Mayer van den Bergh zal ongetwijfeld een eigen moraal hebben gehad rond de restauratie van historische werken, maar aangezien hij deze (bij ons weten) niet opgeschreven heeft kunnen we enkel gissen naar zijn beweegredenen om een werk al dan niet te (laten) restaureren. Zoals eerder aangehaald gebeurde het wel eens dat een kunsthandelaar zijn werken restaureerde alvorens ze te verkopen, om zo een grotere waarde te creëren (zie supra: Briefhoofdingen en advertenties). Het is echter ook geweten dat van den Bergh al voor de postume oprichting ervan een museum voor ogen had voor zijn collectie.⁴⁰⁸ Het is dus evengoed mogelijk dat hij overging op restauratie enkel en alleen om de goede conservatie van de museumcollectie te verzekeren. Wanneer we het dus hebben over

⁴⁰⁷ *Brief van Fits Mayer van den Bergh aan Henry Angst*, november 1891, Nachl. H. Angst 58.62, Zürich: Zentralbibliothek.

⁴⁰⁸ "Moeder Henriette van den Bergh"

privéverzamelaars zal het door gebrek aan adequaat archiefmateriaal steeds koffiedik kijken blijven.

8.4. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten bestaan vandaag uit zes verschillende musea. Ten tijde van de bestudeerde periode waren dit er drie. Het Museum voor Oude Kunst werd als eerste opgericht in 1803. De stad Brussel werd in 1811 officieel eigenaar van het nieuwe museum, dat in 1842 dan weer werd overgedragen aan de Belgische staat. Vanaf dit moment kon men spreken van een nationaal museum. Niet veel later volgde het 'Museum voor Moderne Kunst.' In 1868 werd het Wiertzmuseum hieraan toegevoegd, en hiermee ook alle werken die de kunstenaar Antoine Wiertz in zijn atelier had staan.⁴⁰⁹ De Oude meesters verhuisden in 1887 naar een nieuw gebouw aan de regentschapsstraat, terwijl de collectie moderne werken in het oude gebouw tentoongesteld bleef. Ten tijde van de bestudeerde periode, ca. 1880 – 1920 was de verzameling al uitgegroeid tot honderden werken.

De collectie van de koninklijke musea was dus omvangrijk, en dit vertaalt zich in een lijvig archief. Het museum hield vanaf het begin documenten bij omtrent de conservatie van de kunstwerken, en we zien dat deze steeds uitgebreider werd naarmate de jaren vorderden. In het belang van de continuïteit, zullen we de evolutie binnen het museum chronologisch trachten te bespreken. Sommige zaken spreidden zich echter uit over meerdere jaren, waardoor een simpele tijdlijn niet steeds mogelijk is.

Wanneer we de documentatie van de jaren 1880 erbij halen, zien we dat deze nog eerder summier was. Vanaf 1881 zien we de naam van Victor Le Roy opduiken, niet te verwarren met de bekende restaurateur Etienne Le Roy, die enkele jaren eerder overleed. Victor Le Roy werd in deze periode regelmatig

⁴⁰⁹ "Musée Wiertz," laatst geraadpleegd op 20 april 2020, <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-musea/musee-wiertz-museum>.

geconsulteerd alvorens de museumcommissie een nieuw werk aankocht. Zijn taak bestond eruit deze werken ter plekke te gaan onderzoeken en hier een rapport over te schrijven. In deze rapporten gaf hij zijn mening over de conservatiestaat van het werk en de waarde die volgens hem aan het werk toegedicht kon worden. Voor deze conclusies baseerde hij zich op een empirisch onderzoek van de werken.⁴¹⁰ Victor Le Roy runde in samenwerking met zijn broer een restauratiepraktijk. Het is dan ook niet verbazend dat hij naast expertises ook hier en daar een restauratie uitvoerde voor het museum. In 1887 was hij betrokken bij het vernissen van een groot aantal werken van de collectie.⁴¹¹ In hetzelfde jaar werden hem nog enkele andere restauraties toevertrouwd.⁴¹² In 1888 vroeg de museumcommissie hem om raad omtrent de restauratie van een nieuw aangekocht werk van de hand van Jacob Jordaens en Adriaen van Utrecht. De restaurateur adviseerde het werk op een nieuw raam te laten zetten, met de belofte hier later een uitgebreid rapport over te sturen. Hij zag enkele maanden later echter af van het werk, vanwege opspelende reuma die zijn motoriek aantastte. In dezelfde brief vroeg hij of de commissie het werk niet aan een van “ses rentoileurs” kon geven, suggererend dat het museum hier iemand vast voor in dienst had.⁴¹³ Van deze bewering kan echter geen verder bewijs gevonden worden in de restauratiearchieven van deze periode. In 1896 sloeg Le Roy opnieuw een restauratie af vanwege gezondheidsredenen.⁴¹⁴

⁴¹⁰ *Expertise van Victor Le Roy*, 12 maart 1881, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 4 januari 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 oktober 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 11 maart 1889, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹¹ *Restaurations confiées à Victor le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹² Vanwege COVID-19 kon het dossier “Restaurations confiées à Victor Le Roy” (*Restaurations confiées à Victor Le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) niet geraadpleegd worden.

⁴¹³ *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 januari 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 6 maart 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁴ *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 10 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_022, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In 1888 nam het museum 'artiste peintre' J. Gyselinckx onder de arm voor de restauratie van enkele werken. Hij engageerde zich om het schilderij '*Combat de deux taureaux*' van Denis 'in orde te brengen' en de 'plooiën te sluiten.'⁴¹⁵ De schilder komt later niet meer voor in de archieven.

Ook in de jaren 1890 bleef Victor Le Roy actief als adviseur voor het museum.⁴¹⁶ In dit decennium zien we dat hem ook sporadisch gevraagd werd een werk te onderzoeken na aankoop.⁴¹⁷

Vanaf 1894 verschijnt de Brusselse restaurateur J. Buésó op het toneel. Hij speelde samen met zijn zoon een belangrijke rol in de conservatie van de museumcollectie in daaropvolgende decennia. De communicatie tussen J. Buésó en de museumcommissie verliep gedurende de eerste decennia steeds op dezelfde manier: de restaurateur werd aangeschreven door de secretaris van de museumcommissie met de vraag een bepaald schilderij te komen bekijken. Buésó maakte na empirisch onderzoek van het werk een rapport op, waarin kort beschreven werd in welke staat het werk zich bevond, welke restauratiewerken het nodig had en hoeveel hij hiervoor zou aanrekenen. Vervolgens werd deze offerte voorgelegd aan de museumcommissie. Deze autoriseerde de restaurateur na intern overleg om het werk, of een deel van het werk uit te voeren. Hiervoor werd vaak ook het ministerie van landbouw en openbare werken aangeschreven, die de plannen moesten aftekenen voor de restauratie kon starten. Zoals uit verschillende brieven blijkt, werd de restauratiecampagne hierna meestal in het

⁴¹⁵ *Verklaring ondertekend door Gyselinckx*, 12 november 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁶ *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 10 november 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 20 september 1893, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 28 oktober 1883, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2380, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁷ *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 20 september 1893, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Etait des frais du Victor le Roy*, 27 maart 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

museum uitgevoerd.⁴¹⁸ Vervolgens ontving het museum een rekening, die ze overmaakten aan het ministerie.⁴¹⁹

In deze offertes en rekeningen zien we steeds dezelfde werken terugkeren: mastieken, het 'herleven' van de vernis, 'pointillage' ('aanstippen'), het maken van lijsten en ramen, het verwijderen van vernis 'met de vinger' ('au doigt'), vernissen, restaureren, parketten verwijderen en opnieuw aanbrengen, ontvetten met gedestilleerd water, etc. Sporadisch ondernam hij ook drastischere ingrepen, zoals het transporteren van een paneelschilderij op doek of het vergroten en verkleinen van panelen.⁴²⁰

Vanaf het begin van de samenwerking sloeg J. Buéso af en toe die eerste stap over, en bracht hij de museumcommissie zelf in briefvorm op de hoogte van nodige restauratiewerken.⁴²¹ Dit kon gaan over een enkel werk tot ellelange lijsten na een wandeling door het museum.⁴²² J. Buéso bracht in deze gevallen op vraag van de commissie vaak de werken in kwestie naar de vergaderzaal, zodat deze door de commissie onderzocht konden worden. Het is mogelijk dat de restaurateur in deze gevallen aanwezig was op de vergaderingen om mondelinge toelichting te geven. Dit kan echter niet bewezen worden met de archiefstukken die voorhanden zijn.

Hoewel er vandaag de dag in de restauratiearchieven geen contracten te vinden zijn tussen de twee partijen, en de restauraties steeds per opdracht gebeurden, suggereert het grote aantal offertes en rekeningen in combinatie met de

⁴¹⁸ Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief van J. Buéso aan de commissie: *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 25 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁹ De voorbeelden van deze werkwijze zijn talrijk. Bij wijze van voorbeeld refereren we naar de map *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1894-1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴²⁰ 1. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

2. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 30 januari 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²¹ Het vroegste voorbeeld hiervan is *Brief van J. Buéso aan Van Mons*, 30 november 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²² *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

spontane adviezen dat J. Buéso een vaste betrekking had bij het museum vanaf 1894 tot de jaren 1920. Het is echter zeker dat de positie van 'restaurateur des œuvres d'art du musée de Bruxelles' weldegelijk bestond. Dit blijkt uit een brief die de museumcommissie ontving van een zeker Hanssens of Janssens (gevestigd te Brussel) waaruit blijkt dat hij geïnterviewd werd voor de vacature.⁴²³ Deze vacature kwam open te staan na het overlijden van de museumrestaurateur, die niet met naam vernoemd wordt. Het is opvallend dat we geen spoor terugvinden van deze persoon in de archieven van 1880 tot en met 1895. Daarnaast is het opmerkelijk dat de hoeveelheid aan documentatie exponentieel stijgt na de dood van deze ongekende museumrestaurateur. Het is mogelijk dat deze restaurateur al zijn documenten in een privéarchief bewaarde, in plaats van ze over te maken aan het museum. Het is echter ook mogelijk dat de documenten verloren zijn gegaan omdat ze destijds niet als belangrijk werden beschouwd (en dus niet bijgehouden werden) of op een latere datum verdwenen zijn. We kunnen voorzichtig concluderen dat we ca. 1895 een veranderde attitude zien binnen het bestuur, waarbij meer aandacht werd gegeven aan het correct documenteren en bewaren van de restauratiecampagnes. De gestructureerde communicatie tussen J. Buéso en de museumcommissie is echter ook een uiting van een groter gevoel voor bureaucratie, we zien mogelijks een evolutie naar een efficiëntere werkwijze. Bij deze these houden we rekening met het feit dat de Belgische musea eerder jong waren, en recent eigendom werden van de Belgische staat. De overname van het museum door een officiële instelling verklaart in zekere mate het stijgende niveau van bureaucratie. Daarnaast is het aanpassen van de werkwijze naarmate ervaring werd opgedaan en de generaties elkaar opvolgden niet verwonderlijk.

Het bespreken van elk werk dat door J. Buéso's handen passeerde gedurende deze periode zou ons te ver brengen. Daarom gaan we in deze paper enkel dieper in op de bijzondere casussen. In het belang van de chronologie zullen deze aangehaald worden in de overeenkomstige periode, in plaats van alle werken van de Buéso's samen te bespreken.

⁴²³ *Brief aan de Museumcommissie*, 24 januari 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3915, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In mei 1896 besloot de museumcommissie in samenspraak met de minister van landbouw en openbare werken een grootschalige onderhoudsactie te verrichten aan de collectie. Gebaseerd op het rapport van J. Buéso over de staat van de werken, werden drie experts aangesteld om het werk uit te voeren.⁴²⁴ Het werk bestond er vooral uit de schade van vorige restauratiecampagnes te herstellen. Naast J. Buéso werden de Antwerpse restaurateurs Meyers en Joseph Delehayé aangesteld.⁴²⁵ Van de laatstgenoemde wordt vermoed dat hij gedurende dezelfde periode een vaste betrekking had bij het museum Mayer van de Bergh (zie supra: Museum Mayer van den Bergh). Uit de correspondentie tussen J. Buéso en de museumcommissie leren we dat enkele leden van de commissie af en toe langskwamen in het atelier om de restaurateur instructie en raad te geven. Dit waren in het bijzonder kunstenaars Charles Léon Cardon en Jean-Baptiste Robie en Kunsthistoricus en professor aan de Académie Royal des Beaux-Arts Alphonse-Jules Wauters.⁴²⁶

Binnen dezelfde reeks correspondenties vinden we ook een brief van J. Buéso waarin hij uitlegde hoe hij een doek dat in het verleden op paneel geplakt werd weer ging losmaken en op een ander doek overbrengen. Hij beweerde dat deze operatie erg simpel was, en geen gevaar zou vormen voor het kunstwerk. Hij zou eerst de voorkant van het werk beplakken met papier, om daarna het hout voorzichtig weg te schaven langs de achterkant. Vervolgens zou hij het geheel overbrengen op een doek.⁴²⁷ Door deze procedure uit te leggen aan de commissieleden wou hij waarschijnlijk hun vertrouwen winnen. Dit was nodig, want ondanks zijn beweringen ging het toch over een delicate procedure waarbij de commissieleden ongetwijfeld hun reserveringen hadden. Deze uitleg is een van de zeldzame voorbeelden waarbij J. Buéso dieper inging op zijn werkwijzen,

⁴²⁴ *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁵ *Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie*, 12 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁶ *Brief van J. Buéso aan de president van de Museumcommissie*, 13 april 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁷ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 juli 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in contrast tot zijn talrijkere rekeningen waarin slechts met een woord de gewenste operatie beschreven werd. Wat er effectief gebeurde tijdens deze restauraties werd destijds zelden op papier neergeschreven. Uit de bestudeerde bronnen blijkt dat de communicatie over de uitvoering van de werken voornamelijk mondeling gebeurde. Voor sommige restauraties zien we dat enkele commissieleden het proces van nabij volgden, maar dit was niet altijd het geval. Hieruit blijkt dat J. Buéso bij de uitvoering van zijn werkzaamheden een grote autonomie genoot.

Kunsthistoricus Hyppolyte Fiérens-Gevaert, secretaris van de museumcommissie, publiceerde in 1901 enkele opvallende artikels. In een eerste artikel haalde hij uit naar de Sint-Lucasscholen. Deze zouden veel leerlingen voortbrengen die allesbehalve artiesten zijn, en het is uit deze klassen dat de Belgische restaurateurs volgens hem voortkwamen. Hoewel hij in het artikel vooral refereert naar architectuur, ontsnappen ook de beeldende kunsten niet aan dit oordeel. De kunsthistoricus was tegen het restaureren van ruïnes en hield niet van al te afgelikte resultaten.⁴²⁸ Deze visie was waarschijnlijk ook van toepassing voor de beeldende kunsten. Ook in zijn tweede artikel was hij erg streng voor de restaurateurs. Hierin beweerde hij dat het ‘ras’ van de restaurateur erg sterk in zijn schoenen stond, en de publieke opinie achter zich leek te hebben. Hijzelf bleef echter volhouden dat een minieme interventie te verkiezen was.⁴²⁹ Fiérens-Gevaert vertaalde binnen de museumcommissie dus de stem van de behoedzame criticus.

Rond de eeuwwisseling zien we dat J. Buéso nog steeds zeer actief was binnen het museum. Sinds zijn aanstelling werden er geen andere restaurateurs aangesteld (op de opdracht in 1896 na). Aan het begin van de eeuw deed J. Buéso enkele nieuwe karweitjes. In 1903 voorzag hij zo’n 100 werken van naamplaatjes.⁴³⁰ Vanaf 1905 kreeg hij een nieuwe verantwoordelijkheid: in de

⁴²⁸ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, “Restaurations et restaurateurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

⁴²⁹ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, “Restaurations et restaurateurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

⁴³⁰ *Offerte van J. Buéso*. 30 december 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

rekeningen zien we dat hij de werken van het museum af en toe vastlegde op foto.⁴³¹ De reden hiervoor is onduidelijk, mogelijks werd dit gedaan in het kader van een catalogus of om de staat van de werken te documenteren. Deze foto's werden echter zo sporadisch gemaakt dat men niet kan spreken van een grootschalige documentatie.

Vanaf 1903 werd ook de zoon van J. Buéso, Paul Buéso, regelmatig betrokken bij de restauraties van de museumcollectie. In deze vroege periode lijkt hij samengewerkt te hebben met zijn vader, het archief bevat namelijk brieven en rekeningen waarin ze beiden over dezelfde werken spreken.⁴³² Toch runden ze vermoedelijk niet gezamenlijk dezelfde zaak, aangezien het briefhoofd van J. Buéso niet werd aangepast (bijvoorbeeld naar J. Buéso & fils) en Paul Buéso opteerde voor een eigen briefhoofd (zij het zeer gelijkaardig aan dat van zijn vader). Daarnaast waren ze volgens hun briefhoofden ook op twee verschillende locaties gevestigd te Brussel.⁴³³ Paul Buéso ondertekende zijn brieven steeds met 'Paul Buéso fils,' waarmee hij refereerde naar zijn vader. Dit deed hij mogelijks om positieve connotaties op te roepen, of om verwarring tussen de twee te vermijden. Gedurende deze eerste jaren van de nieuwe eeuw zien we verder geen verandering in de gang van zaken: de manier waarop besloten werd tot restauratie over te gaan was nog steeds dezelfde als degene die in 1894 ontstond. Vader en zoon gebruikten dezelfde methodes, en vroegen sporadisch de raad van de commissieleden wanneer ze op een onverwachts probleem stootten.⁴³⁴ Het enige verschil dat in het eerste decennium opgemerkt kan worden is dat Paul Buéso specificeerde met welk medium hij 'pointilleert' (bijwerkt). Meestal was dit aquarel, met als voordeel dat het makkelijk

⁴³¹ *Rekening van J. Buéso*, Oktober 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³² Bv. een brief van Paul Buéso over een restauratie van een werk van Rubens (*Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 24 oktober 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en een rekening voor hetzelfde werk van J. Buéso (*Rekening van J. Buéso*, 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

⁴³³ J. Buéso was gevestigd op nummer 2-4 rue de Linge, Paul Buéso op Rue de Gentilhomme nr. 24.

⁴³⁴ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 13 augustus 1906, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

verwijderd kon worden.⁴³⁵ Vanaf 1905 stuurde Paul Buéso zelf rekeningen, een indicatie dat hij mogelijks op een meer zelfstandige basis begon te werken.⁴³⁶ Hij lijkt dezelfde job uitgevoerd te hebben als zijn vader: het onderzoeken van werken op vraag van de commissie, of die hij zelf voorstelde, waarna hij na een rapport en autorisatie overging tot restauratie. Net zoals bij zijn vader gebeurde het regelmatig dat ook hij de werken naar de vergaderzaal moest brengen voor discussie.⁴³⁷ Het valt op dat de correspondentie tussen het museum en J. Buéso vanaf dit jaar drastisch vermindert. Gedurende de jaren 1905 tot en met 1915 vinden we geen restauraties onder zijn naam. Dat hij echter wel werkzaam bleef voor het museum blijkt later in een discussie tussen het museum en zijn zoon (zie infra).

Paul Buéso's zaak moet in 1905 al omvangrijk geweest zijn, aangezien hij op dat moment in zijn correspondentie spreekt over meerdere werklieden onder zijn directie.⁴³⁸ Dit doet vermoeden dat de zaak al enkele jaren eerder gevestigd werd. Men kon Paul Buéso inschakelen voor een groot aantal werkjes, van restauratie aan schilderijen en lijsten (zoals zijn vader), tot het produceren van lijsten, verplaatsen van werken en zelfs het restaureren van wandtapijten.⁴³⁹ Inhoudelijk kunnen we veel leren uit de brieven en rapporten die Paul Buéso het museum stuurde. Tegen het einde van het decennium zien we dat Buéso meer aandacht had voor het kunstwerk als historisch document. Dit blijkt uit zijn wil om steeds niet-originele overschilderingen te verwijderen indien mogelijk, en het retoucheren met aquarel.⁴⁴⁰ Hoewel dit eerder sporadisch bleef, gaf hij vaker

⁴³⁵ Bv. *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁶ Eerste rekening van Paul Buéso: *Rekening van Paul Buéso*, 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4960, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁷ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁸ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁹ Restauratie van wandtapijten : *Rekening van Paul Buéso*, 10 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁰ 1. *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

2. Aquarel kon later makkelijker verwijderd worden (Bijvoorbeeld *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

dan zijn vader de mogelijke oorzaken aan van de achteruitgang van de kunstwerken.⁴⁴¹ Daarnaast lijkt hij ook meer aandacht gehad te hebben voor de omgevingsfactoren van de kunstwerken. In een brief van 1907 klaagde Buéso de staat van de lokalen in het Wiertz museum aan, waar men destijds een verwarmings- en vochtprobleem had.⁴⁴²

Hoewel we in deze jaren geen communicatie terugvinden van vader J. Buéso, werd hij wel regelmatig vernoemd in de correspondentie tussen Paul Buéso en het museum. Paul Buéso schreef in een brief aan het museum dat hij of zijn vader altijd ter beschikking stonden om uitleg te geven bij de restauraties.⁴⁴³ Het is dan ook onduidelijk naar wie de markies van Beaufort verwijst wanneer hij het museum het adres vraagt van “*M. Buéso le restaurateur artiste des tableaux du Musée Royal*”.⁴⁴⁴ Het antwoord van het museum werd niet bewaard, maar het staat vast dat een van de twee in vaste dienst was van het museum. Een these vormt zich dat dit vader J. Buéso was, en dat de vaste betrekking een verklaring is voor de beperkte documentatie van zijn hand tijdens deze jaren. Indien J. Buéso inderdaad vast in loondienst werd genomen, was er geen nood meer tot offertes en rekeningen per kunstwerk. Deze bedenking kan ook gemaakt voor zijn eerder vernoemde voorganger, waarvan eveneens geen documentatie gevonden kan worden binnen de restauratiearchieven. De vraag wat de taken waren van de museumrestaurateur, en wie zijn werk overzag, kan echter niet beantwoord worden. Daarbij is het ook opmerkelijk dat er naast een vaste restaurateur ook sterk gesteund werd op andere restaurateurs, met name Paul Buéso.

⁴⁴¹ 1. Zo verklaarde hij de vroegtijdige craquelures in het werk ‘Le christ au tombeau’ van Antoine Wiertz door de bitumen die in de verf verwerkt zaten. (*Musée Wiertz - Rapport sur l'état de quelques tableaux, peintures a l'huile*, 15 oktober 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.)

2. *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 5 oktober 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴² *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 27 november 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴³ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 10 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁴ *Brief van de markis van Beaufort*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Ca. 1907 werd een speciale commissie opgericht binnen de museumgroep die zich bezighield met de conservatie en restauraties van de collectie (bestaande uit ten minsten Charles Léon Cardon en Alphonse-Jules Wauters).⁴⁴⁵ Bij het ontstaan van deze commissie ontstond er ook een grotere aandacht voor de restauratieprocedures die werden toegepast op de collectie. Zo vroeg de commissie aan Paul Buéso welke materialen hij gebruikte tijdens de kunstrestauratie, een vraag die Buéso eerder ontwijkend beantwoordde.⁴⁴⁶ Het kwam hierna ook vaker voor dat de restaurateur gevraagd werd eerst een klein stuk te behandelen, zodat de commissie op basis daarvan over verdere stappen kon beslissen.⁴⁴⁷

Uit de verschillende communicaties van deze jaren blijkt dat Paul Buéso het werk voornamelijk in het museum uitvoerde. Hiervoor had men een speciaal lokaal voorzien, waar men naar verwees als 'l'atelier du praticien'.⁴⁴⁸ Dit werd op vraag van Paul Buéso opgericht, die niet langer in de vergaderzaal wou restaureren omdat het grote aantal schilderijen dat behandeld moest worden het raam blokkeerde.⁴⁴⁹ Hoewel naar deze feiten verwezen wordt in communicaties van 1908, vinden we in 1909 een klacht van Paul Buéso over de lokalen waarin hij moest werken. Voor het fixeren, verdoeken en bijwerken van schilderijen wou hij echter een kamer ter beschikking hebben die niet verwarmd werd. In dezelfde brief haalde hij aan dat de autorisatie voor het inrichten van een lokaal dat als atelier gebruikt kon worden al zes maanden eerder gegeven werd, maar dit leek nog niet ingericht te zijn op dat moment.⁴⁵⁰ Er werd enkele jaren geen

⁴⁴⁵ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 10 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁶ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 13 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁷ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 24 november 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁸ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 13 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁹ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 18 mei 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁵⁰ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 6 maart 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

referentie meer gemaakt naar het atelier, maar in 1915 verwijst Paul Buéso naar een 'Atelier du Musée Ancien' waar hij restauratiewerken uitvoerde.⁴⁵¹

Naast het atelier in het museum had hij ook zijn eigen atelier, waar hij sporadisch werken van het museum behandelde.⁴⁵²

Naarmate het decennium vorderde verwaterde de goede relatie tussen Paul Buéso en de museumcommissie. In 1908 ontstond er een discussie over verscheidene kunstwerken die Buéso ongevraagd schoongemaakt zou hebben, waarvoor ze hem weigerde te betalen.⁴⁵³ Paul Buéso antwoordde hierop dat hij weldegelijk autorisatie kreeg voor dit werk, en dat zijn vader langs zou komen om de situatie op te klaren.⁴⁵⁴ Rond dezelfde periode werd Paul Buéso van gelijkaardige praktijken beschuldigd door het stadsbestuur van Brugge, dit mondde later uit in een rechtszaak (zie infra: De collectie van Brugge). In 1909 bleven de betalingen een probleem. De gemoederen liepen zelfs zo hoog op dat Paul Buéso in een brief van 6 maart 1909 weigerde nog nieuw werk aan te nemen voor zijn openstaande rekeningen betaald werden.⁴⁵⁵ Meerdere boze brieven volgden.⁴⁵⁶ Niettemin vinden we tientallen rekeningen terug van werk dat hij gedurende het jaar uitvoerde in het museum.⁴⁵⁷ De discussie resulteerde in het daaropvolgende jaar in een meer gestructureerde communicatie tussen de twee partijen: de commissie stelde contracten op met de restaurateur waarin

⁴⁵¹ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 19 februari 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵² *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 15 oktober 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵³ *Brief van de Museumcommissie aan J Buéso*, 5 juni 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁴ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 11 juni 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁵ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 6 maart 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁶ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 1 juni 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 17 juni 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 4 augustus 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁷ *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

gedetailleerd beschreven werd welke restauratieacties hij moest uitvoeren.⁴⁵⁸ Opvallend genoeg is dit het enige jaar waarin men deze praktijk beoefende. In 1911 verslechterde de relatie verder toen de commissie van Paul Buéso eiste een restauratie opnieuw uit te voeren, omdat hij die 12 jaar eerder gebrekkig zou verricht hebben waardoor het werk zich opnieuw in een slechte staat bevond.⁴⁵⁹ In 1911 en 1912 vinden we opvallend weinig restauraties, niet op naam van Buéso maar ook niet op naam van andere restaurateurs.

Uit een brief van restaurateur Albert Engel blijkt dat de museumcommissie J. Of Paul Buéso trachtte te vervangen. De commissie ontving Engel in 1910 voor een interview, maar hij schoffeerde enkele van de leden met zijn opmerkingen waarna er geen gevolg meer werd gegeven aan de sollicitatie. Deze opmerkingen vertellen veel over de situatie in het museum, en hij herhaalde ze in zijn brief van 29 november 1910. Engel beweerde dat vele werken van de collectie zich in erbarmelijke staat bevonden door toedoen van de restaurateurs die eraan werkten. Volgens hem beschikte het museum niet over een wetenschappelijk opgeleide restaurateur, die bijgevolg niet in staat was de ware oorzaken en verschillende aandoeningen waaraan de schilderijen leden te identificeren en voorkomen. Engel beweerde dat hij dit zelf wel kon, en dat hij nooit gebruik maakte van de gevaarlijke middelen die andere collega's wel gebruikten. Hij vertrok naar eigen zeggen vanuit een wetenschappelijk standpunt, waarbij hij eerst de oorzaak van de schade trachtte te verklaren om er daarna een onschadelijke restauratiemethode op toe te passen. Hij zou de museumcommissie erg geschoffeed hebben met deze opmerkingen, maar in zijn brieven aan de commissiesecretaris hield hij eraan vast dat hij slechts de feiten opmerkte. Om zijn gelijk te kunnen bewijzen was hij bereid enkele kunstwerken

⁴⁵⁸ *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 4 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 10 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 22 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁹ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 29 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in het bijzijn van de commissie te behandelen, en dat zonder gebruik van water, olie of enige andere vorm van brutaal bijtmiddel. Engel vervolgde zijn redevoering met een uiteenzetting van de gevaren voor de collectie. Volgens hem was het grootste gevaar de uitdroging van de schilderijen, hetzij op natuurlijke wijze of door restauratieacties. Bijgevolg werden de kleuren dof, en vormden de barsten een aanvalspunt voor lucht en vochtigheid. Engel benadrukte vooral het gevaar van de vochtigheid, die door herhaalde verdamping en condensatie voor een onderbreking zorgde in de continuïteit van de moleculaire delen, waardoor ook de weerkaatsing van lichtstralen tegengehouden zou worden en de kleuren onzichtbaar werden.⁴⁶⁰ Deze opmerking op zich spreekt van een zeer wetenschappelijke insteek die we nog niet eerder zagen. Daarnaast beschreef hij in deze brief en de daaropvolgende correspondentie met het museum de gevaarlijke restauratiemethodes die gebruikt werden in het museum, en legde hij uit waarom deze gevaarlijk waren. Hiervoor ging hij vaak over op een wetenschappelijke verklaring.⁴⁶¹ Op deze opmerkingen zijn we verder ingaan in het hoofdstuk 'Restauratiemethodes' (zie supra: Periodieke schoonmaak). In conclusie was Engel dus van mening dat de huidige museumrestaurateur niet bekwaam was voor zijn job, en dat hijzelf, met zijn wetenschappelijke kennis, een betere kandidaat was. Om dit argument kracht bij te zetten verwees hij naar de werken van het Wiertz museum, die recent schoongemaakt werden door de museumrestaurateur en volgens Engel er slechter uitkwamen. Na het zien van de erbarmelijke staat van de werken van het museum kon hij naar eigen zeggen niet stilzwijgend meer kunnen toekijken, en hij dreigde met een openbare campagne tegen het museum indien dit hem niet toeliet de situatie te verhelpen.⁴⁶² Hij haalde in zijn betoog ook het argument van de originaliteit aan, en het feit dat de restaurateur "*prend bravement sa palette et ses couleurs et commence à peindre*

⁴⁶⁰ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶¹ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁶² *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

comme il se figure qu'un Rubens, Van Dyck, Jordaens etc aurait peint."⁴⁶³ Het argument van originaliteit kwam in meerdere brieven terug.⁴⁶⁴ Ondanks Engels uitgebreide verklaringen en adviezen lijkt er geen antwoord te zijn gekomen van de museumcommissie. In november trachtte Peltzer de Clermont ⁴⁶⁵ de museumcommissie toch te overhalen Albert Engel een gratis restauratie te laten doen aan een onbelangrijk werk van de collectie, om zijn kunnen te bewijzen. Hijzelf was ervan overtuigd dat de commissie tevreden zou zijn met het resultaat, daar hij zelf de goede uitkomst van zijn restauraties zag toen Engel de collectie van de galerie van Hauzeur de Simony behandelde. Deze collectie werd nagelaten aan het stadsbestuur van Verviers, en in september 1911 maakte ze deel uit van het nieuw-geopende museum van Verviers.⁴⁶⁶ Peltzer de Clermont stelde dan ook voor dat enkele délégués van de commissie de schilderijen zelf kwamen bekijken. Tenslotte merkte hij ook op dat Engel zeer schappelijk was van prijs.⁴⁶⁷ Dit alles lijkt toch geen baat gehad te hebben, want de restaurateur verdwijnt hierna uit de archieven. Of Albert Engel hierna weldegelijk overging op een openbare campagne is onduidelijk, aangezien hier tot op heden nog geen bewijs van gevonden werd (zij het in de vorm van brieven, artikels of papers). Niettemin valt er veel te leren uit deze figuur. In Albert Engel zien we voor het eerst het argument van de wetenschap en de authenticiteit opduiken binnen de musea. Het standpunt van Engel is duidelijk verschillend van dat van zijn mederestaurateurs. Hij lijkt meer waarde te hechten aan het kunstobject als historisch en materieel object. Hij spreekt in zijn brieven dan ook nooit van het overschilderen of retoucheren van werken, een restauratiemethode die destijds

⁴⁶³ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁶⁴ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Albert Engel aan Léon Cardon*, 30 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶⁵ De Belgische senator was ook gekend als Édouard Henri Alexandre Peltzer.

⁴⁶⁶ Vandaag gekend als het 'Musée des Beaux-Arts et de la Céramique'.

⁴⁶⁷ *Brief van Pelzer de Clermont aan A. Beernaert*, 30 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in de musea maar al te vaak gebruikt werd. Engel legde daarentegen zijn vertrouwen in de wetenschap, in plaats van te steunen op de kennis die doorheen de eeuwen van restaurateur op restaurateur werd overgedragen, kennis die vaak op empirische ervaringen steunde. Zijn wetenschappelijke methodes zouden de werken terug in een goede staat kunnen brengen zonder meer schade toe te brengen, en zouden kunnen voorkomen dat de werken zo snel achteruit gingen. Tenslotte was de uitkomst van zijn restauratie voorspelbaar en herhaalbaar vanwege diens wetenschappelijke basis. Uit de weigerachtige houding van het museum kunnen we echter ook concluderen dat de leden van de museumcommissie nog niet klaar waren voor deze revolutie.

In 1913 nam het aantal restauraties weer toe, allen uitgevoerd door Paul Buéso. Na het mislukte interview met Albert Engel lijkt de commissie hem dan toch niet ontslaan te hebben, hoewel het misschien wel een zaadje van wantrouwen plantte bij de museumcommissie (zie infra). Het gerucht dat de positie "*pour l'entretien des tableaux du Musées de Bruxelles*" openstond ging niettemin nog steeds de ronde, dit blijkt uit de spontane sollicitatie van de Brusselse restaurateur Adolphe Gossez, waar geen gevolg aan gegeven werd.⁴⁶⁸ Beide sollicitaties wijzen er wederom op dat Paul Buéso of J. Buéso een vaste betrekking had bij het museum. De normale gang van zaken werd weer opgenomen. Opmerkelijk is dat Paul Buéso vanaf deze periode regelmatig de restauratie van craquelures en het verwijderen van de oude vernis vermeldde.⁴⁶⁹ Dit wijst op een wens de werken een nieuw uitzicht te geven, en druist in tegen de algemene liefde voor een verouderd uitzicht (we denken hierbij aan de voorkeur van het publiek voor 'patina', in de vorm van vergeelde vernis. Zie supra: Vernis). In 1914 en 1915 stijgt het aantal restauraties, en de samenwerking lijkt enkele jaren weer vlotter te verlopen. Dit duurde echter niet lang, want eind 1915 ontstond er opnieuw een discussie.

⁴⁶⁸ Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶⁹ Bv. in Rekening van Paul Buéso, 7 juli 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en Rekening van Paul Buéso, 13 juli 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In 1914 en 1915 kreeg Paul Buéso de opdracht om naamplaatjes te maken voor alle werken van de museumcollectie. Daarnaast werd Buéso een groot aantal werken van het Wiertzmuseum toevertrouwd. Hij zat in maart 1915 samen met Cardon en Wauters om de restauraties van de Wiertzcollectie te bespreken. De twee heren stelden verschillende restauratiemogelijkheden voor, die ze samen bespraken waarna er een consensus bereikt werd over de nodige acties.⁴⁷⁰ Hieruit blijkt dat de ondercommissie voor de conservatie van de kunstwerken toch zekere kennis gehad moet hebben over de kunstrestauratie. Het is in verband met dezelfde werken van het Wiertzmuseum en enkele andere werken in de andere collecties dat Buéso enkele dagen later een brief stuurde aan de secretaris van de museumcommissie. Hierin klaagde hij aan dat er nog steeds geen gevolg werd gegeven aan een rapport dat hij 18 jaar eerder maakte over de staat van enkele werken. In de brief insinueerde hij dat de commissie enkel aandacht had voor de werken die tentoongesteld werden, en de werken in depot verwaarloosde.⁴⁷¹ Enkele dagen later wees hij er ook op dat niet enkel de kunstwerken van het Wiertzmuseum gerestaureerd moesten worden, ook het gebouw zelf bevond zich in een erbarmelijke staat.⁴⁷² Het is opvallend dat Buéso deze opmerking moet maken, omdat men zou denken dat dit eerder de taak van de conservator of de museumcommissie zou zijn.

De eerste spanningen deden zich voor toen Buéso vertragingen opliep bij het maken van de naamplaatjes. De restaurateur antwoorde hierop dat het museum moest begrijpen dat hij niet rijk was, en ook werk moest doen voor privéklanten.⁴⁷³ Hiermee insinueert hij dat deze privéklanten belangrijk waren voor zijn inkomen, en mogelijks meer betaalden dan het museum. Hieruit blijkt zeker dat het museum hem onvoldoende betaalde om van een voltijdse job te

⁴⁷⁰ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 10 maart 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷¹ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 29 maart 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷² *Brief van de Museumcommissie aan de hoofdingenieur van openbare gebouwen Lemaire*, 9 april 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷³ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 9 juli 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

kunnen spreken. Er lijkt ook een haar in de boter te zijn gekomen tussen vader en zoon Buéso. Hij schreef neer dat hij niet zo rijk was als zijn vader, die zich geen zorgen hoefde te maken over het betalen van huur en andere schulden.⁴⁷⁴ Uit een latere brief blijkt dat hun wegen gescheiden waren, maar het is niet duidelijk waarom. De secretaris van de museumcommissie maakte hier later een opmerking over in een van zijn brieven (zie infra).

Naast de vertragingen was het museum ook ontevreden over de kwaliteit van de plaatjes. Het museum eiste dat enkele opnieuw gemaakt werden.⁴⁷⁵ In een brief van 1 september 1915 vroeg Buéso de museumcommissie dan weer dringend zijn facturen te betalen, omdat hij dit geld nodig heeft om te kunnen werken. Hij vergelijkt zichzelf met de Brusselse handelaars, die allen ook contante betaling nodig hadden om werkzaam te blijven.⁴⁷⁶ Met deze uitspraak profileerde Paul Buéso zich als een commercieel bedrijf, die net zoals alle andere afhankelijk is van de betaling door zijn klanten. Het museum weigerde echter te betalen tot alle plaatjes correct uitgevoerd en geleverd werden.⁴⁷⁷ Ook in verband met de factuur van zijn werk voor het Wiertzmuseum kwamen problemen naar boven. De commissie beschuldigde Buéso ervan extra werk uitgevoerd te hebben, en dit zonder vraag of autorisatie. Om deze reden weigerde ze te betalen voor de extra kosten die gemaakt werden. Daarnaast zou hij kosten in rekening gebracht hebben die niet correct waren, zoals het gebruiken van een steiger in het museum. Omdat Buéso gratis in het museum mocht werken, in plaats van een atelier elders te moeten huren, waren ze van mening dat deze kosten niet aangerekend mochten worden. Daarnaast waagde de restaurateur zich ook aan 'onderhoudswerkzaamheden die in werkelijkheid aan uw vader toekomen'. De secretaris van de museumcommissie merkte daarbij op dat het museum leed onder het feit dat hij en zijn vader 'niet langer als één persoon zijn ten opzichte

⁴⁷⁴ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 9 juli 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁵ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 11 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁶ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 1 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁷ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

van het museum'.⁴⁷⁸ Hieruit wordt duidelijk dat ook J. Buéso nog steeds actief was als restaurateur binnen het museum, maar dat ze een verschillend takenpakket hadden. Deze opmerking werd gemaakt in verband met restauraties aan een aantal schilderijen. Wat de verschillen waren is verwarrend, aangezien Paul Buéso evengoed restauraties deed aan de werken van het museum. Later blijkt tot overmaat van ramp dat beide restaurateurs een factuur stuurden naar het museum voor hetzelfde werk.⁴⁷⁹ Mogelijks was het voor de twee dus zelf onduidelijk welk werk wie toebehoorde. De secretaris uitte meermaals zijn verbazing over het feit dat Paul Buéso weigerde naar het museum te komen om de zaken op te helderen.⁴⁸⁰ Buéso was dan weer van mening dat zijn brieven en rekeningen voldoende bewijs waren van zijn onschuld, en dat de museumcommissie slechts de werken van het Wiertzmuseum moest gaan bekijken om te zien dat hij zijn werk had uitgevoerd.⁴⁸¹ De frustraties liepen hoog op bij de restaurateur, en hij pikte het niet dat de secretaris eenzijdig zijn rekeningen aanpaste naar een bedrag dat hij zelf correct achtte.⁴⁸² In oktober 1915 was de museumcommissie van plan Paul Buéso te vervangen, en dit zonder zijn medeweten. Buéso reageerde aangeslagen na het ontdekken van dit feit: "*et en guise de remerciement pour vingt-cinq ans de bons et loyaux services, vous pensez qu'il est grand temps d'en finir avec moi.*"⁴⁸³

De secretaris van de commissie reageerde streng op Buéso's brieven, en aanvaardde ze niet als verdediging.⁴⁸⁴ Hij vroeg Buéso zijn woord na te komen

⁴⁷⁸ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁹ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁰ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸¹ *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁸² *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 18 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸³ *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 18 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁴ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

en het werk af te werken. Daarbij deelde hij mee dat een ondercommissie de zaak zou onderzoeken, en dat een deel van zijn werk betaald zou worden. Er zou echter niets betaald worden van het werk in het Wiertzmuseum tot Buéso zich persoonlijk kwam verantwoorden voor de museumcommissie.⁴⁸⁵ De zaak sleepte aan tot het einde van 1916 (zie infra).

Het is opmerkelijk dat deze spanningen zo plots leken op te komen. Het vertrouwen van de commissie leek geschaad te zijn. We kunnen ons afvragen of hier een aanleiding voor was, nog voor de feiten zich voordeden. Een oorzaak zou gevonden kunnen worden in de rechtszaak tussen Paul Buéso en het gemeentebestuur van Brugge enkele jaren eerder (zie infra: De collectie van Brugge), of misschien zaaiden de argumenten van Albert Engel twijfel onder de commissieleden. Uit de argumenten van Paul Buéso blijkt echter wel dat het niet alleen zijn mistappen waren die tot de situatie geleid hadden, hij merkte zelf een plotse argwaan op die hij niet meteen kon verklaren.⁴⁸⁶

Vanaf 1916 duikt de naam van vader J. Buéso weer op in de museumarchieven naast die van Paul Buéso. Beide restaurateurs kregen andere opdrachten toevertrouwd. In 1916 voerde J. Buéso enkele restauraties uit voor het museum.⁴⁸⁷ Deze bleef nog steeds trouw aan zijn oude gewoontes, maar adopteerde ook een nieuwe praktijk: de pettenkoffermethode. Op deze manier kon hij de riskante procedure van het verwijderen van de vernislaag vermijden (zie supra: Pettenkoffermethode).⁴⁸⁸ J. Buéso retoucheerde na de eeuwwisseling net zoals zijn zoon met aquarel, en we merken eveneens een hogere graad van controle op door de museumcommissie.⁴⁸⁹

Voor Paul Buéso was het een minder goed jaar. Op 11 januari 1916 betrad hij het lokaal waar hij steeds restauraties uitvoerde voor het museum, en ontdekte daar

⁴⁸⁵ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁶ *Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing*, 3 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁷ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁸ *Rekening van J. Buéso*, 9 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁹ *Brief van de Museumcommissie aan J. Buéso*, 4 juli 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

een andere restaurateur die met zijn materiaal aan het werk was gegaan.⁴⁹⁰ De plannen om hem te vervangen waren dus eindelijk werkelijkheid geworden. Deze nieuwe restaurateur werd niet met naam genoemd, Buésó verwees in een latere brief slechts met 'le jeune artiste peintre' naar deze hem.⁴⁹¹ Paul Buésó voerde vanzelfsprekend geen restauraties meer uit na het voorval, en de resterende correspondentie is gevuld met vragen om rekeningen te betalen, weigeringen en beschuldigingen. In een brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing trachtte hij zich opnieuw te verdedigen en de werken te verantwoorden. Hij vertelde dat hij met de secretaris overeengekomen was het werk zo economisch mogelijk uit te voeren, gezien de moeilijke tijden, en illustreerde dat dit weldegelijk gebeurd was door de rekeningen van gelijkaardige werken daterend van voor de oorlog aan te halen. Daarnaast zou het al eerder gebeurd zijn dat de commissie hem mondelingen toestemming gaf een werk uit te voeren, in plaats van schriftelijk, en dat dit in het verleden nooit een probleem was. Hij zou ook een hele reeks werken niet gefactureerd hebben, om deze verborgen te houden voor de Duitse bezetters (Buésó verklaarde niet waarom dit nodig zou zijn, maar mogelijks deed hij dit uit vrees voor diefstal).⁴⁹² De restaurateur verklaarde de gebrekkige kwaliteit van de plaatjes door de verschillende werknemers die hij hiervoor moest aannemen, die niet allen over dezelfde talenten beschikten. Zijn ultieme argument was tenslotte dat de commissieleden tijdens de restauraties nooit opmerkingen gaven over de zogezegde ongeautoriseerde werken, en dat het wel onmogelijk zou zijn voor hem om zoveel werken te behandelen zonder dat iemand hier iets van zou merken. Daarnaast merkte hij op dat de ondercommissie die aangesteld werd om de zaak te onderzoeken enkel bestond uit Charles Léon Cardon, en dat die slechts een halfuur spendeerde om zijn werk van tien maanden te onderzoeken. Dit leek

⁴⁹⁰ *Brief van Paul Buésó aan de Meeter*, 12 januari 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹¹ *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹² *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Buésó niet erg eerlijk.⁴⁹³ In juni 1916 betaalde de commissie een deel van zijn rekeningen, maar niet genoeg om de zaak te beëindigen. In een andere brief aan de graaf uitte Buésó zijn ongenoegen over de manier waarop ongegronde roddels zich verspreid hadden. Hij leidde niet enkel financieel onder de zaak, maar ook zijn ethische karakter werd in vraag gesteld. Dit was erg slecht voor zijn reputatie.⁴⁹⁴ Deze beschuldigingen tegen zijn moraliteit namen een nieuwe wending wanneer de museumcommissie insinueerde dat de restaurateur ongewettigd twee grisailles van het museum in zijn atelier zou hebben staan.⁴⁹⁵ Buésó reageerde verontwaardigd op deze beschuldiging, en verklaarde dat de grisailles in zijn bezit rechtmatig door hem werden aangekocht op een veiling, en in niets leken op die van het museum. Daarnaast gaf hij een gedetailleerde beschrijving van de geschiedenis van de twee grisailles van het museum en merkte hij op dat deze nooit zonder autorisatie bij hem geplaatst geweest konden zijn. Buésó voelde zich diep beledigd en eiste dat de commissie deze beschuldiging officieel introk. Hij maakte van de gelegenheid gebruik om de feiten van de afgelopen jaren nog eens op papier te zetten en zijn verontwaardiging over zijn te uitten. De restaurateur concludeerde dat het tijd werd om gerechtelijke stappen te ondernemen.⁴⁹⁶ Buésó stuurde een kopie van de brief naar Hyppolyte Fiérens-Gevaert, destijds secretaris van de museumcommissie, en beschuldigde hem in een bijhorende notitie ervan ongegronde accusaties jegens hem te verzinnen om het betalen van de rekeningen te kunnen vermijden.⁴⁹⁷ De hele affaire eindigde uiteindelijk in een onderlinge overeenkomst, waarbij de commissie officieel Buésó's onschuld

⁴⁹³ *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁴ *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 3 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁵ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buésó*, 23 oktober 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁶ *Brief van Paul Buésó aan de Museumcommissie*, 7 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁷ *Brief van Paul Buésó aan Hyppolyte Fiérens-Gevaert*, 7 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

toegaf in verband met de vermiste grisailles en ze hem een onderling besproken bedrag uitbetaalden voor het werk dat hij leverde in de voorgaande jaren.⁴⁹⁸

Vanaf 1917 nam vader J. Buéso de werken volledig over. Naast een licht verhoogde graad van toezicht, waarbij de commissie regelmatig de werken controleerden terwijl ze bezig waren, bleven de restauratiecampagnes op dezelfde manier verlopen.⁴⁹⁹ Deze nieuwe voorzichtigheid leefde door in de daaropvolgende jaren.⁵⁰⁰

Pas in 1919 duikt een nieuwe naam op in de archieven, namelijk die van het bedrijf Mommen. Deze deed in een offerte haar best om zichzelf te verkopen, door te vertellen dat ze de ateliers speciaal ingericht hadden voor het werk dat het museum wou laten doen en ze nieuwe bekwame mensen in dienst namen om het werk uit te voeren. Daarnaast beweerden ze in het verleden al prijzen gewonnen te hebben voor hun uitstekende werk, dat ze steeds voor een redelijk prijs uitvoerden.⁵⁰¹ Het is onduidelijk hoeveel werk het bedrijf uiteindelijk toevertrouwd kreeg, aangezien de verdere communicatie niet bewaard bleef.

We kunnen concluderen dat de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel gedurende de bestudeerde periode bijna uitsluitend samenwerkte met vader en zoon Buéso. Beiden lijken in een soort van vaste dienst geweest te zijn, hoewel we hier geen contracten van terugvinden. De casus – tot – casus aanpak van de werkzaamheden suggereert dat het mogelijks over een stilzwijgend akkoord ging. Dit akkoord bleef echter niet onopgemerkt door de andere restaurateurs, die naar de mannen verwezen als ‘restaurateurs van het museum’

⁴⁹⁸ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 30 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Note Générale*, 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁹ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1917, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_015, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁰⁰ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1919, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_017, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁰¹ *Brief van Felix Mommen aan de directeur van het museum*, 23 april 1919, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(zie supra). Wat de gang van zaken betreft bleef die net zoals de restaurateurs gedurende deze periode min of meer dezelfde. De commissie of de restaurateurs signaleerden een werk dat gedaan moest worden, waarna beide partijen de zaak onderzochten. Een opsomming werd gemaakt van de acties die uitgevoerd zouden worden, en na autorisatie ging men over op de uitvoering hiervan. Hoe de restauraties exact werden uitgevoerd werd nooit op papier neergeschreven. In de latere jaren controleerde de commissie het werk regelmatig terwijl het nog bezig was, en bij de aanstelling van de ondercommissie werden de instructies duidelijker. Op de discussie tijdens de eerste wereldoorlog na, verliep de samenwerking tussen de mannen steeds goed. Met de nieuwe generatie van Paul Buéso kwam ook een grotere aandacht voor omgevingsfactoren en de originele staat van de kunstwerken. Ondanks deze positieve evoluties kwam er toch ook commentaar op de werking van het museum, en in het bijzonder diens restaurateurs. De opmerkingen van Albert Engel tonen een nog verder vooruitstrevende visie. Het feit dat hij destijds, en na Paul Buéso's ontslag, niet werd aangenomen zou kunnen aantonen dat het museum nog niet klaar was voor de verwetenschappelijking van het vak. We kunnen ons afvragen of de ideeën van Paul Buéso bleven doorleven na zijn ontslag en het vernieuwde vertrouwen in de oudere generatie, J. Buéso.

8.5. Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis

De collectie die vandaag het Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis kende haar oorsprong in de diplomate geschenken die doorheen de 15^{de}, 16^{de} en 17^{de} eeuw geschonken werden en de collecties van de Bourgondische hertogen en Habsburgse aartshertogen. In 1835 nam de staat de collectie over, en het 'Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'Art et de Numismatique' werd gevormd in het Nijverheidspaleis te Brussel. Kort daarna verhuisde de collectie naar de Hallepoort. In 1889 werd een deel van de collectie overgebracht naar het

jubelparkpaleis.⁵⁰² De collectie van het museum bestond voornamelijk uit wapens en nijverheidsproducten, maar bevatte ook enkele schilderijen.

Tijdens de bestudeerde periode was politicus Jules Destrée (1863-1936) de conservator van het museum. In samenwerking met de museumcommissie nam hij de beslissing over het al dan niet overgaan tot restauratie. Wanneer besloten werd dat een restauratie gewenst was, moesten ze telkens de toestemming vragen van het ministerie van landbouw en openbare diensten. Wanneer de restauratie goedgekeurd werd, wendden ze zich in meerdere gevallen tot Félix Mommen.⁵⁰³ Diens bedrijf was gevestigd in Brussel en had een eigen restauratieatelier. Een enkele keer werd ook J. Buéso aangesteld voor een restauratie, op aanraden van Charles Léon Cardon.⁵⁰⁴ Beide restaurateurs werkten ook voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel. Het is mogelijk dat de museumcommissies onderling namen uitwisselden van goede restaurateurs.

De schilderijencollectie van het museum was eerder klein, waardoor er over kunstrestauratie weinig terug te vinden is in de archieven. Uit de beperkte documentatie kunnen we concluderen dat de het museum op een gelijkaardige manier tewerk ging als de andere: na een gezamenlijk besluit door de commissie werd toestemming gevraagd aan de juiste autoriteiten, waarna er een restaurateur werd aangesteld. Opvallend is dat men, in tegenstelling tot de meeste andere musea, niet eerst het advies van een restaurateur gevraagd lijkt te hebben. De beslissing tot restauratie kwam dus volledig vanuit de museumcommissie. Ze wisten wel te zeggen wat er juist moest gebeuren aan het werk. Het zou dus kunnen dat er een lid zetelde in de commissie die een zekere kennis had over restauratie.

⁵⁰² "Historiek van het museum," laatst geraadpleegd op 15 april 2020, <http://www.kmkg-mrah.be/nl/historiek-van-het-museum>.

⁵⁰³ *Brief van Felix Mommen aan het museum*, 5 maart 1900, Achat 16/743, Brussel: Archief KMKG en *Contract tussen Eugene van Overloop en Felix Mommen*, 17 januari 1899, Achat 26/747, Brussel: Archief KMKG.

⁵⁰⁴ *Brief aan het ministerie voor landbouw en openbare werken*, 9 maart 1900, Achat 26/756, Brussel: Archief KMKG.

8.5.1. Museum voor Schone Kunsten Oostende⁵⁰⁵

De kunstcollectie van Oostende bleef gedurende de 19^{de} eeuw eerder klein en was verspreid overheen verschillende locaties. In 1893 werd besloten een museum op te richten om de collectie in tentoon te stellen. In een eerste fase werd de collectie samengebracht in het stadhuis.⁵⁰⁶ Tijdens deze verhuis werden ook enkele werken hersteld door Henri Permeke in opdracht van de stad. Naar het schijnt zou de schilder-restaurateur hier erg proactief voor gelobbyd hebben.⁵⁰⁷ Het was dezelfde Permeke die enkele jaren later aangesteld werd tot conservator van het museum.⁵⁰⁸

Gedurende de periode van 1897 tot en met 1912 was kunstschilder Henri Permeke werkzaam als conservator van het museum.⁵⁰⁹ Hij volgde een opleiding aan de kunstacademie van Brussel, en was medestichter van "L'Essor." In 1891 vestigde hij zich definitief in Oostende.⁵¹⁰ Een deel van zijn taken was het adviseren van de museumcommissie bij de aankoop van nieuwe werken voor de stedelijke kunstverzameling. Gedurende deze periode groeide de collectie enorm aan, en we zien een voorkeur voor de aankoop van eigentijdse Belgische Kunstenaars.⁵¹¹ Daarnaast was hij ook verantwoordelijk voor het aanmaken van een museumcatalogus.⁵¹² Deze bestond destijds nog uit zo'n honderd werken.⁵¹³ Ook de conservatie en restauratie van de werken behoorde tot het takenpakket

⁵⁰⁵ Vanwege Covid-19 konden de archieven van het Museum voor Schone Kunsten Oostende en de stad Oostende helaas niet geraadpleegd worden. Dit hoofdstuk steunt daarom hoofdzakelijk op recentere publicaties.

⁵⁰⁶ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 119, nr. 3-4 (1992): 193.

⁵⁰⁷ Norbert Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende* (Oostende: Stad Oostende, 1993), 25.

⁵⁰⁸ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 194.

⁵⁰⁹ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107.

⁵¹⁰ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 23.

⁵¹¹ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," 108.

⁵¹² Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 194.

⁵¹³ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 195.

van Permeke. Volgens huidig conservator Norbert Hostyn restaureerde Permeke de kunstwerken van de collectie systematisch tijdens zijn tijd als conservator.⁵¹⁴ Het is bijvoorbeeld geweten dat hij in 1897 enkele werken liet overbrengen naar het Kursaal om door hem hersteld te worden.⁵¹⁵ In 1892 zou Verwee Permeke in een schrijven voorgesteld hebben al de ideale restaurateur. Enkele jaren later, in 1895, verscheen er echter zeer negatieve kritiek in *l'Art Moderne* over enkele restauraties die in Oostende uitgevoerd werden.⁵¹⁶ Hoe geschikt Permeke was voor de job van restaurateur is dus moeilijk in te schatten. Henri Permeke werkte ook voor de particuliere markt, en zou later zelfs met zijn zoon Constant Permeke samengewerkt hebben.⁵¹⁷

Ondanks de vele restauratiewerken die Permeke voor de stad gedaan zou hebben, lijkt hij geen eigen restauratieatelier gehad te hebben. De restauraties gebeurden daarom steeds in lokalen van het stadsbestuur. Dat Permeke geen eigen restauratieatelier had is niet verwonderlijk, aangezien kunstrestauratie niet zijn hoofdbezigheid was. Naast conservator van het museum was hij namelijk ook actief als kunstschilder en professor aan de lokale "Ecole Industrielle."⁵¹⁸

Na Henri Permeke's dood in 1912 kende het museum een periode zonder conservator tot de aanstelling van Carlos Loontjens in 1924. De dagelijkse zaken werden in deze periode waarschijnlijk door Eugène Everaerts behandeld. Het is eveneens mogelijk dat de taak op kunstschilder Félix Buelens viel, aangezien op zijn doodsprentje de titel 'stadsconservator' werd vermeld.⁵¹⁹ In deze periode werden weinig werken aangekocht, en over de eventuele restauratie van collectiestukken is niets geweten.

⁵¹⁴ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 9.

⁵¹⁵ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 196.

⁵¹⁶ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

⁵¹⁷ Norbert Hostyn, "Vergeten Oostendse Kunstschilders – XVI. Henri Permeke," *De Plate* 10, nr. 6 (1981): 11.

⁵¹⁸ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 204.

⁵¹⁹ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 38.

8.6. De kunstcollectie van Brugge ⁵²⁰

De archiefstukken van de stad Brugge die handelen over de restauratie en conservatie van de stadscollectie gedurende de negentiende eeuw zijn eerder summier. Eén zaak werd echter wel uitvoerig gedocumenteerd: de restauratie van enkele Vlaamse Primitieven door de Brusselse restaurateur Paul Buéso. De reden voor diens uitvoerige documentatie was de rechtszaak die eruit voortkwam. Buéso klaagde Brugge namelijk aan omdat die weigerde zijn rekening te betalen.⁵²¹

De affaire begon in 1902, toen Buéso na de sluiting van de tentoonstelling “des Primitifs Flamands et d’Art ancien” op vraag van baron Kervyn de Lettenhove zich naar Brugge begaf om enkele Vlaamse Primitieven te onderzoeken.⁵²² Na zijn introductie in Brugge door de baron raakte Buéso goed bevriend met de conservator van de collectie, Eugène Copman. Zoals de restaurateurs wel vaker voorstelden destijds, was ook Buéso bereid de eerste twee restauraties gratis uit te voeren om zijn bekwaamheid te bewijzen.⁵²³ Een tijdje later stuurde de restaurateur rekening voor de restauratie van zes werken.⁵²⁴ Hierop volgde een offerte voor de restauratie van 21 werken. Hierin beschreef hij de toestand van de schilderijen en vermeldde daarbij wat er moest gebeuren om ze weer tot een goede staat terug te brengen.⁵²⁵ Uiteindelijk raakte Buéso geen van deze werken aan, maar hij restaureerde wel enkele andere. Initiatiefnemer was baron Kervyn, die destijds de zorgeloosheid van het stadsbestuur openlijk bekritiseerde. In een

⁵²⁰ Vanwege Covid-19 kon slechts een beperkt deel van de archieven van de stad Brugge geraadpleegd worden. Hierom waren we genoodzaakt ons te beperken tot één casusstudie, maar verder onderzoek van de archieven zou ongetwijfeld nog meer interessante informatie prijsgeven.

⁵²¹ Hierbij verwijzen we ook naar het artikel van A. Janssens de Bisthoven, dat over dezelfde affaire handelt. (Aquilin Janssens van Bisthoven, “L’ affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908,” *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 120, nr.3-4 (1983): 189-222.).

⁵²² *Brief van Baron Kervyn de Lettenhove aan Paul Buéso*, 6 oktober 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²³ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 7 oktober 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²⁴ *Offerte van Paul Buéso*, 21 november 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²⁵ *Offerte van Paul Buéso*, 21 november 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

open brief van februari 1903 klaagde hij de slechte toestand van de Vlaamse Primitieven aan, die zich bovendien in gevaarlijke bewaringscondities bevonden.⁵²⁶ Hoewel het schepencollege eerder weigerachtig leek te staan tegenover al te ingrijpende restauraties, werd het door de publieke opinie gedwongen de zaak aan te pakken. Op 13 januari 1903 autoriseerde het stadsbestuur uiteindelijk zes restauraties uit de offerte van Buéso.⁵²⁷ Ondertussen werd Buéso ook aangenomen voor de restauratie van enkele werken van de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Brugge. De restauraties werden uitgevoerd onder toezicht van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen.⁵²⁸ Hoewel de restaurateur bij voorkeur alle 21 schilderijen wou restaureren, ging hij in 1905 uiteindelijk akkoord met de zes die hem toegezegd werden. Dit wel op voorwaarde dat hij later opdracht zou krijgen voor de volledige lading, want de zes restauraties zouden voor hem niet rendabel zijn. Hij werkte namelijk met een aantal medewerkers die ook betaald moesten worden.⁵²⁹ De restauraties werden afgerond in oktober 1905, waarna hij snel een betaling ontving van de stad Brugge.⁵³⁰

Pas in 1907 kreeg hij een nieuwe opdracht, dit maal voor de restauratie van een schilderij van Pieter Claeissens.⁵³¹ Deze beslissing was mogelijks het resultaat van een kritisch artikel van Charles-Léon Cardon in *l'Art Moderne*, waarin hij de slechte staat van de kostbare panelen en diens bewaringstoestand hekelde.⁵³² De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen besloot eveneens in 1907 twee schilderijen van Van Eyck toe te vertrouwen aan Buéso. Hiervoor hadden ze echter wel enkele voorwaarden: de restaurateur moest eerst een

⁵²⁶ 1. Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 193.

⁵²⁷ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*. 13 januari 1903. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵²⁸ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 194.

⁵²⁹ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 2 oktober 1904, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁰ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 194.

⁵³¹ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, oktober 1905, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵³² Charles-Léon Cardon, "Les Chefs-d'œuvre du Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges menacés d'une ruine complète," *l'Art Moderne* 26, nr. 52 (1906): 411-412.

proef uitvoeren op een kleine oppervlakte langs de voeg van de planken. Op deze proefzone moest hij de overschilderingen verwijderen en de verflaag schoonmaken en fixeren. Dit alles moest overzien worden door de baron Kervyn de Lettenhove, die eveneens lid was van de commissie.⁵³³ Het stadsbestuur was het hier echter niet mee eens, en stond in de weg toen Buéso voorstelde alle vroegere overschilderingen te verwijderen.⁵³⁴ Na druk van de baron gaf het bestuur enkele weken later toch toe en kreeg Buéso de opdracht de werken uit te voeren.⁵³⁵ Hierop antwoordde de restaurateur dat hij negen kisten naar de stad had gestuurd met daarin zijn werkmateriaal. Hij drukte daarbij zijn hoop uit de werken allen tegelijkertijd te mogen behandelen, omdat dit voordeliger en praktischer zou zijn voor hem.⁵³⁶

Op 26 juni 1907 schreef Buéso aan de conservator dat hij het werk, dat toch schilderij per schilderij uitgevoerd moest worden, niet kon doorzetten indien de stad niet de resterende schilderijen uit zijn oorspronkelijke offerte liet uitvoeren.⁵³⁷ Op 29 juni liet het stadsbestuur weten dat de restaurateur nog vier schilderijen mocht restaureren, die door Copman aan hem zouden aangeduid worden.⁵³⁸ Copman duidde in realiteit echter maar één van de vier schilderijen aan die het bestuur op oog had, en drie anderen waarover niet gesproken was. De conservator overzag de restauraties, en Buéso bleek zelf amper aanwezig geweest te zijn. De restaurateur moet met andere woorden een groot vertrouwen gehad hebben in zijn medewerkers. Het gebrek aan controle door Buéso liet echter toe dat ook Copman zich aan de restauraties begon te wagen. De conservator zou zelf een deel van de overschilderingen op een Pourbus met een mesje weggekrabd hebben. Bij bezoek van Cardon en Hofstede de Groot aan

⁵³³ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 195.

⁵³⁴ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 196.

⁵³⁵ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, 23 april 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁶ *Brief van Paul Buéso aan het stadscollege*, 11 mei 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁷ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 26 juni 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁸ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, 29 juni 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

de collectie werden deze feiten door de heren aan baron Kervyn gemeld.⁵³⁹ De baron wou dit wel met eigen ogen zien, en liet bij een bezoek de nieuwe retouches wegvegen, waarna de mishandeling van Copman aan het licht kwam.⁵⁴⁰ Na deze ontdekking legde het bestuur de restauratiewerken op 13 september 1907 stil.⁵⁴¹ De baron schreef vervolgens Buésó met de eis te informeren in welke mate Copman zelf aan de schilderijen gewerkt had.⁵⁴² Deze bleek op zijn beurt niets af te weten van de affaire en droeg ploegbaas J. Berlin op hierop te antwoorden.⁵⁴³ Uit diens uitleg werd duidelijk dat Copman het *Laatste Oordeel* van Poubus zelf volledig restaureerde, en Buésó en zijn ploeg werden voor door de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen ontboden om zich te verantwoorden.⁵⁴⁴ De Commissie verhaalde de gebeurtenissen in diens officiële tijdschrift. De feiten werden openlijk afgekeurd.⁵⁴⁵ Het stadsbestuur ging hiermee akkoord, en beschuldigde Buésó ervan zijn plicht niet nageleefd te hebben. De conservator werd op zijn beurt verboden nog verder tussen te komen in de restauraties.⁵⁴⁶

Buésó mocht wel verder werken aan de restauraties, en begaf zich op 2 april 1908 opnieuw naar Brugge. Daar werd hij ontvangen door de nieuwe officiële afgevaardigde Dela Censerie. Copman was echter ook aanwezig, waarop de stad een protestbrief ontving van de Commissie voor Monumenten en Landschappen. Buésó beëindigde de restauraties in juli, waarna hij naar Valenciennes vertrok voor een grote opdracht.⁵⁴⁷

⁵³⁹ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 198.

⁵⁴⁰ *Brief van Paul Buésó aan Eugène Copman*, 15 september 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁴¹ *Brief van het stadscollege aan Paul Buésó*. 13 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵⁴² Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 198.

⁵⁴³ *Copie du questionnaire avec réponse transmis le 26 octobre 1907*, 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁴⁴ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

⁵⁴⁵ "Brief van Ch. Lagasse de Locht aan de gouverneur van West-Vlaanderen," *Bulletin de la Commission Royale des Monuments*, (1907): 138.

⁵⁴⁶ "Brief van Ch. Lagasse de Locht aan de gouverneur van West-Vlaanderen," *Bulletin de la Commission Royale des Monuments*, (1907): 138.

⁵⁴⁷ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

Bij aankomst van de rekening van Paul Buéso ontstonden echter nieuwe problemen.⁵⁴⁸ Zowel het stadsbestuur als de Commissie voor Monumenten en Landschappen gingen niet akkoord met enkele posten. Hieronder behoorden de drie schilderijen die Copman aanduidde, maar ook supplementen voor meerwerk. Ook het restauratiewerk dat Copman uitvoerde, trachtte Buéso te factureren.⁵⁴⁹ Buéso werd gevraagd zich te melden bij het hoofd van de commissie, Lagasse de Locht. Ook Buéso's advocaat was hierbij aanwezig. De heren kwamen overeen dat de restauraties door Copman niet in rekening gebracht zouden worden.⁵⁵⁰ Omdat het stadsbestuur hierna echter enkel bereid was de bestelde werken te betalen, met een waarde onder de helft van Buéso's factuur, spande de restaurateur een proces aan tegen de stad. Hij eiste de volledige betaling van zijn factuur, met daarbovenop nog 25000 bf. schadevergoeding wegens het breken van een mondelinge overeenkomst. De stad werd uiteindelijk veroordeeld tot het betalen van 5700 bf. voor de uitgevoerde werken.⁵⁵¹

De hele affaire zorgde ongetwijfeld voor een blaam op Paul Buéso's naam. Zoals we eerder ondervonden kreeg hij enkele jaren later ook problemen met het bestuur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België voor gelijkaardige zaken (het in rekening brengen van niet bestelde werken). Buéso werd in de zaak van Brugge echter wel vrijgesproken, en het is duidelijk dat een deel van de beschuldigingen aan zijn adres buiten zijn macht vielen. We kunnen er bijvoorbeeld van uitgaan dat Buéso zich niet bewust was van het feit dat Copman de verkeerde schilderijen aanduidde. Daarnaast moet wel opgemerkt worden dat Buéso de interventie van Copman had kunnen voorkomen indien hijzelf aanwezig was geweest zou zijn in Brugge. Uit beide affaires (Brugge en Brussel) kunnen we concluderen dat er nog steeds veel afspraken enkel

⁵⁴⁸ *Factuur van Paul Buéso*. 31 augustus 1908. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵⁴⁹ *Brief van de Commissie voor Monumenten en Landschappen aan de gouverneur van West-Vlaanderen*, 25 mei 1909, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁵⁰ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 201.

⁵⁵¹ *Rechtszaak van Paul Buéso tegen het stadsbestuur van Brugge*, 8 juli 1913, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

mondeling gemaakt werden, een feit dat de onduidelijkheden en discussies in de hand werkte.

Daarnaast kunnen we ook concluderen dat een groot aantal spelers betrokken werden bij de restauratie van deze belangrijke werken. Zowel de Commissie voor Monumenten en Landschappen als het stadsbestuur hadden een stem over de restauratiewerken. Het grote aantal stemmen lijkt echter niet in het voordeel van de kunstwerken gewerkt te hebben, aangezien er hierdoor wel eens verwarring ontstond.

8.7. Conclusie

Beleidsvoering

Binnen de verschillende museumbesturen vinden we licht variërende beleidsvoeringen; deze lijken allen eerder op preventie en conservatie gericht te zijn. Om het in de woorden van Maeterlinck te zeggen: “beter voorkomen dan genezen”. In navolging van die visie werden er gedurende de bestudeerde periode een groot aantal werken op systematische wijze behandeld in de grote musea. Een uitzondering binnen de beleidsvoeringen was het stadsbestuur van Brugge, dat erg weigerachtig stond tegenover elke vorm van restauratie. Bij het Museum Mayer van den Bergh was het beleid niet helemaal duidelijk.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen was zeker de voorloper op vlak van documentatie. De staat van de schilderijen werd gedetailleerd beschreven alvorens ze restauratie ondergingen. Hierbij hadden ze ook aandacht voor authenticiteit, en vermeed men bij voorkeur overvloedige retouches en het verwijderen van vernislagen. De commissie kan over het algemeen als erg voorzichtig beschreven worden.

Besluiten rond restauratie

Bij alle musea lag de beslissingskracht betreffende restauraties bij de museumcommissies. Ze bestonden uit een handvol personen van gevarieerde achtergrond. In de Koninklijke Musea van Antwerpen en Brussel had men zelfs een speciaal gedesignde ondercommissie. De museumcommissies maakten hun beslissingen na een interne evaluatie van de expertises die ze ontvingen; meestal was dit een conditierapport opgesteld door de restaurateur waar men mee samenwerkte. Uit de documentatie lijkt het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen hier het meest aandacht aan besteed hebben. Zij vroegen dan ook sporadisch en als enige gedetailleerdere beschrijvingen van lopende restauratieprocessen, en hun documentatie is veruit de meest omvattende en gestructureerde van alle musea. Bij de komst van vader -en zoon Buésó in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België maakte dit museum echter wel een inhaalbeweging op Antwerpen.

Vaak hadden ze ook de toestemming nodig van officiële instanties, zoals het ministerie van landbouw en openbare werken of het stadsbestuur, vooraleer ze konden overgaan op een restauratie.

Wederom vormde Fritz van den Bergh een uitzondering. Hij alleen was verantwoordelijk voor de conservatie van zijn collectie. Hij vertrouwde zijn restauraties toe aan een handvol restaurateurs, en vroeg daarbij sporadisch extra advies van andere kenners.

Uitvoerders

Alle Belgische musea hadden een restaurateur vast in dienst en/of verkozen op systematische wijze samen te werken met een of meerdere specifieke personen. Terugkerende namen zijn hier Mommen & Cie, Paul Buésó, Joseph Delehay en Joseph Peelaert. Naast vaste restaurateurs werd sporadisch ook samengewerkt met andere experten, vaak voor specifieke opdrachten. Verder gebeurde het ook wel eens dat de conservator van een collectie zélf zich aan een restauratie waagde, bijvoorbeeld Louis Maeterlinck of Henri Permeke. Alle restaurateurs werden in principe steeds gecontroleerd door de conservator van de collectie of

leden van de museumcommissie. Afhankelijk van het museum gebeurde dit echter in verschillende mate. Vaak werden de restauraties bij voorkeur in het museum zelf uitgevoerd, waardoor controle gemakkelijker was. We merken echter wel op dat deze controle na de eeuwwisseling steeds strenger leek te worden. Na afloop van een restauratie was het steeds de museumcommissie die het werk goedkeurde.

Communicatie en samenwerking

De meningen over de werking van het commissiesysteem waren sterk verdeeld. Louis Maeterlinck bijvoorbeeld beschouwde de museumcommissie als een hinderpaal, die zijn bewegingsruimte beperkte en conservatie enkel bemoeilijkte door traag beslissingen door te voeren. De ondercommissies van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen en van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België lijken echter erg goed gefunctioneerd te hebben. Niettemin hadden ook zij sporadisch een opstoot met een van hun restaurateurs.

Methodes

De toegepaste methodes waren overal dezelfde en werden op grote schaal uitgevoerd op de collecties. We zien een opvallende trend richting preventieve ondernemingen, zoals het preventief aanbrengen van een parket of het aanbrengen van een laag olieverf op de achterkant van de schilderijen om vochtintrekking te voorkomen. Daarbij kwam in enkele musea stilaan ook een grotere aandacht voor de omgevingsfactoren en authenticiteit van schilderijen. De Koninklijke Musea namen daarin het voortouw. Met de ingebruikname van een nieuw vernis samengesteld door de chemicus M. Blockx en het aannemen van Albert Engel in 1911 nam het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen echter wel een duidelijke voorsprong op alle andere musea vlak van verwetenschappelijking.

9. Restaureren: pro of contra? Een onderzoek naar de publieke opinie

Hoewel de traktaten over de filosofie van het restaureren uit de 19^{de} eeuw schaars zijn, mogelijks zelfs onbestaand, vinden we in België wél een aantal kritieken terug. De artikels – meestal gekaderd binnen een specifiek voorval waar kritiek op werd gegeven – onthullen enkele bedenkingen die bij het publiek leefden. De reacties gingen van vernietigend tot twijfelend en zeer sporadisch zelfs verdedigend.

Het merendeel zouden echter vernietigend genoemd kunnen worden. Men was zeer streng voor de beschadigingen, die steeds meer aan het licht kwamen. Dat men zich hier beter bewust van was zou verklaard kunnen worden door de opkomst van de musea. Steeds meer mensen hadden toegang tot de kunstwerken die zich voordien in private collecties bevonden. Daar waar vroeger slechts de verzamelaar en de restaurateur besloten over een restauratie werd er nu een museumcommissie bij betrokken, en waar vroeger enkel de verzamelaar en zijn dichte vriendenkring het resultaat konden evalueren was er nu een groter publiek van al dan niet onderlegde toeschouwers die er hun zegje over wilden doen.

Een eerste voorbeeld uit het kamp van de absolute tegenstanders was kunstschilder Henri Hymans (1836-1912). Niet enkel de restaurateurs maar ook de mensen die officieel werden aangesteld voor de conservering van de kunstwerken hadden blaam bij de schade die tijdens restauraties opgelopen werd. Hymans legde zich erbij neer dat schilderijen ooit zouden vergaan, aangezien die tenslotte nooit bedoeld waren om het eeuwige leven te hebben. Hij richtte zich daarom tot de moderne kunstenaars. Zij konden volgens hem door het observeren van oudere schilderijen technieken ontwikkelen om het verval van hun nieuwe werken tegen te gaan.⁵⁵²

⁵⁵² “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133-134.

Kanunnik van de Gheyn, voorzitter van Geschied- en Oudheidkundige Kring van Gent, deelde deze visie volledig. Hij zag het werk liever volledig verloren gaan dan het 'vervolledigd' (geretoucheerd) te zien door een andere kunstenaar. Lichte consolidatiewerken om verval tegen te gaan konden voor hem echter wel.⁵⁵³

In de hele discussie maakte Joseph Casier de opmerking dat een oordeel over de restauratie van schilderijen bemoeilijkt werd wegens bepaalde inherente eigenschappen die ermee verbonden zijn. In tegenstelling tot een architecturaal monument, waarbij de architect slechts de plannen ontwerpt en zelden iets te maken heeft bij de eigenlijke uitvoering, is een schilderij het product van de arbeid van één enkele kunstenaar. Dit maakte het restauratieproces van een ezelschilderij veel delicateser en moeilijker.⁵⁵⁴

In 1887 lanceerde kunstschilder Ernest Slingeneyer (1820-1894) een campagne tegen restaurateurs. Hij trachtte de staat ervan te overtuigen een duidelijke wetgeving in te voeren om dubbelzinnigheid, 'kattenkwaad' en geheimdoenerij van de restaurateurs in de kiem te smoren. Hij begon met een oproep aan de minister om de kunstwerken die zich in de kerken bevonden te laten onderzoeken.⁵⁵⁵ Een commissie van experts zou moeten beslissen over de restauraties om zo over de authenticiteit van de schilderijen waken. Daarnaast wou hij dat een lijst van uitgevoerde restauraties werd vrijgegeven, met vermelding van de restaurateurs en de betaling die ze ontvangen hadden.⁵⁵⁶ Zijn opmerking omtrent de expertencommissie is opvallend. Het commissiesysteem was in die tijd namelijk al lang in voegen. We kunnen hieruit concluderen dat Slingeneyer die commissies niet beschouwde als experts; een opmerking die ook Maeterlinck al enkele jaren eerder maakte.⁵⁵⁷

Belgisch kunstenaar Louis-Herni Devillez reageerde in 1911 scherp tegen de restauraties die aan de *Nachtwacht* en het *Portret van Saskia* van Rembrandt werden uitgevoerd. Hij noemde het besluit een vorm van vandalisme, en vroeg zich openlijk af wat de schilderijen gewonnen hadden bij deze behandeling. Het

⁵⁵³ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 146.

⁵⁵⁴ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 146.

⁵⁵⁵ "Discours de M. Slingeneyer," *l'Art Moderne* 7, nr. 9 (1887): 68-70.

⁵⁵⁶ Ernest Slingeneyer, "Une enquête qui s'impose," *l'Art Moderne* 11, nr. 44 (1891): 347-349.

⁵⁵⁷ Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

publiek stond op zijn achterpoten wanneer men een mooie boom wou omkappen, maar niemand leek om te kijken naar deze destructie. Daarbij betreurde hij dat deze praktijken in de privécollecties gebeurden; de officiële commissies zouden deze vernietiging binnen de publieke collecties moeten tegengaan. Sommige critici zouden volgens hem terloops een timide reflectie maken hierover, en de restauraties 'onhandig' of 'ongelukkig' noemen. Dit was echter niet genoeg om restaurateurs tot verantwoording te roepen. Voor Devillez kon men enkel de onvermijdelijke teloorgang vertragen met behulp van goede bewaringsomstandigheden. Restauratie vergeleek hij met oude dames die tevergeefs een dikke laag make-up aanbrengen. Nadat hij enkele – naar zijn mening uitzonderlijk slechte – restauraties had uitgelicht, uitte hij zijn visie dat het publiek hiervan op de hoogte zou moeten zijn. Op dat moment had de toeschouwer er geen idee van in welke mate de meesterwerken nog in originele staat verkeerden.⁵⁵⁸

Een anonieme schrijver met de initialen O.M. trad Devillez bij in zijn visie. Hij betreurde dat de publieke opinie slechts een jaar na diens artikel al weer in de onverschilligheid was vervallen. De musea dreigden als het ware ossuaria te worden, en *"Il faudrait des volumes pour énumérer seulement tous ces méfaits où l'ignorance et le manque de goût sont seuls imputables, je le crois."*⁵⁵⁹ Het diepste eerbetoon dat men de oude meesters kon gunnen was hun schilderijen niet aan te raken. Meesterwerken verouderden naar zijn mening nobel, en zelfs wanneer ze door toeval, weersomstandigheden of slechte bewaringsomstandigheden aangetast zouden worden, bleef hun betekenis onveranderd. Hij riep de museumcommissies op om het kunstpatrimonium te beschermen tegen restaurateurs; net zoals Devillez gedaan had voor hem.⁵⁶⁰

Een voorbeeld van een minder uitgebreide reactie over de kwestie komt van een onbekend auteur, en is geschreven naar aanleiding van een geplande restauratie in 1895 door Henri Permeke in Oostende. De auteur was bang voor wat er met de meesterwerken van Oostende zou gebeuren na het zien van de 'bloedbaden' aangericht in Gent en Brugge.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Henri-Louis Devillez, "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

⁵⁵⁹ "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 107.

⁵⁶⁰ "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 106-107.

⁵⁶¹ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

*"Je me suis attiré la colère des restaurateurs belges et je m'en réjouis."*⁵⁶²

Opvallend en rigoureuus tegenstander van de Belgische restaurateurs was Hyppolyte Fiérens-Gevaert, secretaris van de museumcommissie van de Musea voor Schone Kunsten in België. Dit was opvallend omdat hij binnen het museum erg veel te maken had met de restauraties. Vaak moest hij ook zijn fiat geven voor restauraties in opdracht van het museum. Daarbij communiceerde hij regelmatig zelf met de restaurateurs.

In november en december van 1900 zou Fiérens-Gevaert in de *Gazette des Beaux-Arts* van Parijs enkele artikels gepubliceerd hebben waarin hij beweerde dat reparaties, consolidaties en restauraties bijna altijd nutteloos zijn. De Belgische restaurateurs zouden daarbij vertrouwen op de publieke opinie om te bepalen wat wel en niet kon. Hij reageerde in dit artikel vooral tegen restauratiearchitecten, van wie men destijds een invasie kende. De passie voor de pastiche bereikte volgens hem een graad die aan de hysterie grensde. Volgens hem veroorzaakte het kritische gevoel van de voorafgaande eeuw een liefde voor reconstructies en daarmee voor steriliteit. Men zou kopiïsten (restaurateurs) beter vervangen door createurs, en nieuwe kunst concipiëren.⁵⁶³ In een daaropvolgend artikel viel hij de Sint-Lucasscholen aan, waaruit deze slechte kopiïsten zouden voorkomen. De leerlingen hadden volgens hem geen persoonlijkheid of creativiteit en produceerden enkel correcte maar dodelijk saaie werken.⁵⁶⁴ Fiérens-Gevaert lijkt zich ervan bewust geweest te zijn dat zijn extreme visie maar door weinigen gedeeld werd. Volgens hem zouden restaurateurs ondersteund worden door de publieke opinie, en besloot de officiële wereld in hun voordeel. Niettemin was hij vastbesloten geen kans te laten voorbijgaan om deze gangbare trend te bestrijden.⁵⁶⁵

Fiérens-Gevaert vond een medestander in kunstcriticus Arsène Alexandre. "Aangezien alles op deze wereld moet sterven, waarom gunnen we de kunstwerken dan geen eerbiedwaardige dood?" vroeg hij zich af. Degene die zich

⁵⁶² Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Les restaurateurs belges," *l'Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41.

⁵⁶³ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Les restaurateurs belges," *l'Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41-43.

⁵⁶⁴ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations et restaurateurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

⁵⁶⁵ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations monumentales," *l'Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

ertoe verbond een kunstwerk te behandelen, en het daardoor des te nieuwer te maken naarmate het ouder werd, was naar Alexandres mening een 'criminele ezel'. De parasitaire restaurateur kon enkel kopiëren of verbeteren, en was niet in staat een eigen oeuvre te concipiëren. Helaas zouden deze 'vandalen' niet snel uit de kunstwereld verdwijnen. Deze mening ging voor zowel architectuur als kunstrestauratie op.⁵⁶⁶

Een kleiner aantal critici had gemengde gevoelens bij de restauratiepraktijken. Vaak zagen ze het nut van zulke ingrepen wel in, en werden de positieve uitkomsten overheerst door de fouten die binnen en buiten de musea gemaakt werden. De plaag van de amateurrestaurateurs overschaduwden voor hen vaak de goede resultaten van de professionele vakmannen.

Albert Dutry merkte bijvoorbeeld op dat al te vaak de nalatigheid, onvoorzichtigheid of onwetendheid van de 'semi-wetenschap' in combinatie met een zekere pretentie van de restaurateur de oorzaak was van het verlies van vele kostbare werken. Dit gebeurde niet enkel in de nationale collecties, maar ook al te vaak in de privécollecties. De onwetendheid of zelfs onverschilligheid van de privéverzamelaars leidde hen ertoe amateurs aan te nemen, indien ze zich zelfs al wendden tot een derde partij. Al te vaak dacht men dat het schilderij geen verdere zorgen meer nodig had eens het aan de muur hing. De enige beschermingsactie die men af en toen ondernam was het te bedekken met een laken of tapijt. Dit terwijl de schilderijen volgens Dutry minstens één keer per jaar onderzocht zouden moeten worden. Volgens Dutry vormden kunstliefhebbers net hiërdoor het grootste gevaar voor de kunstwerken. Daarnaast gebeurde het maar al te vaak dat bewonderaars de schilderijen aanraakten of zelfs een beetje speeksel smeerden op een fragment van het verfoppervlak om de afbeelding beter te kunnen zien. Het herhaaldelijk aanbrengen van speeksel, vaak vermengd met nicotine, zorgde al snel voor beschadigingen. Ten gevolge van zulke beschadigingen kwam dan de restaurateur in beeld. Volgens Dutry waren dat maar al te vaak mislukte kunstschilders die zich op het terrein waagden in een poging hun inkomen aan te vullen. Verder zouden volgens de schrijver regelmatig restauraties toevertrouwd

⁵⁶⁶ "Les racleurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

worden aan jonge kunstenaars bij wijze van liefdadigheid. Het waren deze 'restaurateurs', wiens pretentie zo hoog was als hun onwetendheid diep was, waar Dutry sterk tegen reageerde. Dit betekent echter niet dat Dutry tegen de kunstrestauratie was. De kunstcriticus erkende dat het essentieel was de schilderijen te onderhouden en soms zelfs in te grijpen om ze te kunnen bewaren. In zijn uiteenzetting gaf hij zelfs enkele instructies van hoe men dit volgens hem goed kon aanpakken. Wanneer deze zaken werden uitgevoerd door een competent restaurateur kon dit het kunstwerk enkel ten goede komen.⁵⁶⁷

Enkele andere critici deelden Dutrys visie. Zij waren in principe niet tegen restauratie op zich, maar wel tegen een slechte en onverantwoordelijke uitvoering. Hetzelfde gold bijvoorbeeld voor Alb. Maertens, die een duidelijke visie had op de ideale restaurateur (zie supra: Wat verwacht werd). Indien enkel deze specialisten zich zouden inlaten met de herstelling van onze meesterwerken kon men geen probleem vinden in de uitvoering ervan. De realiteit was echter anders.⁵⁶⁸

*"Grâce à des attaques injustes, longtemps encore, aux yeux d'un certain public, un restaurateur sera quelque chose comme un barbare qui excelle à massacrer, à dénaturer les tableaux qui lui sont confiés."*⁵⁶⁹

Hoewel er vele aantijgingen kwamen op hun identiteit en werk, kwamen de restaurateurs zelden of niet in opstand tegen de kritieken. Bijgevolg kwam het aan op andere figuren binnen de kunstwereld om voor hen op te komen. Dit gebeurde erg sporadisch, en hulp kwam meestal uit de hoek van de museumcommissies. Zij hadden er namelijk alle belang bij om de restauraties die ze aanvroegen te verdedigen. Louis Maeterlinck nam hierin het voortouw.

Maeterlinck kwam met het argument dat het vaak de museumcommissies waren die de bevelen uitdeelden. Hierin had de restaurateur, professioneel of niet, vaak geen inspraak. Daarnaast gebeurde het vaak dat een restaurateur de schuld kreeg van schade die door zijn voorganger(s) werd aangericht. Oude schilderijen die nog nooit onder handen genomen waren door een restaurateur waren namelijk quasi onbestaande. Om dergelijke onterechte beschuldigingen te

⁵⁶⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 113-125.

⁵⁶⁸ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 139-143.

⁵⁶⁹ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

voorkomen stelde Maeterlinck voor dat men een uitgebreid rapport maakte van de staat van het schilderij alvorens het aan een restaurateur toe te vertrouwen, bij voorkeur vergezeld door een foto. Daarnaast kon men dankzij een zorgvuldige conservatie ook de meest ingrijpende restauraties op termijn vermijden. Men moest nog steeds voorzichtig omgaan met restauraties, maar men mocht ook niet vergeten dat deze soms noodzakelijk waren. Nederlands kunsthistoricus en conservator Abraham Bredius trad hem bij in deze visie.⁵⁷⁰ Maeterlinck kloeg echter wel het amateurisme in het vak aan. Een goede restaurateur was zoals een dokter die eveneens moest beschikken over scherpzinnigheid, voorzichtigheid en praktische ervaring op basis van kennis.⁵⁷¹ Voorts was hij van mening dat het van het grootste belang was de principes van conservatie van schilderijen zoveel mogelijk te verspreiden. Het moest absoluut voorkomen worden dat leken op basis van puur theoretische kennis zich restaurateur waanden, maar het was wel belangrijk kennis te geven van de juiste praktijken.⁵⁷²

Bij Maeterlincks verdediging moeten we echter wel een kanttekening maken. De conservator profileerde zichzelf ook als restaurateur, en werkte regelmatig aan de werken van het Museum voor Schone Kunsten Gent. Bijgevolg is het alleen maar logisch dat hij restaurateurs verdedigde tegenover de kritieken van de publieke opinie.

Conclusie: kritieken en de realiteit

Aan de hand van een tiental publieke artikels reconstrueerden we de publieke visie op restauratie. De vraag is of deze artikels representatief zijn. Wanneer we kritieken en tijdschriften lezen moeten we steeds onthouden dat we omgaan met gekleurde visies. Het valt ook in te beelden dat kritiek makkelijker neergeschreven werd dan lof. Hoewel het merendeel van deze artikels erg kritisch zijn tegenover de Belgische restaurateurs betekent dit zeker niet dat ze uit de kunstwereld geweerd werden. Zo werd Paul Buéso bijvoorbeeld

⁵⁷⁰ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135-139.

⁵⁷¹ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

⁵⁷² Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

geportretteerd door James Ensor, en kende het bedrijf Mommen & Cie een groot aanzien in binnen- en buitenland.⁵⁷³ Dat men in officiële kringen toch een zeker vertrouwen had in de restauratie blijkt eveneens uit de vele restauratiecampagnes die gedurende de bestudeerde periode werden uitgevoerd in opdracht van de museumcommissies.

Was de privéverzamelaar echt zo'n gevaar voor het kunstpatrimonium? Dutrys aantijgingen tegen de collectioneurs zijn ongetwijfeld niet ongegrond, maar we hebben ook weet van minstens één privécollectie waar het er anders aan toe ging. Frits Mayer van den Bergh nam vanaf het begin een erkend restaurateur aan om zorg te dragen voor zijn collectie. Hoewel dit daarom geen wijdverspreid gebruik was, toont het wel aan dat we steeds moeten opletten voor veralgemeningen. Daarbij merken we op dat een goed kunstwerken in een goede staat meer waarde hadden op de kunstmarkt. Dit argument werd al eerder aangehaald als beweegreden tot restauratie en ook de geheimzinnigheid daarrond (zie supra).

Maeterlincks oproep om de staat van de werken uitvoerig te documenteren alvorens op restauratie over te gaan is erg interessant. Zelf lijkt hij deze praktijk niet uitgevoerd te hebben in het museum van Gent. De conditierapporten van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen lijken hier echter wél in een hoge graad aan te voldoen (zie supra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen). De bedoeling van zulke rapporten was enkel de restaurateur te beschermen tegen beschuldigingen van schade die er voordien al was. De documentering van restauraties zelf zou zeker ook een goede zaak zijn, maar daar rept Maeterlinck geen woord over. Dit aspect van de onderneming bleef in de schaduwen. Toch is het net dié geheimzinnigheid die ongetwijfeld bijdroeg aan de negatieve houding van critici tegenover de kunstrestauratie. Kwam het bij de voorstanders van de restauratie niet op dat een grotere graad aan transparantie voor meer vertrouwen zou zorgen, of wogen de voordelen hiervan niet op tegen de nadelen?

⁵⁷³ 1. *De antiquair of De kunstliefhebber*, James Ensor, 1902, Belfius Art Collection.

10. Besluit

In deze paper hebben we getracht de anonieme restaurateurs weer in de schijnwerper te plaatsen. In tegenstelling tot wat tot nu toe geloofd werd, is er weldegelijk een aanzienlijke hoeveelheid informatie te vinden over deze vergeten figuren. Uit brieven, rapporten en artikels leerden we wie deze personen waren, hoe ze te werk gingen en hoe ze zich verhielden tot hun omgeving. Daarnaast kregen we een beter idee van de waarden en normen die het vak destijds omringden.

In de vroege jaren van het vak zag men restauratie als het aanvullen of vernieuwen van de kunstwerken. Er kwam echter een verandering in smaak, en dat bracht nieuwe methodes met zich mee. De moderne betekenis van het restaureren kende zijn oorsprong in de 18^{de} eeuw, ingegeven door een groei van historische bewustheid. De nieuwe historische waarden en authenticiteit die aan de kunstwerken werd toegedicht speelden aan het einde van de 19^{de} eeuw een steeds belangrijkere rol. Verder trachtte men nieuwe technieken te verantwoorden aan de hand van wetenschappelijke studies. Al deze nieuwe elementen creëerden een intense polemiek in de kunstwereld, waardoor de job van restaurateur steeds meer risico's inhield. Bijgevolg hulden de restaurateurs hulden zich in de loop van de 19^{de} eeuw steeds meer in geheimhouding, deels onder impuls van de kunstmarkt omwille van het groeiende besef van authenticiteit van schilderijen. Daarnaast is het mogelijk dat de vernieuwde interesse voor oude meesters en een nationale identiteit voor een impuls zorgde in het vak.

De opkomst van musea zorgde voor een nieuw aspect in de restauratiepraktijk. Het commissiesysteem kwam in voegen en de restaurateurs speelden een belangrijke rol in het bewaren van de nationale geschiedenis. Privécollecties bleven echter ook een belangrijke rol spelen in het culturele leven. Over het algemeen zien we een attitude opkomen waarin conservatie van kunstwerken verkozen werd boven het herstellen. Niettemin werden er tijdens de

bestudeerde periode wel erg veel werken gerestaureerd, en verliepen die restauraties onder een steeds strengere controle door de museumcommissies. Na de eeuwwisseling werden de eerste stappen richting een verwetenschappelijking gezet. Dit uitte zich in een grotere drang naar documentatie en het toepassen van wetenschappelijk gefundeerde restauratiemethodes.

België wisselde op regelmatige basis ideeën uit met de buurlanden, die over het algemeen voorop liepen op de ontwikkelingen in eigen land. Belangrijke invloeden waren Léon Horsin-Déons handleiding, Willem Anthonij Hopmans nieuwe bedoekingsmethodes en Pettenkoffers wetenschappelijk gebaseerde regeneratiemethode.

Ook werden oude restauratiemethodes verbeterd. Zo vormde vooral de invoer van een periodieke schoonmaak in enkele musea een belangrijke stap richting een meer conservatiegerichte restauratiepraktijk.

Gedurende de lange 19^{de} eeuw werd het restaurateur-zijn steeds meer een professionele bezigheid. Het merendeel van de Belgische restaurateurs was in deze periode in Antwerpen of Brussel gevestigd, waar enkele van hen een vaste job hadden bij een van de musea.

Critici verwachtten dat restaurateurs – naast een goed schilder te zijn – ook kunsthistorisch en wetenschappelijk onderbouwd waren. Deze visie was rond de eeuwwisseling echter nog niet wijd verspreid, en bijgevolg vinden we amper voorbeelden van restaurateurs die aan deze eisen voldeden.

Wel werd algemeen verwacht dat restaurateurs een grote mate van bescheidenheid en discretie bezaten. Bijgevolg zien we ook maar weinig restaurateurs op de publieke voorgrond treden. Aan de hand van advertenties en briefhoofden hebben we getracht te achterhalen wie de restaurateur in werkelijkheid was. Sommige restaurateurs kozen ervoor zich als dusdanig te profileren, terwijl anderen geen vermelding maakten van hun restauratiepraktijken. Nog anderen kozen ervoor enkel specifieke restauratiemethodes te adverteren. Het kwam echter ook vaak voor dat restaurateurs kennis maakten van activiteiten die helemaal niets met

kunstrestitutatie te maken hadden, zoals bijvoorbeeld kunsthandel of de verkoop van kunstbenodigdheden.

Een aanzienlijk aantal zaken werd van vader op zoon nagelaten. De restaurateur kreeg zijn opleiding dan ook in het atelier. Dit systeem zorgde echter voor een zekere mate van elitisme en geheimhouding. Wanneer men geen toegang had tot een atelier wendde men zich vaak tot de theoretische kennis die in schaarse restauratiehandleidingen te vinden was. Beide scenario's zorgden voor een verschillende mate van professionalisering, en al snel rees de vraag naar een officiële opleiding. Deze opleiding liet in realiteit echter nog een aantal decennia op zich wachten.

Traktaten over de filosofie van het restaureren in de 19^{de} eeuw zijn bijzonder schaars. Niettemin konden we uit de contemporaine artikels veel leren over de algemene houding tegenover de restauratie. Musea werden steeds toegankelijker, en het publiek was streng voor beschadigingen. Vooral amateurrestaurateurs zorgden voor veel commotie, in zulke mate dat enkele critici zich zelfs volledig afkeerden van restauratie an sich. De restaurateurs hadden de verdenkingen mogelijks van zich af kunnen weren indien ze transparanter waren over hun bezigheden. Desalniettemin lijkt het grote publiek niet tegen restauratie geweest te zijn. Ook binnen de musea spreekt het grote aantal uitgevoerde restauraties voor zich.

Een volledige geschiedenis van de Belgische kunstconservatie- en restauratie kan deze paper niet genoemd worden, maar hopelijk vormt deze alleszins een bijdrage aan een nieuw en onontgonnen onderzoeksveld met veel potentieel. Ongetwijfeld verschuilen zich in de Belgische archieven nog meer interessante casussen die een licht kunnen werpen op de bewaringsgeschiedenis van onze kunstwerken.

Bibliografie

Archiefstukken

Archief van het Museum voor Schone Kunsten Gent en het stadsarchief van Gent

1904/8. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1905/2. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1911/6. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1912/5. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1912/7. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

Brief van Louis Maeterlinck aan de Museumcommissie. 29 mei 1901.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Buésó, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 25 september 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Buésó, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 6 oktober 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 10 juli 1935.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 12 februari 1905.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 29 november 1918.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan Louis Maeterlinck. 23 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan Louis Maeterlinck. 30 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Conservator Musée des Beaux Arts de Paris. Brief aan Louis Maeterlinck. 18 januari 1913. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

den Cale, Hendrik. Brief aan Louis Maeterlinck. 17 november 1913.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Dupureux. Brief aan Louis Maeterlinck. 16 april 1906. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Gofies, A. Brief aan Louis Maeterlinck. 18 oktober 1903. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Hastray, L. En E. Crabbé. Brief aan Louis Maeterlinck. 29 januari 1907.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Hulin de Loo, Georges. Brief aan Jean Delvin. 29 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Louis Maeterlinck, Louis. Rapport 164. 1902. Restauratieverslagen 1900-1910. Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 21 november 1911.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 27 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 5 maart 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 7 maart 1910. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 10 november 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 12 november 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 17 maart 1919. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 24 februari 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 26 december 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de schatbewaarder. 11 augustus 1906. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 13 september 1918. XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 15 januari 1916. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 18 Augustus 1903.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 3 april 1902. T31, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 31 augustus 1915. XIX 8-9,

Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 4 april 1916. XIX 8-9, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 4 mei 1903. T31, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 7 september 1915. XIX 8-9,

Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 9 april 1916. XIX 8-9, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Rapport 164. 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent:

Msk.

Massoy, Léon. Brief aan l'Art Moderne. 30 oktober 1907. Restauratieverslagen

1900-1910, Gent: Msk.

Ministerie van Landbouw. Brief aan Louis Maeterlinck. 12 februari 1907.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Mommen, Felix. Brief aan Louis Maeterlinck. 10 september 1902.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Mommen, Felix. Brief aan Louis Maeterlinck. 28 november 1910.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Musée de Beaux-Arts, Règlement d'ordre intérieur. Gent: La Nouvelle Imprimerie, 1904.

Museumcommissie. Brief aan Louis Maeterlinck. 8 juni 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 23 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 24 juli 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 9 juli 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan de Museumcommissie. 8 juni 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan Jean Delvin. 29 juli 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 8 oktober 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Pelle, Guillaume. Brief aan Louis Maeterlinck. 5 mei 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Redactie Paris-Midi. Brief aan Louis Maeterlinck. 3 februari 1913.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 16 oktober 1913.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 3 maart 1903.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 6 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Visitekaartje van Albert Jehn. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen

Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. –P.

Rubens : Jupiter et Antiope. 30 maart 1882. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief aan Maillard. 20 november 1893. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief aan Maillard. 21 november 1891. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan Charles Leon-Cardon. 30 november 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 28 april 1914. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 5 juli 1913. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alexander Struys aan Pol de Mont. 20 mei 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alexander Struys. 19 november 1916. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 4 maart 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 6 april 1909. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 7 december 1907. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Antoine Sacré aan de Museumcommissie. 14 februari 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Auguste Piron aan de Museumcommissie. 20 juli 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch. 23 maart 1890. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Bisschops aan Pol de Mont. 19 juli 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Charles Vander Haeghen aan Kempeneers. 11 December 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van de Baron van Havre. 30 maart 1881. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van de Minister van publieke werken. 14 maart 1893. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Félix Mommen aan Pol Demont. 30 januari 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Felix Sacré aan de Museumcommissie. 25 januari 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Felix Sarcé aan de Museumcommissie. 18 juni 1880. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/18. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Frans van Beers aan Pol de Mont. 27 september 1915. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van H. Meyers aan Pierre Koch. 10 juni 1896. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van het college van de burgemeester en schepenen aan het bestuur der Koninklijke Academie van Antwerpen. 4 februari 1868. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Jos. Delehayé aan de Museumcommissie. 26 augustus 1889. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Jos. Delehayé. 26 augustus 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Mademoiselle de Keyser. 31 mei 1890. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de administrateur van de Museumcommissie. 16 juni 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de administrator van de Museumcommissie. 18 juni 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de Museumcommissie. 12 april 1904. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Kempeers. 7 juli 1882. Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 10 augustus 1899. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 19 februari 1900. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 19 november 1891. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 20 november 1899. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 23 februari 1898. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008g. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 24 januari 1885. Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/029c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 28 december 1898. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 3 november 1894. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 5 maart 1894. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 9 februari 1895. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíé aan Kempeneers. 9 december 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíé aan Kempeneers. 9 oktober 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/004. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíé aan Pierre Koch. 28 juli 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van P. Claessens aan Kempeneers. December 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Paul Claes. 26 augustus 1920, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011e. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Pol de Mont aan de Museumcommissie. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brieven van Pelle & Fils. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/017. Antwerpen: Archief KMSKA.

Conditierapport van Maillard. 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Factuur van Antoine Sacré. 9 januari 1905. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Factuur van Claessens. 1905. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari. 1889. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Maillard. Conditierapport. 1 maart 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux. 20 april 1883. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 1884. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/028. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 23 mei 1891. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/003a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 27 mei 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Notities van Pierre Koch. 1901. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Offerte van Louis Delehaye. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Offerte van Peelaert. 10 juni 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011e.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Offertes van Claes. 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Piron. Conditieverslag. 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musee royal d. Anvers door L. Delehaye en J. Peelaert. 5 december 1913. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Rapport sur l'état de conservation des tableaux de musee royal des beaux-arts. 1896. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Restauratie Van der Weyden Rog. Des sept sacrements triptique. 1875-1881.
Resturatiedossiers Academie, doos C, C/003. Antwerpen: Archief KMSKA.

Resturatiedossier Van veen Othon, st. Nicolas sauvant sesouailles de la famine. 25 november 1879 – 6 juni 1880. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Resturaties 1903. 1903. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/004.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Resturatieverlagen van Peelaert. 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Sacré, Felix. Conditieverslag. 24 oktober 1879. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/017b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1 maart 1901.
Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 10 februari 1877.
Restauratiedossiers Academie, doos B, B/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 10 juli 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos C, C/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 11 juli 1876. Restauratiedossiers
Academie, doos B, B/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 11 juli 1880. Restauratiedossiers
Academie, doos B, B/018. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 14 februari 1881.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 16 januari 1868.
Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 17 december 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos C, C/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos D, D/003a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1882. Restauratiedossiers
Academie, doos G, G/018. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/017. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 19 mei 1878. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 juni 1886. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 maart 1883.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 maart 1883.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 20 december 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 23 november 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 24 oktober 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 25 mei 1879. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 25 november 1878.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 26 maart 1884.

Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 27 oktober 1884.

Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/026. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 29 juni 1883. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 3 juli 1867. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 30 november 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1878.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1879 – 6 juni 1880.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1882.

Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 4 april 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 6 augustus 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 9 augustus 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Verslag van de Museumcommissie. 19 mei 1978, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Verslag van Nicolíe over het werk Jupiter et Antiope. 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Archieven van het Museum Mayer van den Bergh

Betalingcontract voor Nicolíe. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingsbewijs van Van der Haeghen. 8 maart 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingscontract met A. Piron. Juni 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingscontract met Antoine Sacré. 31 december 1895. Doos 71, 71.1.

Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Brief van Aloïs Hauser aan Fritz van den Bergh. Doos A.IV MMB.A.0476-

MMB.A.0615, MMB.A.0476. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Brief van Delehaye Joseph & Fils aan Fritz van den Bergh. 8 november 1898. Doos

A.VI MMB.A.0756-MMB.A.0895, MMB.A.0893. Antwerpen: Archief Museum

Mayer van den Bergh.

Brief van Fits Mayer van den Bergh aan Henry Angst. November 1891. Nachl. H.

Angst 58.62. Zürich: Zentralbibliothek.

Brief van Frizzoni Gustave aan Fritz van den Bergh. 12 juni 1892. Doos A.II

MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0300. Antwerpen: Archief Museum Mayer van

den Bergh.

Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols. 27

juli 1908. Plaatsingslijst nr. 69. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den

Bergh.

Brief van J. Peelleart aan Mayer van den Bergh. Doos A.IV MMB.A.0476-

MMB.A.0615, map MMB.A.0476. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den

Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 10 januari 1897. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief

Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 10 januari 1900. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief

Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 15 januari 1897. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 19 mei 1894 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 20 december 1894 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 20 januari 1893 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 26 maart 1892. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. September 1896 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Arthur Lambrechts. 10 april 1891. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Braquenié & Cie. 18 februari 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Braquenié & Cie. 25 februari 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Delehaye Joseph & Fils, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van H.J. Van Dyck. 09/1892. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Herinnering Antoine Sacré. 3 oktober 1949. plaatsingslijst nr. 65. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Notitie van Mayer van den Bergh. 01/06/1889. Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Archieven van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Brief aan de Museumcommissie. 24 januari 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3915, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 29 november 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan Léon Cardon. 30 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de markis van Beaufort. 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie. 12 mei 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan de hoofdingenieur van openbare gebouwen Lemaire. 9 april 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan J Buéso. 5 juni 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan J. Buéso. 4 juli 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 11 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 15 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 17 september 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 23 oktober 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 24 november 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 30 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 15 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 21 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 29 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Felix Mommen aan de directeur van het museum. 23 april 1919. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie. 25 januari 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 11 maart 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2671, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 13 augustus 1906. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 22 april 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 22 juli 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 25 mei 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 30 januari 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 9 december 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_013, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de president van de Museumcommissie. 13 april 1897. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan Van Mons. 30 november 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan conservator. 29 maart 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing. 27 maart 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing. 3 juni 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 1 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 12 januari 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 9 juli 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 1 juni 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 10 december 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 17 juni 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 24 augustus 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 24 oktober 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 27 november 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 4 augustus 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 5 oktober 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 6 maart 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 7 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 10 maart 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 11 juni 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 15 oktober 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 19 februari 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 29 maart 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan Hyppolyte Fiérens-Gevaert. 7 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart. 15 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart. 18 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buésó aan Pierens-Feivaert. 13 december 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buésó aan Pierens-Feivaert. 18 mei 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Pelzer de Clermont aan A. Beernaert. 30 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 10 mei 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_022, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 18 januari 1888. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 18 oktober 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 4 januari 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 10 november 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 20 september 1893. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 11 maart 1889. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 28 oktober 1883. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2380, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 6 maart 1888. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 10 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 22 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 4 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles). — Offres refusées. 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux anciens, un Portrait de gentilhomme par le Caravage et une Etude de jeune garçon par Benjamin Cuyp, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand d'art Emile de Coninck (Bruxelles). — Sans suite. 1899. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4831, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux par Peeter Snyers Plantes et Fruits (inv. 3665 et 3666) acquis du marchand et restaurateur de tableaux Jos. de Kuyper (Bruxelles). — Acquisition (1902), confection de cadres (1902). 1902-1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4975, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant quatre tableaux — un de Gaspar de Crayer et trois de Th. van Loon — provenant de la chapelle de Saint-Hubert à Tervueren, restaurés par Henri Le Roy en novembre 1890 et déposés au Musée à la demande du ministre. 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4381, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant quatre tableaux anciens offerts en vente par l'expert, marchand et peintre restaurateur E. De Coninck (Bruxelles), à savoir Les noces de Luther avec la nonne Bora par Egbert van Heemskerck, une Marine de Bonaventure Peeters, Une école par [Jan Klaas] Molenaer et un tableau de Ostade. — Offres refusées. 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4170, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant Un marché de chevaux dans un village flamand par Sebastien Vranckx (inv. 3565), acquis du peintre restaurateur et marchand de tableaux E. De Coninck (Bruxelles). 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4932, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un Saint François d'Assise avec l'Enfant Jésus de Van Dyck et un Vieux loup de mer de Piet Verhaert, offerts en vente par le restaurateur Auguste De Loose (Koekelberg). — Sans suite apparente. 1921. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5393_184, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoeck[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles). — Offre refusée. 1906. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée. 1897. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de J[acob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée. 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Etait des frais du Victor le Roy. 27 maart 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Expertise van Victor Le Roy. 12 maart 1881. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Musée Wiertz - Rapport sur l'état de quelques tableaux, peintures a l'huile. 15
oktober 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025,
Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Note Générale. 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034,
Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Offerte van J. Buéso. 30 december 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Offerte van Paul Buéso. 15 april 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles. 1896. Fonds
Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 15 oktober 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4979, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Rekening van J. Buéso. 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 26 september 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 27 januari 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 29 januari 1902. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4432, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 30 december 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 7 mei 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 9 juni 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. Juni 1904. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_5016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. Oktober 1905. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 10 april 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 14 juli 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 1905. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4960, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 7 juli 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1894-1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1917. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_015, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1919. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_017, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Mommen. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1914. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_032, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Victor Le Roy. 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Victor le Roy. 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Restaurations Confiés à Paul Buéso. 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Verklaring ondertekend door Gyselinckx. 12 november 1888. Fonds Musée ca
1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique.

Archieven van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

Mommen, Felix. Brief aan de museumcommissie. 1899. Achat 16/747, Brussel:
Archief KMKG.

van Overloop, Eugene. Contract met Felix Mommen. 1899. Achat 16/747, Brussel:
KMKG.

Brief van de minister van agricultuur aan de conservator van het museum. 16
maart 1900. Achat 16/756, Brussel: Archief KMKG.

Brief van Felix Mommen aan het museum. 5 maart 1900. Achat 16/743, Brussel:
Archief KMKG.

Contract tussen Eugene van Overloop en Felix Mommen. 17 januari 1899. Achat
26/747, Brussel: Archief KMKG.

Brief aan het ministerie voor landbouw en openbare werken. 9 maart 1900. Achat
26/756, Brussel: Archief KMKG.

Het stadsarchief van Brugge

Brief van Baron Kervyn de Lettenhove aan Paul Buéso. 6 oktober 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van de Commissie voor Monumenten en Landschappen aan de gouverneur van West-Vlaanderen. 25 mei 1909. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 13 januari 1903. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 13 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 23 april 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 29 juni 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. Oktober 1905. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 15 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 2 oktober 1904. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 26 juni 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 7 oktober 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan het stadscollege. 11 mei 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Copie du questionnaire avec réponse transmis le 26 octobre 1907. 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Factuur van Paul Buéso. 31 augustus 1908. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Offerte van Paul Buéso. 21 november 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Rechtzaak van Paul Buéso tegen het stadsbestuur van Brugge. 8 juli 1913. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Contemporaine publicaties

Tijdschrift *l'Art Moderne*

“Advertentie Adèle Deswarte.” *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

“Advertentie J. Buéso.” *l'Art Moderne* 21, nr.20 (1901): 177.

“Advertentie Maison F. Mommen.” *l'Art Moderne* 6, nr.3 (1886): 24.

“Advertentie Maison Félix Mommen.” *l'Art Moderne* 21, nr.2 (1901): 16.

“Advertentie Maison Félix Mommen.” *l'Art Moderne* 33, nr.27 (1913): 215.

“Advertentie Maison Pauline Mommen.” *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131.

“Chronique judiciaire des arts.” *l'Art Moderne* 24, nr. 26 (1904): 211-212.

“Conservation des tableaux dans le vide.” *l'Art Moderne* 14, nr. 31 (1894): 249.

“Discours de M. Slingeneyer.” *l'Art Moderne* 7, nr. 9 (1887): 68-70.

“L'emploi des glaces dans les musées.” *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

“La protection des œuvres d'art.” *l'Art Moderne* 29, nr.32 (1909): 249-250.

“La restauration des tableaux.” *L'Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256.

“Les racleurs.” *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

“Néo-Vandalisme.” *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 106-107.

“Petite Chronique.” *L’Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

Advertentie Albert Mendel Succr. *l’Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

Buésó, Paul. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

Buls, Charles. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

Cardon, Charles-Léon. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

Cardon, Charles-Léon. “Les Chefs-d’œuvre du Musée de l’Académie des Beaux-Arts de Bruges menacés d’une ruine complète.” *l’Art Moderne* 26, nr. 52 (1906): 411-412.

Denu, M. “Petite chronique.” *l’Art Moderne* 20, nr.19 (1900): 154.

Devillez, Henri-Louis. “Néo-Vandalisme.” *l’Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

Fiérens-Gevaert, Hypollyte. “Restaurations monumentales.” *l’Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

Fiérens-Gevaert, Hyppolyte. “Les restaurateurs belges.” *l’Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41-43.

Fiérens-Gevaert, Hyppolyte. “Restaurations et restaurateurs.” *l’Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

Maeterlinck, Louis, Bredius, Abraham en Zilcken, Phillip. “La restauration des tableaux anciens.” *l’Art Moderne* 26, nr.40 (1906): 318-319.

Maeterlinck, Louis. "Boite aux lettres." *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 29-30.

Maeterlinck, Louis. "De la restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311-312.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389-390.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399-400.

Slingeneyer, Ernest. "Une enquête qui s'impose." *l'Art Moderne* 11, nr. 44 (1891): 347-349.

Smits, Jacob. "Les restaurations d'oeuvres d'art." *l'Art Moderne* 8, nr. 28 (1888): 389-390.

Andere

"De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)." *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 130-146.

"De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)." *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 112-126.

De Smet, Frederic. "Louis Maeterlinck." *Gand Artistique* 5, nr.6 (1925): 101-106.

De Wild, Carel Frederik Louis. "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten." *Bulletijn van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 8, nr.7 (1906): 27-33.

Hopman, Willem Anthonij. *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling*. Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871.

Van Puyvelde, Leo. "Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?." In *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 103-117. Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923.

Van Puyvelde, Leo. "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art." *Revue des Questions scientifiques* (1935): 189-209.

Hedendaagse publicaties

Arnout, Anneleen. "De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog." *Journal of Belgian History* 15, nr. 22 (2010): 55-92.

Boivin, Audrey. "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019.

Conti, Alessandro. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Vertaald door Helen Glanville. Oxford: Elsevier, 2007.

da Conceição Lopes Casanova, Maria. "Luciano Freire: between tradition and novelty." *CeROArt*, HS (2013). Laatste geraadpleegd op 3 mei 2018.
<http://journals.openedition.org/ceroart/3606>.

Depelchin, Davy . "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene." in *Animateur d'art*. Onder redactie van Ingrid Goddeeris en Noémie Goldman, 19-31. Brussel: Koninklijke museum voor Schone Kunsten, 2015.

Dubois, Hélène. "The conservation history of the Ghent Altarpiece." *Burlington Magazine* 160, 1386 (2018), 754-465.

Hoenigswald, Ann. "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century." In *Conservation in the Nineteenth Century*. Onder redactie van Isabelle Brajer, 67-79. Londen: Archetype Publications Ltd, 2013.

Hostyn Norbert. "Vergeten Oostendse Kunstschilders – XVI. Henri Permeke." *De Plate* 10, nr. 6 (1981): 11-14.

Hostyn, Norbert. "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 119, nr. 3-4 (1992): 193-204.

Hostyn, Norbert. "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107-121.

Hostyn, Norbert. *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*. Oostende: Stad Oostende, 1993.

Idelson, Antonio Iaccarino. "Reflections on the relation between conservation and science." *CeROArt*, nr. 7 (2011). Laatst geraadpleegd op 13 mei 2020. <https://journals.openedition.org/ceroart/2239>.

Janssens van Bisthoven, Aquilin. "L' affaire des tableaux de Brusges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 120, nr.3-4 (1983): 189-222.

Lambert, Simon. " The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850–1950)." *CeROArt*, nr. 9 (2014). Laatst geraadpleegd op 1 mei 2018. <http://journals.openedition.org/ceroart/3765>.

Lanfear, Ibby. "Mendinge with payntinge': a history of painting restoration at the London Charterhouse." In *British Picture Restorers 1600-1950*. National Portrait Gallery online resource, 2018.

Leveau, Pierre. "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle." *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, nr.25 (2007): 3-11.

Marijnissen, Roger H. "Het Beschadigde Kunstwerk: Een Onderzoek Naar De Mogelijkheden Van Een Discipline Inzake Konservatie En Restauratie." Diss. doct. kunstgeschiedenis en oudheidkunde, 1965.

Marijnissen, Roger H., en L. Kockaert. *Dialogue Avec L'oeuvre Ravagée Après 250 Ans De Restauration*. Antwerpen: Fonds Mercator, 1995.

McClure, Ian. "The History of Painting Conservation and the Royal Collection." in *Studies in the History of Painting Restoration*. Onder redactie van Christine Sitwell en Sarah Staniforth, 85-95. Londen: Archetype Publications, 2002.

Müller, Ulrike. "Between Public Relevance and Personal Pleasure: Private Art and Antique Collectors In Brussels, Antwerp and Ghent, Ca. 1780-1914." Doctoraatsthesis, Universiteit Gent en Universiteit Antwerpen, 2019.

Müller, Ulrike. "The Amateur and the Public Sphere : Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century." *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423–438.

Nys, Liesbet. *De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.

Stewart, Vicki. *The Development of Conservation Policies for Cultural Heritage: A Survey of 19th and 20th Century Theories*. 2014.

Van Bruwaene, Carin. "Louis Maeterlinck, een conservator nieuwe stijl." in *Robert Hoozee : Hommage*. Onder redactie van De Smet, Johan, Bruno Fornari, en Moniek Nagels. Gent : AsaMER, 2014.

Van Duijn, Esther en Mareille te Marvelde. "The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild. The Historical Importance of two Dutch Families of Restorers." *Burlington Magazine* 158, 1363 (2016), 812-823.

Warner Marien, Mary. *Photography: A Cultural History*. Londen: Laurence King Publicing, 2014.

Waterfield, Giles. "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century." in *Studies in the History of Painting Restoration*. Onder redactie van Christine Sitwell en Sarah Staniforth, 121-128. Londen: Archetype Publications, 2002.

Websites

"De verzamelaar en zijn verzamelingen." Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/de-verzamelaar-en->

zijn-verzamelingen.

“Historiek van het museum.” Laatst geraadpleegd op 15 april 2020,
<http://www.kmkg-mrah.be/nl/historiek-van-het-museum>.

“Moeder Henriette van den Bergh.” Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020,
<https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/moeder-henriette-van-den-bergh>.

“Musée Wiertz.” Laatst geraadpleegd op 20 april 2020, <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-musea/musee-wiertz-museum>.

Nieuwdorp, Hans. “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen.” Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://okv.be/nl/OKV-artikel/museum-mayer-van-den-bergh-antwerpen>.

“Geschiedenis.” Laatst geraadpleegd op 6 mei 2020,
<https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

Bijlage 1: Biografische gegevens van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920

Casus 1: Louis L. Maillard

Biografische gegevens: Hij was gevestigd te Antwerpen.

Activiteiten: Maillard was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: Tussen 1883 en na 1920 was hij werkzaam als vaste restaurateur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹

Casus 2: Mommen

Biografische gegevens: Félix Mommen (1827-1914).² startte het bedrijf op in 1865.³ Zoon Joseph Mommen (1863-1917)⁴. Was verantwoordelijk voor het transporteren van kunst en trad op als intermediair tussen koper en kunstenaar.⁵ De tweeling Hippolyte en Eugène Mommen (1872) waren verantwoordelijk voor de houtwerkshop en productie van canvas. Zoon Frédéric Mommen (1867) was schilder binnen het bedrijf. Dochters Pauline (1859) en Cathrine Mommen (1861) lijken geen functie gehad te hebben binnen het bedrijf.⁶

Activiteiten: Het bedrijf was actief als handelaar in kunst en kunstbenodigdheden, kunstverzamelaars en in de kunstrestauratie. De restauratieactiviteiten begonnen ten laatste vanaf 1883 (eerste advertentie).⁷ De

¹ 1. Eerste vermelding: *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

² Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 20.

³ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 22.

⁴ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 28.

⁵ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 30.

⁶ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 28.

⁷ Advertentie Maison Pauline Mommen, *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131.

correspondentie met openbare musea zien we vanaf 1902.⁸ Deze werd steeds ondertekend door Félix Mommen. Dit betekent echter niet per se dat hij (als enige) actief was als restaurateur binnen het bedrijf. Zowel Hippolyte en Eugène Mommen als Frédéric Mommen zijn mogelijke kandidaten voor het uitvoeren van restauratiewerken binnen het bedrijf, daar hun geweten activiteiten hierbij aansluiten.

Opdrachten: Restauratie-gerelateerde correspondentie vinden we terug in de museumarchieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunst Brussel, het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis Brussel en het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Naar het museum van Gent stuurden ze twee offertes waar geen gevolg aan gegeven werd.⁹ Voor het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis Brussel voerde het bedrijf twee restauraties uit.¹⁰ In 1919 voerden ze eenmalig enkele restauraties uit voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.¹¹ Mommen lijkt vooral in zijn thuisstad Brussel actief te zijn geweest.

Casus 3: J. Buéso en Paul Buéso

Biografische gegevens: J. Buéso richtte in 1867 Maison Buéso op te Brussel.¹² Zoon Paul Buéso startte rond de eeuwwisseling zijn eigen zaak. We vinden zowel J. Buéso als Paul Buéso terug in de museumarchieven.

Activiteiten: De Buéso's waren actief als kunsthandelaars en restaurateurs. Daarnaast produceerden ze ook lijsten.¹³ Paul Buéso publiceerde occasioneel in *l'Art Moderne* over de kunstrestauratie.¹⁴

⁸ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.*

⁹ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.* En *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 28 november 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.*

¹⁰ *Felix Mommen, Brief aan de museumcommissie, 1899, Achat 16/747, Brussel: KMKG.; Eugene van Overloop, Contract met Felix Mommen, 1899, Achat 16/747, Brussel: Archief KMKG.*

¹¹ *Restaurations confiées a Mommen, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, 4666/38, Brussel: Archief KMSKB.*

¹² Anneleen Arnout, "De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog," *Journal of Belgian History* 15, nr. 22 (2010): 73.

Opdrachten: In 1902 stuurde J. Buéso het Museum voor Schone Kunsten te Gent een offerte voor het verdoeken en parketteren van enkele schilderijen.¹⁵ In het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis werd hij op aanraden van Charles Léon-Cardon aangenomen voor de restauratie van enkele grisailles.¹⁶ De grootste klant van Maison Buéso was echter het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, waaraan vader en zoon met zo'n 40 dossiers gelinkt kunnen worden. J. Buéso kwam ook regelmatig tussen als intermediair voor de Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België. In de museumcatalogus vinden we hier en daar nog referentie hiervan ('gekocht door tussenkomst van Buéso').¹⁷ Van zowel J. Buéso als Paul Buéso wordt vermoed dat ze een vaste betrekking hadden bij de Musea voor Schone Kunsten van België. Paul Buéso startte ca. 1903 een eigen zaak met medewerkers.¹⁸ In 1907 werd hij aangenomen voor een opdracht van zo'n 500 werken in Valenciennes.¹⁹

Casus 4: Paul Claessens

Biografische gegevens: Paul Claes of Claessens (1866-1940)²⁰ woonde en werkte in Antwerpen. Claessens werkte in principe alleen, maar deelde vaak opdrachten van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen met M. Vander Haeghen en Paul Emile Nicolíé. In deze gevallen was hij steeds verantwoordelijk voor het parket.

¹³ J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁴ Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁵ J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. En J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 oktober 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁶ *Brief van de minister van agricultuur aan de conservator van het museum*, 16 maart 1900, Achat 16/756, Brussel: Archief KMKG.

¹⁷ Bijvoorbeeld "De doedelzakspeler en de lustige vrouw" van Jan Sanders van Hemessen werd in 1901 door tussenkomst van Buéso aangekocht door het KMSKB.

¹⁸ Zie het hoofdstuk 'Musea,' 'Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.'

¹⁹ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

²⁰ RKD, s.v. "Paul Claes," laatst geraadpleegd op 5 maart 2020, <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=paul+claes&start=0>.

Activiteiten: Uit zijn briefhoofding blijkt dat hij enkel actief was als restaurateur. In de praktijk blijkt hij vooral parketages uitgevoerd te hebben.²¹

Opdrachten: Claessens was exclusief actief in Antwerpen, voor het museum Mayer vanden Bergh en voornamelijk voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.²² Hier werkte hij op structurele basis samen met Nicolé, waarvoor hij steeds het parket van de te restaureren werken uitvoerde.²³

Casus 5: Pelle & Fils

Biografische gegevens: Het familiebedrijf Maison G. Pelle werd opgericht 1864 en was gevestigd in Brussel.²⁴ Later veranderde de naam naar 'Pelle & Fils,' waaruit blijkt dat het om een familiebedrijf gaat.

Activiteiten: Het bedrijf was een combinatie van een winkel en een galerij, met daarnaast een specialisatie in bedoeken, verdoeken en parketteren. Ze waren echter ook kundig in andere aspecten van de kunstrestauratie.²⁵

Opdrachten: Pelle & Fils gaven regelmatig offerte aan het Museum voor Schone Kunsten Gent, maar het is onduidelijk of deze effectief werden uitgevoerd.²⁶ Ook in het archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we enkele brieven terug.²⁷

²¹ Dit blijkt uit de archieven van het KMSKA (restauratiedossiers van de academie) tussen 1880 en 1911.

²² *Factuur van Antoine Sacré*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

²³ Restauratiedossiers van de academie, tussen 1880 en 1911, Antwerpen : KMSKA.

²⁴ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁵ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁶ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁷ *Brieven van Pelle & Fils*, Doos G, G/017, Antwerpen: Archief KMSKA.

Casus 6: L. Hastray & E. Crabbé

Biografische gegevens: L. Hastray en E. Crabbé hadden een bedrijf dat handelde in verven en vernis. Ze waren gevestigd in Brussel.²⁸

Activiteiten: Naast de verkoop van verf en vernis waren ze ook actief als kunstrestaurateurs.²⁹

Opdrachten: Het bedrijf voerde geen restauratiecampagnes uit voor de bestudeerde musea, maar uitte wel interesse in de nieuwe restauratiemethode van Louis Maeterlinck.³⁰

Casus 7: Adèle Deswarte

Biografische gegevens: Het bedrijf werd opgericht voor 1881 (eerste advertentie) en was gevestigd te Brussel.³¹ In 1905 werd het bedrijf overgenomen door Albert Mendel.³² Vanwege de grote hoeveelheid diensten die ze aanboden wordt vermoed dat het over een groter bedrijf gaat met meerdere werknemers.

Activiteiten: Hun activiteiten omvatten de verkoop van kunstbenodigdheden en kunstwerken, de verhuring van studio's en kunstrestauratie.³³ Daarnaast verkochten ze ook kunstwerken.³⁴

Opdrachten: Adèle Deswarte komt niet voor in de museumarchieven, we gaan er hierom vanuit dat het bedrijf exclusief in de privémarkt actief was.

Casus 8: J. Peelaert

²⁸ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

³⁰ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

³¹ Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

³² Advertentie Albert Mendel Succr, *l'Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

³³ Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

³⁴ Godon, Julien *La Peinture Sur Toile: Imitant Les Tapisseries Et Son Application à La Décoration Intérieure; Leçons Pratiques Sur L'emploi Des Couleurs Liquides*. Bruxelles: Adèle Deswarte, n.d.

Biografische gegevens: J. Peelaert was woonachtig te Brussel en verhuisde na zijn aanstelling bij het Museum Mayer van den Bergh naar Antwerpen.³⁵

Activiteiten: Hij was enkel actief als restaurateur van schilderijen en gravures. Zijn briefhoofding suggereert dat hij verkoos te werken voor musea, maar gezien het beperkte aantal opdrachten in de vroegere jaren, was hij ongetwijfeld ook op de privémarkt actief.³⁶

Opdrachten: Hij voerde enkele restauraties uit voor het MSK.³⁷ Ook in het archief van Museum Mayer van de Bergh vinden we een offerte van hem terug.³⁸ Vanaf ten laatste 1898 nam Fritz Mayer van den Bergh hem vast in dienst voor de restauratie van zijn collectie.³⁹ Hij trad ook sporadisch op als tussenpersoon bij de aankoop van werken, en bleef na van den Berghs dood in dienst van het museum.⁴⁰ Daarnaast voerde hij ook enkele restauraties uit voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.⁴¹

Casus 9: L. Vander Gucht - Alberdienst

Biografische gegevens: Het gaat hier vermoedelijk om een winkel waar men decoratieve objecten op bestelling kon verkrijgen, in het bijzonder glaswerk en spiegels. Het bedrijf was gevestigd in Gent.

³⁵ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁶ *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

³⁷ *Museumcommissie, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan De Museumcommissie*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 oktober 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; 1911/6, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; 1912/7, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.

³⁸ *Brief van J. Peelleart aan Mayer van den Bergh*, Doos A.IV MMB.A.0476-MMB.A.0615, map MMB.A.0476, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰ *Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols*, 27 juli 1908, Plaatsingslijst nr. 69, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴¹ *Offerte van Peelaert*, 10 juni 1911, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e. Antwerpen: Archief KMSKA ; *Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musée royal d. Anvers door L. Delehay en J. Peelaert*, 5 december 1913, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA

Activiteiten: Ze verkochten allerhande decoratieve en ornamentale objecten. Daarnaast blijkt uit briefwisselingen dat ze ook restauratiewerk uitvoerden voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁴²

Opdrachten: Vander Gucht werkte voornamelijk aan de kaders van het de werken van het museum van Gent, maar voerde hier ook enkele restauraties uit.

Casus 10: Paul Emile Nicolíé

Biografische gegevens: Paul Emile Nicolíé (1828-1894) was een restaurateur en landschapschilder actief te Antwerpen. Hoewel hij regelmatig samenwerkte met M. Vander Haeghen en Paul Claessens wordt ervan uitgegaan dat hij op zelfstandige basis te werk ging (daar zij zich niet verenigden onder een bedrijfsnaam).

Activiteiten: Hij was als restaurateur actief, zowel op de privémarkt als voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij werkte op regelmatige basis samen met M. Vander Haeghen en Paul Claessens. Daarnaast was hij ook actief als expert en kunsthandelaar.⁴³

Opdrachten: Tot aan zijn dood leek hij een vaste betrekking te hebben bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, dit vaak in samenwerking met M. Vander Haeghen en Paul Claessens. Vanaf ca. 1882 zetelde hij in de ondercommissie voor conservatie en restauratie.⁴⁴ Uit een brief aan het museum blijkt echter dat hij ook erg gewild was op de privémarkt.⁴⁵ Nicolíé voerde ook enkele kleine werken uit voor het museum Mayer van den Bergh.⁴⁶

⁴² *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 december 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 maart 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 18 Augustus 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁴³ *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 29 juni 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁵ *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁶ *Betalingcontract voor Nicolíé*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

Casus 11: Louis Maeterlinck

Biografische gegevens: Louis Maeterlinck (1846-1925) woonde en werkte zijn hele leven in Gent.⁴⁷ Hij had mogelijk een eigen restauratieatelier waar hij alleen-~~in~~ werkzaam was.⁴⁸

Activiteiten: Maeterlinck was actief als conservator en restaurator (of restaurateur?). Daarnaast publiceerde hij regelmatig kunsthistorische studies en artikels over de kunstrestauratie.⁴⁹

Opdrachten: Hij was werkzaam voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent vanaf 1882 tot 1925. Hij lijkt geen restauratiewerk ondernomen te hebben voor andere partijen.⁵⁰

Casus 12: Felix Sacré

Biografische gegevens: Felix Sacré woonde en werkte in Antwerpen.⁵¹ Hij was de vader van Antoine Sacré.

Activiteiten: Felix Sacré was vermoedelijk enkel werkzaam als restaurateur.

Opdrachten: Hij had een vaste betrekking als restaurateur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vanaf ca. 1879 tot 1883. Vanaf 1880 werkte hij op regelmatige basis samen met zijn zoon Antoine Sacré.⁵²

Casus 13: Antoine Sacré

Biografische gegevens: Antoine Sacré woonde en werkte zoals zijn vader in Antwerpen.

⁴⁷ Frederic De Smet, "Louis Maeterlinck," *Gand Artistique* 5, nr.6 (1925): 102.

⁴⁸ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁴⁹ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁵⁰ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁵¹ *Brief van Felix Sarcé aan de Museumcommissie*, 18/06/1880, Doos B, B/18, Antwerpen: Archief KMSKA

⁵² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

Activiteiten: Antoine Sacré was vermoedelijk enkel werkzaam als restaurateur.

Opdrachten: Naast de regelmatige samenwerkingen met zijn vader voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, waarbij hij meestal verantwoordelijk was voor de rentoilage, werkte hij ook aan enkele opdrachten voor het museum Mayer vanden Bergh.⁵³

Casus 14: Henri Joseph Van Dyck

Biografische gegevens: Henri Joseph Van Dyck (1849-1934) was een Belgisch kunstschilder. Hij werd geboren in Brugge, maar stierf in Antwerpen, waar hij waarschijnlijk ook werkzaam was.⁵⁴

Activiteiten: Hij lijkt in hoofdbezigheid een kunstenaar te zijn geweest, die zich sporadisch ook bezighield met kunstrestauratie.⁵⁵

Opdrachten: In 1894 voerde hij enkele restauratiewerken uit voor het museum Mayer vanden Bergh.⁵⁶

Casus 15: Auguste Piron

Biografische gegevens: Auguste Piron (1816-1895) was een Belgische schilder die actief was te Brussel.⁵⁷

⁵³ 1. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Facturen van Antoine Sacré*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁵⁴ RKD, s.v. "Henri Van Dyck," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/91014>.

⁵⁵ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁶ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁷ RKD, s.v. "Auguste Piron," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=piron&start=0>.

Activiteiten: Hij was voornamelijk gekend als kunstschilder, maar uit correspondentie blijkt dat hij ook actief was als kunstrestaurateur.⁵⁸

Opdrachten: Auguste Piron duikt op in de museumarchieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vanaf 1880 en tot 1881 en kan gelinkt worden aan meerdere restauraties binnen de museumcollectie.⁵⁹ Hij gaf in deze context vooral adviezen, en voerde de restauraties meestal niet zelf uit.⁶⁰ Voor het museum Mayer vanden Bergh voerde hij enkele restauraties uit in 1889.⁶¹

Casus 16: Delehay Joseph & fils

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Antwerpen. De bedrijfsnaam suggereert dat het om een samenwerking ging tussen vader en zoon. Joseph Delehay was een leerling van Paul Emile Nicolié.⁶²

Activiteiten: Ze lijken zich exclusief beziggehouden te hebben met kunstrestauratie.

Opdrachten: Het bedrijf restaureerde enkele werken voor het museum Mayer vanden Bergh.⁶³ Mogelijks was Joseph Delehay hier vast in dienst.⁶⁴ In 1889 solliciteerden ze voor een vaste positie bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, maar werden niet vast aangenomen.⁶⁵

Casus 17: Denwone

⁵⁸ 1. *Brief van Auguste Piron aan de Museumcommissie*, 20/07/1881, Doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Notitie van Mayer van de Bergh*, 01/06/1889, Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 4 april 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶⁰ Restauratiedossiers Academie, doos C en doos D. Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶¹ *Notitie van Mayer van de Bergh*, 01/06/1889, Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁶² *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶³ *Factuur van Delehay Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁶⁴ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁶⁵ *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁶

Casus 18: Hendrik den Cale

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁷

Casus 19: A. Gofies

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁸

Casus 20: Aelman

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

⁶⁶ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

⁶⁷ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

⁶⁸ A. Gofies, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁹

Casus 21: Henri Louis Permeke

Biografische gegevens: Henri Louis Permeke (1849-1912) was een Belgische landschapsschilder actief te Oostende. Hij was de vader van de bekende expressionistische kunstschilder Constant Permeke.⁷⁰

Activiteiten: Hij was actief als kunstschilder, conservator en kunstrestaurateur.

Opdrachten: Vanaf de jaren 1890 was hij actief als restaurateur voor de stad Oostende. In 1897 werd hij aangesteld als conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Oostende, waarbij hij een grote rol speelde bij de oprichting ervan.⁷¹ Vanaf zijn aankomst in Oostende tot aan zijn dood in 1912 restaureerde hij systematisch de werken van de collectie van Oostende.⁷²

Casus 22: Victor le Roy

Biografische gegevens: Victor le Roy runde een restauratiezaak in Brussel in samenwerking met zijn broer, Henri le Roy.

Activiteiten: Victor le Roy maakte expertises op over de staat en waarde van kunstwerken. Hij was ook actief als restaurateur.

Opdrachten: Le Roy stelde regelmatig expertises op over de nood tot restauratie voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁷³ Tussen 1887 en 1905 voerde hij ook enkele restauraties uit voor het museum.⁷⁴

⁶⁹ College van Gent, Brief aan de Museumcommissie, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁷⁰ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897),"107-121.

⁷¹ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897),"107-121.

⁷² Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 9.

⁷³ *Expertise van Victor Le Roy*, 12 maart 1881, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 4 januari 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de

Casus 23: Henri Le Roy

Biografische gegevens: Henri Le Roy (1815-1906) was een Belgisch kunsthandelaar gevestigd te Brussel.⁷⁵

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar en kunstrestaurateur.

Opdrachten: Henri Le Roy restaureerde in 1890 een werk voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁷⁶

Casus 24: Emile De Coninck

Biografische gegevens: Emile De Coninck was werkzaam te Brussel.

Activiteiten: Hij was actief als expert, kunsthandelaar en restaurateur.

Opdrachten: In 1896 probeerde hij enkele kunstwerken te verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, dit aanbod werd afgewezen.⁷⁷

Tussen 1897 en 1899 probeerde hij nogmaals een kunstwerken te verkopen aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel, maar deze werden telkens afgewezen.⁷⁸ In 1901 slaagde hij er wel in een werk te verkopen aan het museum.⁷⁹

Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 oktober 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 11 maart 1889, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁴ *Restaurations confiées à Victor Le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁵ RKD, s.v. "Henri le Roy," laatst geraadpleegd op 5 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=henri+le+roy&start=2>.

⁷⁶ *Dossier concernant quatre tableaux — un de Gaspar de Crayer et trois de Th. van Loon — provenant de la chapelle de Saint-Hubert à Tervueren, restaurés par Henri Le Roy en novembre 1890 et déposés au Musée à la demande du ministre*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4381, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁷ *Dossier concernant quatre tableaux anciens offerts en vente par l'expert, marchand et peintre restaurateur E. De Coninck (Bruxelles), à savoir Les noces de Luther avec la nonne Bora par Egbert van Heemskerck, une Marine de Bonaventure Peeters, Une école par [Jan Klaas] Molenaer et un tableau de Ostade. — Offres refusées*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4170, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁸ *Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée*, 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de

Casus 25: Adolphe Gossez

Biografische gegevens: Gossez was gevestigd te Brussel.

Activiteiten: Hij was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: In 1913 solliciteerde hij voor een vaste job als restaurateur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, zonder gevolg.⁸⁰

Casus 26: Alex Deheuvel

Biografische gegevens: Alex Deheuvel was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar- en restaurateur.

Opdrachten: Deheuvel bood aan een werk te verkopen aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel in 1906, maar op dit aanbod werd niet ingegaan.⁸¹

Casus 27: Jos. De Kuyper

Biografische gegevens: De Kuyper was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was kunsthandelaar- en restaurateur.

Belgique. ; *Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles).* — *Offres refusées*, 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Dossier concernant deux tableaux anciens, un Portrait de gentilhomme par le Caravage et une Etude de jeune garçon par Benjamin Cuyp, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand d'art Emile de Coninck (Bruxelles).* — *Sans suite*, 1899, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4831, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁹ *Dossier concernant Un marché de chevaux dans un village flamand par Sebastien Vranckx (inv. 3565), acquis du peintre restaurateur et marchand de tableaux E. De Coninck (Bruxelles), 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4932, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁰ *Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie*, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁸¹ *Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoeck[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles).* — *Offre refusée*, 1906, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Opdrachten: De Kuyper verkocht in 1902 enkele werken aan het Koninklijk Museum voor Schone Brussel.⁸²

Casus 28: Jules F. Defordt

Biografische gegevens: Jules F. Defordt was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was kunsthandelaar- en restaurateur. Hij lijkt ook uitvinder geweest te zijn, zijn uitvindingen waren niet gerelateerd aan de kunstwereld.⁸³

Opdrachten: In 1909 wou hij een schilderij verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, het aanbod werd afgewezen.⁸⁴ Het museum kocht wel enkele andere werken van hem aan, zoals we vandaag nog kunnen lezen in de museumcatalogus (vermelding ‘gekocht van Jules Defordt’).

Casus 29: Albert Engel

Biografische gegevens: Albert Engel woonde in Verviers.

Activiteiten: Hij was actief als restaurateur van schilderijen.

Opdrachten: In 1910 bood Engel zijn diensten aan aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel, maar hier werd geen gevolg aan gegeven.⁸⁵ In 1913 voerde hij enkele restauraties uit voor het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen.⁸⁶ Hij liep voor op zijn tijdsgenoten vanwege zijn wetenschappelijke insteek.

⁸² *Dossier concernant deux tableaux par Peeter Snyers Plantes et Fruits (inv. 3665 et 3666) acquis du marchand et restaurateur de tableaux Jos. de Kuyper (Bruxelles). — Acquisition (1902), confection de cadres (1902), 1902-1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4975, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸³ *Annual Report of the Commissioner of Patents for the year 1903*, (Washington: Government Printing Office, 1904) 382.

⁸⁴ *Dossier concernant un tableau de J[acob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée, 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁵ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁶ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Casus 30: Auguste De Loose

Biografische gegevens: Auguste De Loose was woonachtig te Koekelberg.

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar en kunstrestaurateur.

Opdrachten: In 1921 trachtte hij een kunstwerk te verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, zonder succes.⁸⁷

Casus 31: Joseph Gyselinckx

Biografische gegevens: Joseph Gyselinckx (1825/1845-1889) was een Belgisch kunstschilder gevestigd te Antwerpen.⁸⁸

Activiteiten: Hij was gekend als kunstschilder, maar lijkt sporadisch ook restauratiewerken uitgevoerd te hebben.

Opdrachten: In 1888 restaureerde hij een werk voor het Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁸⁹

Case 32: H. Meyers

Biografische gegevens: H. Meyers was gevestigd te Antwerpen en was een leerling van Paul Emile Nicolé.

Activiteiten: Hij was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: In 1896 solliciteerde hij bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen voor de positie van tweede restaurateur.⁹⁰ In hetzelfde jaar

⁸⁷ *Dossier concernant un Saint François d'Assise avec l'Enfant Jésus de Van Dyck et un Vieux loup de mer de Piet Verhaert, offerts en vente par le restaurateur Auguste De Loose (Koekelberg).* — *Sans suite apparente*, 1921, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5393_184, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁸⁸ RKD, s.v. "Joseph Gyselinckx," laatst geraadpleegd 5 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Gyselinckx&start=0>.

⁸⁹ *Verklaring ondertekend door Gyselinckx*, 12 november 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

werkte hij mee aan een grote restauratiecampagne in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.⁹¹

⁹⁰ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁹¹ *Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie*, 12 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Bijlage 2: Analyse van de reclame en briefhoofdingen van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920

Casus 1: Louis L. Maillard

L. L. Maillard, of Louis L. Maillard, vinden we enkel terug in de archieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. De restaurateur werkte regelmatig voor het museum, zo blijkt uit de briefwisseling en de commissieverslagen die in de archieven bewaard werden. Hij was actief verbonden met het museum vanaf ca. 1883 tot ten vroegste 1913. Gedurende deze tijd bleef zijn briefhoofding steeds dezelfde. Deze is eerder summier in vergelijking met zijn collega's. Opvallend is echter wel dat hij zichzelf 'Peintre Restaurateur' noemt.⁹² Mogelijks mist hier de lange opsomming die we bij zijn collega's zien omdat hij de titel van 'Peintre Restaurateur' als een overkoepelende term beschouwde voor al zijn activiteiten (deze titel omvatte alle mogelijke activiteiten die een kunstrestaurateur zou kunnen uitoefenen). We merken op dat Maillard geen reclame maakte in tijdschriften. Dit kan suggereren dat Maillard voldoende werk kreeg van het museum, of zelfs dat hij in vaste dienst was. Deze laatste hypothese wordt ondersteund door een brief van Jos. Delehay, die zich in 1889 aanbood als 'tweede restaurateur voor het museum'.⁹³ Wanneer we deze brief naast de lange lijst van gerestaureerde werken van het museum leggen, wordt deze hypothese zeer aannemelijk.

⁹² Brief van L. Maillard aan het museum, 16 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, , Doos H, H/002, Antwerpen: Archief KSMKA.

⁹³ *Brief van Jos. Delehay*, 26/08/1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

Casus 2: Mommen & Cie

De casus van de familie Mommen is een omvangrijke. Dit bedrijf werd als een van de enige al eerder bestudeerd, dit voornamelijk in functie van de winkel en de rol die ze speelden in de kunstwereld.⁹⁴ Het aspect van de restauratie werd echter nog niet eerder in detail bestudeerd.

Mommen & Cie lijkt zeker de grootste speler te zijn in de bestudeerde periode. We kunnen dit verklaren door de lange geschiedenis van het bedrijf. Het atelier bestond al langer dan dat van de meeste andere besproken restaurateurs,⁹⁵ en had eind 19^{de} eeuw voldoende kapitaal om zich te profileren met regelmatige en grote advertenties in l'Art Moderne.

De eerste advertentie voor het bedrijf vinden we in het nummer van 17 juni 1883. In dit jaar wordt reclame gemaakt voor een grote variatie aan activiteiten, waarvan enkele ook aan de kunstrestauratie gerelateerd kunnen worden, namelijk het verdoeken, parketteren, vernissen en kuisen van schilderijen. Zoals we in de advertentie

zien was dit slechts een van de vele activiteiten binnen het bedrijf. Er wordt reclame gemaakt onder de naam van Pauline Mommen. We kunnen ons afvragen wie de eigenlijke restaurateur was, en of deze persoon zich enkel met zaken gerelateerd aan de kunstrestauratie bezighield, of ook andere taken op zich nam. Uit het eerder aangehaalde onderzoek bleek dat de volledige familie actief was in het bedrijf, maar waren er ook andere mensen actief die eventueel elk een eigen, specifieke taak werd toegewezen? Indien dit niet zo was, zien we hier het profiel van een restaurateur die zich met allerhande andere zaken bezighield, die eerder commercieel gericht lijken te zijn. Hier komt bij dat het bedrijf zich na enige tijd ook in de kunstmarkt zelf profileerde. Zoals uit de advertenties blijkt, namen ze regelmatig deel aan verscheidene (internationale) exposities. Hier wordt het



Afbeelding 1 Advertentie Maison Pauline Mommen, *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131. Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques .

⁹⁴ Davy Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," in *Animateur d'art*, red. Ingrid Goddeeris en Noémie Goldman. (Brussel: Koninklijke museum voor Schone Kunsten, 2015), 19-24.

⁹⁵ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 19-24.

profiel van een restaurateur met belangen in de kunsthandel geconstrueerd, en het is net dit profiel waar rond deze tijd steeds meer voor werd gewaarschuwd.

Vanaf 17 januari 1886 tot en met de nummers van 1888 adverteerde het bedrijf onder een andere naam: Maison F. Mommen. De advertentie werd vereenvoudigd, en benoemt niet alle diensten die men bij Mommen kon krijgen. De beschrijving is eerder dubbelzinnig: *“Spécialité de tous les articles concernant la peinture, la sculpture, la gravure, l’architecture & le dessin.”* Dit kan op verschillende manier

geïnterpreteerd worden: op het eerste zicht lijkt het aspect van de kunstrestauratie volledig verdwenen te zijn, maar we zouden ook kunnen concluderen dat deze restauratiepraktijk omvat zitten in de nogal algemene beschrijving.

Tussen 1888 en 1900 verdwijnen de advertenties plots uit het tijdschrift, om weer in een vernieuwde vorm op te duiken vanaf 1901 tot en met 1913. De restauratiebedrijvigheid krijgt hierin opnieuw een plaats: men heeft het over verdoeken, kuisen en vernissen van schilderijen. Hiernaast zijn ze ook nog steeds actief als winkel voor kunstbenodigdheden. Uit de laatste lijn blijkt ook dat ze deelnamen aan exposities, waarmee ze op internationaal vlak veel aandacht wonnen.

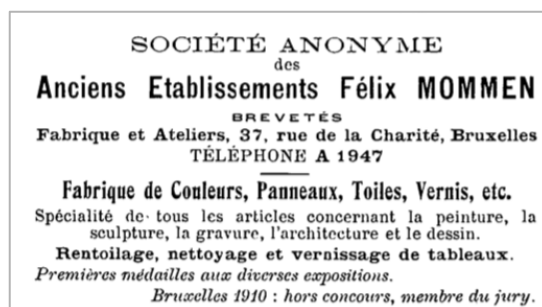


Afbeelding 2 Advertentie Maison F. Mommen, *l'Art Moderne* 6, nr.3 (1886): 24.
Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques



Afbeelding 3 Advertentie Maison Félix Mommen, *l'Art Moderne* 21, nr.2 (1901): 16.
Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

De advertentie wordt voor een laatste maal aangepast midden 1913, en blijft dezelfde tot de laatste editie van het tijdschrift (1914). De activiteiten blijven essentieel dezelfde, maar het bedrijf werd naar alle waarschijnlijkheid overgenomen (dit leiden we af uit de veranderde naam).



Afbeelding 4 Advertentie Maison Félix Mommen, *l'Art Moderne* 33, nr.27 (1913): 215. Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

In de drie grootste musea van dat moment, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel (KMSKB), het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) en het Museum voor Schone Kunsten te Gent (MSK), komen de brieven van Mommen & Cie vroeg of laat naar boven. Deze coöperatie is de enige die consequent terug te vinden is in de verschillende archieven. Hieruit kunnen we concluderen dat ze overheen het hele land van een grote naambekendheid genoten. Het feit dat de belangrijkste musea van Vlaanderen regelmatig raad bij hen inwonnen, suggereert dat ze zich regelmatig met restauratiewerk bezighielden en toch een zekere graad van expertise hadden binnen het bedrijf. De brieven werden telkens ondertekend door Felix Mommen (oprichter en hoofd van het bedrijf). Dit betekent echter niet per se dat hij degene was die zorgde voor de restauratiebezigheden in het atelier.

In de archieven zijn twee soorten briefhoofdingen te vinden: voor de overname en erna. Op de vroege briefhoofdingen spreekt men over "Fabrique de Couleurs – Toiles, panneaux, vernis, etc. Felix Mommen & Cie".⁹⁶ Op de latere briefhoofding lezen we "Société Anonyme des anciens établissements de F. Mommen & C. Fabrique de couleurs, toiles, panneaux, vernis, etc."⁹⁷ In beide versies wordt er over enige activiteit relaterend aan de kunstrestauratie niets vermeld. Dit kan twee mogelijke oorzaken hebben: de organisatie begon als winkel voor kunstbenodigdheden. De andere activiteiten kwamen later in het spel, en het is mogelijk dat de hoofding simpelweg niet werd aangepast. Het is ook mogelijk dat

⁹⁶ Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁹⁷ Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

ze het winkelaspect als hoofdbezigheid zagen, en dat alle andere diensten die ze leverden eerder aanzien werden als bijzaak. We kunnen hierbij ook opmerken dat de bewaarde brieven van Mommen telkens dateren van na 1900, hoewel we al eerder reclame zagen voor deze diensten in l'Art Moderne. Mogelijks duurde het enkele jaren om expertise uit te bouwen en het vertrouwen te winnen van de musea.

Wanneer we verder nadenken over de casus van Mommen, is het niet verbazend dat hij na enkele jaren ook interesse in kunstrestauratie begon te vertonen. Als fabrikant van verven, vernissen en doeken moet hij een uitzonderlijk grote technische kennis gehad hebben over de schilderkunst. Deze kennis is een belangrijk onderdeel om het ambt van kunstrestaurateur te kunnen uitoefenen. Mogelijks groeide het restauratieatelier van de Mommens dus op een organische manier uit de schildertechnische expertise die ze sinds de oprichting van het bedrijf wisten op te bouwen.

Casus 3: J. en Paul Buéso

Paul Buéso onderscheidt zich door zijn meer aanwezige stem in het publieke leven in vergelijking met de andere bestudeerde restaurateurs.

Op de bewaarde brieven van J. Buéso kunnen we in de hoofding lezen "Tableaux Anciens et Modernes – Objects d'Art – Rentoilage, Transposition, Parquetage et Restauration – Encadrements en tous genres et tous styles".⁹⁸ Deze is meteen uitzonderlijk: het woord 'restauration' wordt in de mond genomen. Hiernaast lijst hij ook een aantal activiteiten op die we onder de grote noemer restauratie zouden kunnen plaatsen. We merken hierbij op dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen 'rentoilage,' 'transposition' en 'parquetage' en 'restauration.' De eerste drie horen dus niet thuis onder de noemer 'restauration.' Door deze diensten apart op te sommen maakt hij duidelijk dat ook deze door hem aangeboden worden. Een andere versie van J. Buéso's briefhoofd voegt hier "Nettoyage, Dévernissage et Vernissage" aan toe.⁹⁹ Een versimpelde versie van dit briefhoofd werd later door zowel vader als zoon gebruikt. Hierin lezen we

⁹⁸ Bv. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁹⁹ *Rekening van J. Buéso*, 7 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

“Expert Restaurateur de Tableaux – Rentoilage, Enlevage, Parquetage, Encadrements Anciens.”¹⁰⁰ Enkel de voornaam en het adres zijn verschillend bij de twee heren.

J. Buéso adverteert maar één enkele keer zijn diensten in l’Art Moderne, dit op 19 mei 1901. Hierin verwijst hij naar zichzelf als ‘expert-restaurateur de tableaux.’ Dit maakt duidelijk dat hij erg van zijn eigen expertise overtuigd was, en trots was op zijn vak. We merken ook op dat hij eveneens een galerie runde, een activiteit die in de briefhoofdingen niet wordt vermeld. In J. Buéso zien we dus de gevreesde combinatie van kunstrestaurateur en kunsthandelaar. J. Buéso komt hiervoor uit. De reacties op dit soort figuren was nochtans niet mild.



Afbeelding 5 Advertentie J. Buéso, l’Art Moderne 21, nr.20 (1901): 177.

Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

Casus 4: Paul Claessens

De brieven van Paul Claessens vinden we enkel in het archief van het KMSKA terug. Hiervan bestaan er slechts twee, een met een Franse hoofding zonder datum en een tweetalige variant gedateerd 26 augustus 1920.¹⁰¹ In l’Art Moderne vinden we geen vermelding van deze figuur. De restaurateur, die in Antwerpen gevestigd was, correspondeerde slechts een enkele maal rechtstreeks met het museum. Tussen de briefhoofden is er echter een opvallend verschil: in de vroegere Franse briefhoofding staat te lezen “Rentoilage – Parquetage – Restauration de Tableaux”. Hier zien we dus wederom een opdeling van ‘rentoilage’ en ‘parquetage’ tegenover ‘restauration.’ In de tweetalige versie van de briefhoofding lezen we “Restauration de tableaux – Herstellen van schilderijen.” Hierover valt veel te zeggen. Ten eerste trekt hij hierbij ‘rentoilage,’ ‘parquetage’ en ‘restauration’ samen in de overkoepelende

¹⁰⁰ Bv. *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 18 mei 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁰¹ 1. *Brief van Paul Claes*, 26/08/1920, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e, Antwerpen: Archief KMSKA.
2. *Brief van Paul Claes*, 26/08/1920, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e, Antwerpen: Archief KMSKA.

term 'restauration.' Hieruit leiden we af dat de term meerdere betekenissen kan hebben. Daarnaast vertaalt hij de term 'restauration' naar herstellen, in plaats van restaureren.

Casus 5: Pelle & Fils

Van dit bedrijf vinden we enkel brieven terug, en geen advertenties. Dit is opmerkelijk wanneer duidelijk wordt welke diensten ze allemaal aanbieden. De lange lijst doet vermoeden dat het om een groter bedrijf moet gaan met meerdere medewerkers. Afgaande op de naam gaat het hier om een familiebedrijf waar doorheen de jaren steeds meer generaties in betrokken raakten. De brieven in de archieven (KMSKA en MSK) dateren vanaf 1905, maar in de hoofding lezen we dat Maison G. Pelle al in 1864 opgericht werd.¹⁰² De hoofding suggereert een combinatie van winkel/galerij voor (antieke) meubels en schilderijen, maar dit is slechts een van de vele activiteiten van het bedrijf. Ze benoemden zichzelf als 'antiquaires,' met een specialisatie in 'rentoilage,' 'transposition' en 'parquetage' van schilderijen. Verder zaten ze ook muurschilderingen over op een andere drager ('transposition'), vernisten en kuisten ze oude en nieuwe schildrijen, maakten ze kaders en meubels op bestelling, restaureerden ze meubels en andere kunstobjecten, polijsten ze ('polissage') en verpakten ze schilderijen en andere waardevolle objecten. Er werd dus een onderscheid gemaakt tussen restauratiepraktijken aan schilderijen, die onderverdeeld werd in de verschillende taken, en de algemene term restauratie die wel gebruikt werd voor andere kunstvormen. Deze lijst doet sterk denken aan die van Mommen & Cie. We hebben hier waarschijnlijk te maken met een gelijkaardige bedrijfsstructuur en geschiedenis. Het bedrijf werd echter nog niet eerder bestudeerd, en op de brieven na werd er tot op vandaag nog geen ander spoor teruggevonden van deze corporatie. Het grote verschil met Mommen & Cie is echter dat ze niet adverteerden in de vakbladen, noch genoemd worden in de artikels.

¹⁰² 1. *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

Casus 6: L. Hastray & E. Crabbé

L. Hastray & E. Crabbé vinden we wederom enkel in de archieven terug, en niet in de media. Opvallend bij deze casus is dat de briefhoofding niets vermeldt over kunstrestauratie, hoewel uit de briefwisseling met het Louis Maeterlinck duidelijk blijkt dat dit wel tot hun dienstenpakket behoorde. Terwijl er in de desbetreffende brief (29 januari 1907) weldegelijk over restauratie wordt gesproken, vermelden ze in de hoofding enkel “Couleurs & Vernis”.¹⁰³ Vermoedelijk waren ze verkopers van verf en vernis. Op de brief vinden we ook een trademark van een Amerikaans vernismerk (Chas. Osborn & C Limited, The Neutral Varnish, opgericht in 1899). Dit doet vermoeden dat ze hun producten importeerden, en niet zelf produceerden. Dit roept de vraag op van waar hun expertise juist kwam, en waarom ze geen enkel aspect van de kunstrestauratie vermeldden in hun briefhoofding.

In de patenteninventaris van de Verenigde Staten uit het jaar 1908 vinden we vermelding dat Guy Osborn op 17 november een patent aanvraag voor een middel om verf te verwijderen en voor een vernis.¹⁰⁴ De hypothese kan gevormd worden dat L. Hastray en E. Crabbé officiële verkopers waren van Osborns producten. Indien die dus daadwerkelijk een product op de markt bracht om verf te verwijderen, is het niet ondenkbaar dat de verkopers zouden weten hoe dit product gebruikt moest worden. In dit opzicht hadden ze indirect wel een connectie tot de kunstrestauratie.

¹⁰³ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁰⁴ *Annual Report of the Commissioner of Patents for the year 1903*, (Washington: Government Printing Office, 1904) 382.

Casus 7.1: Adèle Deswarte

Adèle Deswarte adverteerde voor haar organisatie tussen 1881 en 1885 in elk nummer van *l'Art Moderne*. Dit op zich getuigt van een zekere bekendheid of succes, omdat zulke advertenties een investering waren. Wederom zien we een gelijkaardige bedrijfsstructuur aan die van Mommen & Cie en van Pelle & Fils. Hier werden zowel kunstbenodigdheden verkocht, ateliers verhuurd en restauratiewerken uitgevoerd. De lange lijst doet vermoeden dat er meerdere mensen actief waren in het etablissement. Opvallend is dat de advertentie geen vermelding maakt van kunsthandel, hoewel we wel weten dat dit het geval was. Er wordt dus voor gekozen om te adverteren voor restauratiewerken boven kunsthandel, of toch zeker om de twee niet bij elkaar te vermelden. Hierdoor onderscheid Deswarte zich van Mommen & Cie en Pelle & Fils, die wel uitkwamen voor beide activiteiten. Dit wil zeker niet zeggen dat men niet wist dat er ook aan kunsthandel werd gedaan, maar er valt toch iets voor te zeggen dat hier niet voor geadverteerd werd. Verder zien we wederom de opdeling in van restauratiepraktijken in aparte onderdelen ('rentoilage,' 'parquetage,' 'nettoyage' en 'vernissage'). Van de term 'restauration' wordt hier wederom geen gebruik gemaakt.

ADELÉ DESWARTÉ
23, RUE DE LA VIOLETTE
BRUXELLES.
Dépôt à ANVERS, 15, rue Léopold.

<p>VERFIS ET COULEURS POUR TOUS GENRES DE PEINTURES.</p> <p>TOILES, PANNEAUX, CHASSIS, MANNEQUINS, CHEVALETS, ETC.</p> <p>BROSSES ET FINCEAUX, CRAYONS, BOITES A COMPAS, FUSAINS, MODELES DE DESSIN.</p> <p>RENTOILAGE, PARQUETAGE, EMBALLAGE, NETTOYAGE ET VERNISSAGE DE TABLEAUX.</p>	<p>COULEURS ET PAPIERS POUR AQUARELLES ARTICLES POUR BAU PORTE, PEINTURE SUR PORCELAINE.</p> <p>BOITES, PARCSOLS, CHAISES, Meubles d'atelier anciens et modernes</p> <p>PLANCHES A DESSINER, TÉS, ÉQUERRES ET COURBES.</p> <p>COTONS DE TOUIE LARGEUR DEPUIS 1 METRE JUSQUE 8 METRES.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Représentation de la Maison BINANT de Paris pour les toiles Gobelins (imitation)

*NOTA. — La maison dispose de vingt ateliers pour artistes.
Impasse de la Violette, 4.*

Afbeelding 6 Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

Casus 7.2: Albert Mendel Succr

Albert Mendel is in feite de opvolger van Adèle Deswarte. Het verbaast dan ook niet dat zijn advertenties dezelfde activiteiten vermeldt: de verkoop van een variatie van kunstbenodigdheden.¹⁰⁵ Opmerkelijk is echter wel dat de restauratieactiviteiten niet meer vermeld worden. Dit zou kunnen betekenen dat het restauratieatelier opgedoekt werd en enkel de winkel werd overgenomen. In de archieven en het tijdschrift is er verder niets te vinden over deze winkel.

¹⁰⁵ Advertentie Albert Mendel Succr, *l'Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

Casus 8: J. Peelaert

De hoofding van J. Peelaert vertelt dat hij zich bezighield met “restauration de Tableaux, Rentoilage, Parquetage, Transposition, Nettoyage de Gravures.” Hij omschrijft zichzelf hierin als ‘Peintre-Expert’ en ‘Restaurateur de Musées,’ een titel die we nergens anders tegenkomen.¹⁰⁶ Vanaf 1898 was hij dan ook in vaste dienst van het museum Mayer van den Bergh.¹⁰⁷ Daarnaast zien we wederom een opdeling van ‘restauration,’ ‘rentoilage’ en ‘parquetage.’ De drie werden duidelijk als aparte activiteiten gezien. Daarnaast toont het feit dat hij bij gravures enkel over ‘nettoyage’ spreekt aan dat ‘restauration’ meer omvatte dan enkel het kuisen van de kunstwerken.

Casus 9: L. Vandergucht - Alberdienst

Vandergucht heeft een lange lijst in aanbieding: Spécialité d’ornementation de salons, Moulures & Carton Pierre de tout style, Atelier de sculpture Exécution ?d’après dessins, Glaces gravées a dessin, Grand choix de Glaces à trois faces, Glaces de Venise, Vitraux mis en plomb, Exportation, Maison de confiance”.¹⁰⁸ Het valt hier op dat er geen activiteiten worden vermeld die specifiek te maken hebben met de restauratie van kunstwerken, hoewel uit de restauratieverslagen van het MSK wel blijkt dat hij die uitvoerde. We vinden geen correspondentie terug van Vandergucht buiten het archief van het MSK.

Casus 10: Paul Emile Nicolé

Paul Emile Nicolé was tot aan zijn dood in 1894 actief in het KMSKA als restaurateur. Uit de briefwisseling met het museum leren we dat hij ook actief was op de privémarkt, hoewel we hier buiten de archieven geen verder bewijs van vinden (hij adverteerde niet in de onderzochte tijdschriften).¹⁰⁹ Uit zijn

¹⁰⁶ J. Peelaert, *Brief aan Jean Delvin, 29 juli 1912*, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁰⁷ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁰⁸ M. Van der Gucht, *Brief aan Louis Maeterlinck, 6 december 1902*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; M. Van der Gucht, *Brief aan Louis Maeterlinck, 3 maart 1903*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie, 18 Augustus 1903*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1904/8, *Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919*, Gent: Msk..

¹⁰⁹ *Verslag van de Museumcommissie, 19/05/1978*, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

briefhoofding kunnen we opmaken dat hij zowel actief was als expert, restaurateur en als kunsthandelaar. Hier vinden we wederom het profiel van een restaurateur gecombineerd met economische activiteiten.

Casus 14: H.J. Van Dyck

Van Dycks briefhoofding benoemt hem als Artist-Peintre, hoewel uit zijn factuur van september 1894, gericht aan het Museum Mayer van de Bergh duidelijk wordt dat hij ook enkele restauratiewerken deed.¹¹⁰ Hierin maakt hij een onderscheid tussen restauratie, retouches, verdoeken en vernissen. Enkel deze factuur en een bijhorende brief werden bewaard, verder is deze figuur niet te vinden in andere archieven of tijdschriften. Hierdoor is het wederom onmogelijk om een compleet beeld te krijgen van zijn activiteiten.

Het zou hier kunnen gaan over Henri Joseph Van Dyck (1894-1934), een Belgisch kunstschilder die portretten en genrevoorstellingen produceerde.¹¹¹ Ook over zijn leven als kunstenaar lijkt weinig gekend te zijn.

Casus 16: Delehay Joseph & fils *mvdb*

In de archieven van het museum Mayer vanden Bergh vinden we een enkele factuur terug van 'Delehay Joseph & Fils', dit voor de restauratie van een schilderij.¹¹² Het gaat om diezelfde Delehay die zich bij het KMSKA in 1889 aanbood als tweede restaurateur.¹¹³ Uit deze brief leren we dat hij een leerling was van Nicolié, maar verder is er geen informatie te vinden over deze figuur, daar hij noch briefhoofding, noch advertenties heeft.

Casus 24: Emile De Coninck

In het archief van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België vinden we ook een brief van Emile de Coninck. Uit zijn briefhoofd blijkt dat hij een galerij runden met zowel oude als nieuwe schilderijen. Daarnaast was hij ook

¹¹⁰ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

¹¹¹ *RKD*, s.v. "Henri Van Dyck," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/91014>.

¹¹² *Factuur van Delehay Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

¹¹³ *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

‘Peintre restaurateur,’ en kon men bij hem terecht voor kaders, verdoekingen, bedoekingen en expertises.¹¹⁴

Casus 25: Adolphe Gossez

Volgens de briefhoofding uit het archief van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België was Adolphe Gossez een restaurateur van schilderijen, gespecialiseerd in bedoekingen, parketten en verdoekingen.¹¹⁵

Geen briefhoofdingen of advertenties:

Casus 11: Louis Maeterlinck

Casus 12 en 13: Felix Sacré en Antoine Sacré

Casus 15: Auguste Piron

Casus 17-20: Denwone,

Casus 18: Hendrik den Cale

Casus 19: A. Gofies

Casus 20: Aelman

Casus 21: Henri Permeke

Casus 22: Victor le Roy

Casus 23: Henri Le Roy

Casus 26: Alex Deheuvel *KMSKB*

Casus 27: Jos. De Kuyper

Casus 28: Jules F. Defordt

Casus 29: Albert Engel

Casus 30: Auguste De Loose

Casus 31: Joseph Gyselinckx

Case 32: H. Meyers

¹¹⁴ *Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée, 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

¹¹⁵ *Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

Bijlage 3: Foto's van het atelier van Albert Engel

Bron: *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*. 5 juli 1913.
Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSK







Handwritten text in blue ink, possibly a signature or initials, located on the left side of the photograph.

Dankwoord

Graag wil ik alle mensen bedanken die een bijdrage hadden aan deze masterpaper. Ten eerste behoort hiertoe mijn promotor prof. dr. Maximiliaan Martens, die mij tijdens zijn hoorcolleges en mijn stage inspireerde om me verder te verdiepen in de conservatie en restauratie van onze kunstschaten. Hij stond aan de basis van mijn praktische kennis omtrent het vak en wist me altijd nieuwe inzichten en ideeën te geven voor deze thesis.

Daarnaast wil ik ook de medewerkers van de museumarchieven en de stadsarchieven bedanken. Zij waren steeds behulpzaam bij het vinden van de juiste bronnen en stonden ook na de lockdown voor mij klaar om te helpen waar het kon. Bedankt Inez Bourgeois (KMSKA), Aude Alexandre (KMSKB), Monique de Ruelle (KMKGB), Ulrike Müller (Museum Mayer van den Bergh), Carine Van Bruwaene (MSK) en Jan D'hondt (stadsarchief Brugge).

Tenslotte wil ik ook mijn ouders en vriend bedanken voor de morele en praktische steun die ze me al vanaf het begin gaven.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	1
2. Korte voorgeschiedenis	4
3. Europese context	11
4. De Belgische restaurateurs	19
5. Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur	22
5.1. Wat verwacht werd	24
5.2. Restaurateurs op de voorgrond	28
5.3. Briefhoofdingen en advertenties	31
6. Opleiding tot restaurateur	45
7. Restauratiemethodes	49
7.1. Alvorens de restauratie: gangbare onderzoeksmethoden	49
7.2. De Pettenkoffer methode	53
7.3. Parketteren	56
7.4. Verdoeken (transposition)	60
7.5. Bedoeken, doubleren of 'marouflage' (rentoilage)	65
7.6. Vernis	68
7.7. Retoucheren	72
7.8. Periodieke schoonmaak	74
8. De Musea	81
8.1. Museum voor Schone Kunsten Gent	83
8.2. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen	91
8.3. Museum Mayer vanden Bergh	112
8.4. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België	116
8.5. Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis Brussel	139
8.6. Museum voor Schone Kunsten Oostende	141
8.7. De kunstcollectie van Brugge	143
8.8. Conclusie	148

9. Restaureren: pro of contra? Een onderzoek naar de publieke opinie 151

10. Besluit 159

Bibliografie 163

Bijlages 207

1. Biografische gegevens van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920
2. Analyse van de reclame en briefhoofdingen van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920
3. Foto's van het atelier van Albert Engel

1. Inleiding

Als ik een galerie bezoek, ben ik niet alleen op zoek naar een esthetisch aantrekkelijk plaatje. Ik ben geïnteresseerd in de verhalen die deze kunstwerken ons te vertellen hebben. Als ik naar een kunstwerk kijk, wil ik weten door wie ze zijn gemaakt en waarom. Waarom is dit beeld door de geschiedenis heen door bepaalde mensen verworven en wat waren ze van plan ermee te doen? Waar is het geweest en wat heeft het meegemaakt? De conservatiestaat van schilderijen kan ons iets vertellen over de waarde die wordt toegekend aan een schilderij in onze huidige tijdsperiode. De aanvullingen of wijzigingen die door verschillende restaurateurs in verschillende tijdsperioden aan een kunstwerk zijn aangebracht, kunnen ons veel vertellen over de filosofische en morele houding ten opzichte van kunstwerken. De plaatsen waar een kunstwerk is geweest en de personen die het hebben bezeten en mogelijk hebben veranderd, maken net zo goed deel uit van de geschiedenis als de eerste conceptiemomenten. Een kunstwerk bekijken en alleen maar denken aan de vroege stadia van zijn leven is zoals het schrijven van een biografie, maar alleen met vermelding van de eerste paar jaar. Eerdere restauratiecampagnes kunnen ons deze onvertelde verhalen vertellen. Waarom zijn bepaalde aspecten van een schilderij veranderd, verwijderd of bedekt? We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan de naakten die bedekt werden in Michelangelo's laatste oordeel (de Sixtijnse Kapel, Rome, 1534 - 1541), die pas eeuwen later opnieuw werden onthuld. Deze casus vertelt ons iets over de houding ten opzichte van naakt, maar ook ten opzichte van het behoud van het 'originele' kunstwerk. In de 16^{de} eeuw, net na de dood van Michelangelo, werden de naakten bedekt volgens een decreet van het Concilie van Trente. Daarmee vertelden ze ons dat het kunstwerk werd gebruikt voor contemplatie, in plaats van dat men een appreciatie had voor een origineel kunstwerk van een grote meester, dat bewaard zou moeten blijven in zijn originele staat. In de 20e eeuw, tijdens de restauraties tussen 1980 en 1994, werden enkele overschilderingen verwijderd, waardoor het beoogde beeld zichtbaar werd. In deze actie zien we een bewondering voor de meester die de religieuze gebruiken die in het verleden aan het werk werden gegeven overtreft. Sommigen zouden kunnen zeggen dat we 'de originele schildering' nu

(gedeeltelijk) kunnen zien, maar dit roept de vraag op wat een originele foto is. Zijn alle interventies immers op de een of andere manier niet origineel voor het kunstwerk?

De manier waarop we ervoor hebben gekozen om onze kunstwerken vandaag en in het verleden te behouden, kan ons veel vertellen over onze houding ten opzichte van kunst. De verschillende methoden die door de geschiedenis heen zijn gebruikt, onthullen het belang en het gebruik dat we aan kunstwerken geven. Deze verschillende opvattingen fascineren mij vanuit antropologisch oogpunt. Behoud en restauratie van kunst is meer dan het verwijderen van vernis en het retoucheren van oude panelen. Het is een filosofie op zich. Door onze kunstwerken te conserveren, zorgen we ervoor dat de generaties na ons kunst uit verschillende perioden van de menselijke cultuurgeschiedenis kunnen ervaren, zoals we dat vandaag kunnen doen. Kunstrestaurateurs schrijven zichzelf in deze geschiedenis in, en worden zo deel van het verhaal.

Deze paper doet onderzoek naar kunstrestauratie in België tijdens de periode van 1880 tot 1920, specifiek over de schilderijenrestauratie. In deze periode bevindt zich een kantelpunt binnen het vak. Aan de ene kant zien we de 18^{de} eeuwse tradities doorleven, aan de andere kant zien we de industrialisering van de 19^{de} eeuw binnenkruipen in de conservatie en restauratie. In deze paper onderzoeken we hoe deze verwetenschappelijking verliep met behulp van contemporaine publicaties en enkele museumarchieven. Daarnaast trachten we de restaurateur van de 19^{de} eeuw weer uit de schaduwen te halen. Wie waren deze personen die verantwoordelijk waren voor het overleven van onze kunstwerken? Welke methodes gebruikten ze? Hoe stond het grotere publiek hier tegenover?

Dit onderzoek brengt enkele moeilijkheden met zich mee. Aan de geschiedenis van de restauratie en conservatie werd tot nu toe nog niet erg veel aandacht besteed, in het bijzonder niet in België. De recente jaren kwam er echter wel een opflakking van interesse in dit onderzoeksveld. Een mogelijke reden voor dit gebrek aan onderzoek vinden we in de omslachtige en beperkte documentatie

hierover. Een traktaat over de restauratie in België werd in de lange 19^{de} eeuw niet geschreven, en ook in andere tekstvormen wordt maar weinig verteld over kunstrestauratie of conservatie. Daarom moeten we onze informatie voornamelijk uit de museumarchieven halen, waar destijds een min of meer gestandaardiseerde vorm van documentatie ontstond gedurende deze periode. Daarnaast kunnen we ook veel leren uit de artikels die destijds in de media gepubliceerd werden. Met tijdschriftartikels moeten we echter wel steeds voorzichtig omspringen, omdat zij mogelijks niet de complete waarheid vertellen.

Deze paper tracht een bijdrage te leveren aan een nog grotendeels ontontgonnen onderzoeksthema binnen België. Hopelijk kan deze paper nieuwe deuren openen binnen de Belgische kunstgeschiedenis, en aanzetten tot verder onderzoek.

2. Korte voorgeschiedenis

Over de geschiedenis van de conservatie en restauratie werd al veel geschreven. Deze studies zijn meestal echter casusstudies, hetzij naar restauraties of restaurateurs, hetzij over publieke discussies. Een allesomvattende geschiedenis werd tot nog toe niet geschreven, al komt kunsthistoricus Alessandro Conti hier met zijn publicatie van 1988 wel erg dichtbij. In zijn uitgebreide studie tracht hij een chronologisch verhaal te vertellen aan de hand van verschillende voorbeelden. Vooral de geschiedenis die zich in Italië afspeelde wordt hierin goed belicht. Ook kunsthistoricus Roger Marijnissen gaf in zijn doctoraatsthesis een helder overzicht van enkele historische ideologieën en methodes. In het belang van context gaat dit hoofdstuk kort over de evolutie van de ideologie van restauratie, voornamelijk aan de hand van deze twee publicaties. Belangrijk om te vermelden is dat beide publicaties niet handelen over de geschiedenis van België, maar veelal de buurlanden (voornamelijk Frankrijk, Engeland en Italië).

Volgens kunsthistoricus Alois Riegl (1858-1905) begon de conservatie en restauratie van kunstwerken in de Italiaanse Renaissance, toen de antieke beeldhouwwerken herontdekt werden. In deze vroege jaren zag men restauratie vooral als het aanvullen van ontbrekende delen.¹ Men beschouwde deze aanpassingen zeer vaak als verbeteringen, en restauraties werden zelfs sporadisch gesigneerd.² Een van de oudste handleidingen voor het onderhouden van kunstwerken werd geschreven in 1561 en bevindt zich vandaag in de Biblioteca Nazionale in Firenze. Het naslagwerk werd in het Latijn en een Venetiaans dialect geschreven en bevatte recepten voor de reiniging van schilderijen, een procedure die destijds gedaan werd om verflagen te verlichten.³

¹ Roger Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk: Een Onderzoek Naar De Mogelijkheden Van Een Discipline Inzake Conservatie En Restauratie," (Diss. doct. kunstgeschiedenis en oudheidkunde, 1965), 7.

² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 13.

³ Alessandro Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, vert. Hellen Glanville (Oxford: Elsevier, 2007), 14.

Vaak leidde een verandering in smaak tot een andere benadering van de begrippen conservatie en restauratie. In de 16^{de} eeuw deinsde men er niet voor terug oude schilderijen te verkleinen, te vergroten of te overschilderen, naargelang de mode.⁴ Wisselende smaken en een gebrek aan respect voor de authenticiteit van kunstwerken waren volgens Marijnissen de voornaamste oorzaken waarom veel middeleeuwse kunst verdwenen is.⁵ Deze praktijk leefde door in de 17^{de} en 18^{de} eeuw. Zowel in kerken en privécollecties als in de eerste galerijen betekende het restaureren van een schilderij in feite een 'modernisatie'. Anders dan in de 16^{de} eeuw werd men tegen die tijd wel aandachtiger voor het geheel, en trachtte men enkel aanpassingen te doen die coherent waren met de totaliteit van een werk. Gedurende deze periode ontwikkelde men ook enkele nieuwe methodes voor het schoonmaken van schilderijen. Zo deed Theodor Turquet de Mayerne in de eerste helft van de 17^{de} eeuw verslag van de systemen die gebruikt werden aan het hof van Charles I van Engeland. Een voorbeeld daarvan is het overgieten van het oppervlak met warme lijm om die na drogen er weer af te trekken. Het was uit deze praktijk dat vermoedelijk het voeren ('lining') van schilderijen ontstond in de tweede helft van de 17^{de} eeuw.⁶ Op het einde van de 17^{de} eeuw speelde ook de katholieke kerk een belangrijke rol in de conservatie van kunstwerken, vooral in het kader van de contrareformatie. Het bewaren en leesbaar houden van devotionele schilderijen werd toen belangrijker dan ooit. In functie daarvan ontstond een stroming waarin men de reconstructie naar een oorspronkelijke staat beoogde. Men deed dat aan de hand van geïntegreerde retouches, die in werkelijkheid vaak overschilderingen inhielden.⁷ In deze evolutie zien we ook de kiem van de waardering voor het kunstwerk als historisch document.

Volgens Marijnissen kent de moderne betekenis van het restaureren zijn oorsprong in de 18^{de} eeuw. Er ontstond een nieuwe attitude tegenover conservatie, ingegeven door een grotere historische bewustheid. Kunstwerken werden naast esthetische objecten steeds meer beschouwd als historische

⁴ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 99.

⁵ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 8-10.

⁶ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 100-106.

⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 120.

documenten.⁸ De historicus Conti vermeldt dat men in Engeland zelfs al nadacht over het principe van reversibiliteit. In Frankrijk heerste de wens om een kunstwerk het eeuwige leven te gunnen met behulp van (nieuwe) conservatie- en restauratietechnieken.⁹

Een andere belangrijke stroming die ontstond in de 18^{de} eeuw was 'de ideologie van het nietsdoen', onder impuls van de Spaanse schilder Francisco Goya. Goya was van mening dat zelfs indien de oorspronkelijke kunstenaar van een werk weer tot leven zou komen, die zijn eigen werk niet meer zou kunnen retoucheren of aanvullen. Een schilderij kon – nadat het gecreëerd was – niet meer aangepast worden. Iedere poging tot het bijschaven van een werk zag hij als een erger misdrijf dan het werk integraal te vernietigen.¹⁰

Tijdens de 18^{de} eeuw en 19^{de} eeuw werden een aantal nieuwe restauratiemethodes ontwikkeld (zie infra: Restauratiemethodes). De nieuwe methodes verspreidden zich snel doorheen Europa, en er ontstonden zelfs specifieke ateliers voor bepaalde technieken, zoals verdoeking en parketteringen.¹¹ Omdat men nog niet wist of deze nieuwe methodes effectief de tand des tijds zouden doorstaan, trachtte men ze te verantwoorden aan de hand van materiaalstudies, gesteund door de nieuwe ontdekkingen binnen de fysica en chemie. Deze studies breidden zich al snel uit tot onderzoek naar materialen en schildertechnieken gebruikt doorheen de hele geschiedenis.¹² Het is in dit opzicht dat de restaurateurs hun eerste stappen zetten richting verwetenschappelijking. Ondanks deze vernieuwingen werden gedurende de 19^{de} eeuw nog steeds tal van schilderijen aangepast naargelang decoratieschema's en persoonlijke smaak.¹³

Op het einde van de 18^{de} eeuw deed zich een interessant voorval in Frankrijk. Bij de oprichting van het nieuwe nationale museum *Musée Central des Arts* in 1793

⁸ Esther Van Duijn en Mireille te Marvelde, "The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild. The Historical Importance of two Dutch Families of Restorers," 812.

⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 222-226.

¹⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 222-226.

¹¹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 15-16.

¹² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 168.

¹³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 235.

door Napoleon Bonaparte, moest een groot aantal kunstwerken onder handen genomen worden. Hiervoor nam men een klein leger restaurateurs onder de arm. Jacques-Louis David, Jean Michel Picault en Jean-Baptiste Lebrun waren het echter niet eens met de selectie. Zo bepleitte Picault om een wedstrijd uit te schrijven om geschikte restaurateurs te vinden, zij het voor restaureren in het algemeen zij het voor de verschillende specialisaties (bedoeken, verdoeken, schoonmaken, ...). De hele historie stelde het vak 'restauratie' plots in de schijnwerpers, en creëerde een hernieuwde en uitgebreide polemieek met grote gevolgen voor de uitoefening van het vak. Picault's traktaat was een van de eerste die specifiek handelde over het restaurateur-zijn.¹⁴

Bij het begin van de 19^{de} eeuw werd de restaurateur al apart gezien ten opzichte van de kunstenaar. Ze hadden namelijk een verschillend doel, hoewel ze beiden streefden naar erkenning en prestige. (Al kon de restaurateur nooit de kunstenaar in aanzien overstijgen.) Dit leren we uit het schrijven van Jean Michel Picault in 1793. Naast de verheldering van de rol van restaurateur werden ook de risico's die verbonden waren aan de job steeds duidelijker.¹⁵

Het is interessant op te merken dat in een andere kunstvorm, namelijk de antieke beeldhouwkunst, het maken van pastiches en onechte aanvullingen vermeden werd vanaf de eeuwwisseling.¹⁶ In Italië vinden we parallel aan deze nieuwe ideologie ook een nieuwe manier van retoucheren die voornamelijk op fresco's werd toegepast. In plaats van een geïntegreerde restauratie opteerde men ervoor de missende delen op een herkenbare manier in te vullen. Meer bepaald: op een manier dat het voor de toeschouwer duidelijk was dat het een latere aanvulling was. Een voorbeeld was door de lacunes in te vullen met een effen kleur. Dit gebeurde vooral binnen de publieke sfeer, op de privémarkt hield men andere idealen aan.¹⁷

¹⁴ 1. Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 242-243.

2. Voor een uitgebreidere beschrijving van Picaults visie op het figuur van de restaurateur verwijzen we naar zijn publicatie "*Observations sur les inconvenients qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement*" (1789).

¹⁵ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 227.

¹⁶ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 229.

¹⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234.

In tegenstelling tot de 18^{de} eeuw, waarin volgens Conti het retoucheren openlijk besproken kon worden, hield de praktijk zich in de loop van de 19^{de} eeuw in een sluier van geheimhouding. Sinds het begin van de 19^{de} eeuw hechtte men meer waarde aan de authenticiteit van het kunstwerk, en alle niet-originele toevoegingen haalden af van de waarde. Dit idee was erg wijdverspreid, en werd door Secco-Suardo in zijn restauratiehandleiding van 1866 beschreven.¹⁸ Het was diezelfde auteur die ook waarschuwde voor restaurateurs die eveneens in kunst handelden. Er was in diezelfde periode een sterk groeiende markt in de vorm van privécollecties. Het verzamelen van kunstwerken werd namelijk steeds populairder en toegankelijker voor de groeiende klasse van de burgerij.¹⁹ Het gevaar van de restaurateur-kunsthandelaar was dat hij zwaar geretoucheerde schilderijen zou kunnen verkopen als authentieke werken, dankzij de geheimhouding rond de restauratieprocessen. Marijnissen duidde in zijn thesis aan dat deze economische overweging aan de basis kon liggen van de vertraagde evolutie van het vak gedurende de 19^{de} eeuw.²⁰ Op de morele kwestie van een handelend restaurateur gaan we later in (zie infra: Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur).

Het verzamelen van Oude Meesters in het bijzonder werd in de eerste helft van de 19^{de} eeuw steeds populairder. We kunnen ons afvragen of de vernieuwde interesse in oude schilderijen zorgde voor een nieuwe impuls in het conservatie- en restauratiegebied. Het belang dat men hechtte aan de authenticiteit en de liefde voor oude meesterwerken moet ongetwijfeld een wens tot goede conservatietechnieken bespoedigd hebben. De liefde voor de Oude Meesters vertaalde zich ook naar een nieuwe houding tegenover de vergelende vernissen. Men ging op zoek naar nieuwe media die de oorspronkelijke kleuren niet zouden aantasten. Pastel en aquarel bleken enorm interessant, omdat men na retouches met die materialen de oorspronkelijke kleureenheid van een kunstwerk weer kon herstellen. Bovendien waren ze zelf minder onderhevig aan verkleuring.²¹ Dit betekende echter niet het verdwijnen van de geliefde 'patine.' Onder patine

¹⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234.

¹⁹ Ulrike Müller, "The Amateur and the Public Sphere: Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century," *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423-438.

²⁰ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 24.

²¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 234-235.

verstaat men het verouderen en verkleuren van de verf- en vernislaag van een schilderij, wat over een langere periode grote gevolgen had voor het uitzicht van een werk. In de 17^{de} eeuw werd patine nog gezien als een element dat bijdroeg aan de harmonie van een werk. Deze visie leefde door tot in de eerste helft van de 19^{de} eeuw. Franse restaurateurs brachten nog steeds een artificiële patine aan na het verdoeken van een werk.²² De term werd tegen die periode echter ook gebruikt voor bepaalde goudbruinkleurige mengsels die na restauratie werden aangebracht om de retouches te integreren. Patine werd met andere woorden een garantie op de ‘schoonheid’ die bij antiquiteit hoorde en een zorgde voor een contact met het verleden. Engeland deelde deze visie niet, en vermeed bij voorkeur het uitzicht van de patine.²³

Ten slotte merken we op dat rond het midden van de 19^{de} eeuw de opkomst van nationale identiteiten in Europa een belangrijke rol begon te spelen in de kunstwereld. Het behoud van de nationale kunstschaten maakte hier onmiskenbaar deel van uit, en nieuw opgerichte musea kregen die verantwoordelijkheid toebedeeld.²⁴ Onder de controle van zowel plaatselijke als nationale autoriteiten realiseerden de museumcommissies en hun restaurateurs een enorm aantal restauraties aan hun nationale meesterwerken. België was daarbij geen uitzondering (zie infra: De Musea).

In België was Etienne Le Roy (1808-1878) misschien wel de belangrijkste restaurateur vóór de bestudeerde periode. Le Roy was een van de eerste restaurateurs van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Verder was hij ook actief als kunsthandelaar en expert en adviseerde de museumcommissies regelmatig omtrent aankopen en restauratie.²⁵ Meer informatie over deze restaurateur is te vinden in de masterscriptie van Eric Verhalle, “Onderzoek naar de bedrijvigheid van de schilderijenrestaurateur

²² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 252.

²³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 278-280.

²⁴ Vicki Stewart, *The Development of Conservation Policies for Cultural Heritage: A Survey of 19th and 20th Century Theories*, (2014) 5.

²⁵ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 36-37.

Etienne-Victor Le Roy : een bijdrage tot de geschiedenis van de restauratie in de 19de eeuw in België” (1962).²⁶

²⁶ Deze kon helaas niet geconsulteerd worden vanwege Covid-19.

3. Europese context

Net zoals vandaag stond België in de 19^{de} eeuw in nauw contact met zijn buurlanden en andere omliggende Europese landen. Ideeën werden uitgewisseld en discussies rijkten soms over de landsgrenzen heen. In onze buurlanden werd de afgelopen jaren een toenemende hoeveelheid onderzoek gedaan naar hun conservatie- en restauratiegeschiedenis. Het gaat daarbij voornamelijk over casusstudies in de vorm van artikels. Om een idee te krijgen van de milieus waar België zich tussen bevond, volgt hieronder kort een overzicht van de gebeurtenissen in onze buurlanden aan de hand van deze nieuwe onderzoeken.

Nederland

Gedurende de lange 19^{de} eeuw vond er een omwenteling plaats op Europees vlak. Restauratie en conservatie was steeds meer gericht op wetenschappelijke en toekomstgerichte preservatie. Het restaurateur-zijn werd steeds meer een professionele bezigheid in plaats van een randactiviteit. Deze omwenteling werd in Nederland gepersonifieerd door de families Hopman en de Wild. Binnen een aantal generaties aan restaurateurs zien we een duidelijke modernisering. Nicolaas Hopman (1794-1870) werd in Nederland beschouwd als de eerste professionele kunstrestaurateur wegens zijn aandacht voor historische context, natuurlijke veroudering en toekomstige bewaring.²⁷ De restaurateur was kind aan huis bij het Rijksmuseum en het Mauritshuis en ontwikkelde in samenwerking met zijn zoon, Willem Anthonij Hopman (1828-1910), de was-hars voeringmethode. Deze methode kende een snelle verspreiding binnen en buiten Europa.²⁸ Willem Anthonij, opgeleid in zijn vaders atelier, perfectioneerde de methode en onderwees hem aan de Duitse restaurateur Aloïs Hauser (1857-

²⁷ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

²⁸ 1. Hierbij impregneerde men het schilderij met een mengsel van was en hars, waardoor blazen en schilfers geconsolideerd werden en het schilderij tegen vocht beschermd werd. Met dit mengsel bracht men in een latere fase ook een voeringstof aan op de achterkant van het schilderij.

2. Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 813.

1919) op vraag van Abraham Bredius (1855-1946).²⁹ Hij was eveneens verantwoordelijk voor de verspreiding van de Pettenkoffermethode binnen het Nederlands taalgebied in Europa, dankzij zijn vertaling van de originele publicatie in 1871.³⁰ Daarnaast was Willem Anthonij Hopman ook een van de eersten die zijn werkwijzen te documenteerde; een gewoonte die niet snel overgenomen werd in België.³¹

Zijn opvolger, Carel de Wild (1870-1822), volgde zijn opleiding in het Kunsthistorisches Museum van Wenen. Later studeerde hij op zijn beurt bij Aloïs Hauser in Duitsland. Dankzij zijn opleiding in Duitsland, dat verder stond in de verwetenschappelijking van restauratie, had hij in zijn thuisland een rijkere achtergrond dan zijn voorgangers. In de vroege jaren 1920 was hij een van de eersten die restauratie doceerde in een officiële opleiding aan de University of Pennsylvania (Verenigde Staten). In Nederland werd hij opgevolgd door zijn broer Derix de Wild (1896-1932) en zijn neef Angenitus Martinus de Wild (1899-1969).³²

Frankrijk

Frankrijk kende een grote impuls in het vak dankzij de oprichting van het *Musée Central des Arts* door Napoleon Bonaparte in 1793 (zie supra: Korte voorgeschiedenis). De professionalisering van de Franse restaurateurs kende hier zijn oorsprong, en een eeuw later konden ze bij de koplopers van Europa gerekend worden. Zo werd in Parijs de operationele techniek van de papverdoeking ontwikkeld, een techniek waar de Fransen erg gekend voor werden.³³ Ook de handleiding van Horsin Déon, die in België zeer bekend was, kwam van Franse bodem. Vanaf de late jaren 1870 vond het wetenschappelijk

²⁹ 1. Abraham Bredius was destijds de conservator van het Mauritshuis.

2. Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 815.

³⁰ Willem Anthonij Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871).

³¹ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 816.

³² Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 817-819.

³³ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 28.

lexicon zijn ingang in de Franse kunstwereld.³⁴ Aanvankelijk lag de focus enkel op de nefaste effecten van vocht, maar al snel verbreedde hun onderzoek en de Franse restaurateurs profileerden zich als hoogstaande wetenschappelijke onderzoekers.³⁵ Vanuit het Louvre werden vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw regelmatig studies gepubliceerd met een focus op technisch onderzoek. Na de Eerste Wereldoorlog profileerden de Fransen zich als experts op vlak van radiografie. In 1927 richtten ze een officieel laboratorium op in het museum.³⁶

Duitsland

In de verschillende studies wordt Duitsland consequent aangeduid als een van de voorlopers op vlak van verwetenschappelijking in restauratie. In de aanloop van de 20^{ste} eeuw vervulden ze een prominente rol binnen het vakgebied. Het overheersende aantal Duitse publicaties gedurende die periode valt duidelijk af te lezen uit de bibliografie van prof. dr. Roger Marijnissen. Daarbij merken we op dat deze studies allen erg wetenschappelijk gericht waren.³⁷ Een van de belangrijkste en wijdverspreide innovaties uit Duitse hoek was de Pettenkoffermethode. Deze methode was een van de eerste restauratiemethodes die door een wetenschapper ontwikkeld was, en niet door een restaurateur (zie infra: Restauratiemethodes).

³⁴ Ann Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," In *Conservation in the Nineteenth Century*, red. Isabelle Brajer. (Londen: Archetype Publications Ltd, 2013), 76.

³⁵ 1. Een voorbeeld hiervan is de Parijse restaurateur Albert Jehn, die zichzelf profileerde als een expert in wetenschappelijk onderzoek en de materiële constructie van schilderijen, en als iemand die wetenschappelijke en rationele behandelingen uitvoerde op schilderijen zonder het verwijderen van vernis of het gebruik van alcohol dampen, waarbij hij ook de oorspronkelijke patina van de werken wist te bewaren. (Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 76-77.).
2. Hoenigswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 76.

³⁶ "Le Laboratoire de Recherche des Musées de France." Laatst geraadpleegd op 11 mei 2020, <https://c2rmf.fr/presentation/une-longue-histoire/le-laboratoire-de-recherche-des-musees-de-france>.

³⁷ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," bibliografie.

Engeland

Engeland lijkt gedurende de lange 19^{de} eeuw licht voorgelopen te hebben op België en Nederland op verschillende vlakken. Documentatie van restauratiecampagnes was tegen de tweede helft van de 19^{de} eeuw al een wijdverspreid gebruik in Engeland.³⁸ Terzelfdertijd was er ook een duidelijke verschuiving van 'levende kunst' naar de waardering van het kunstwerk als historisch object.³⁹ Deze omwenteling kwam er dankzij de omzetting van private collecties naar publieke collecties, waardoor de kunstobjecten een andere functie en waarde kregen. De objecten werden daarbij bewaard in een nieuwe instelling, het museum, met de bedoeling ze te bewaren voor de eeuwigheid.⁴⁰ Binnen deze veranderde situatie wendde men zich al snel tot de wetenschap. In 1850 kwam namelijk de suggestie om alle werken van de National Gallery in een vacuüm lijst te plaatsen, om de werken te beschermen van luchtpollutie.⁴¹ In 1888 werd aan de wetenschappers Dr. W. J. Russell en W. Abney gevraagd om een studie uit te voeren naar het effect van verschillende lichtbronnen op aquarelschilderijen.⁴² Dertig jaar later, in 1920, werd een van de eerste gespecialiseerde laboratoria opgericht, het British Museum Research Laboratory.⁴³ Het is zeker dat Engeland al snel een grote mate van professionalisme kende, maar volgens de kunsthistoricus Giles Waterfield is dat te wijten aan het volgen van het Duitse voorbeeld.⁴⁴

³⁸ Ian McClure, "The History of Painting Conservation and the Royal Collection," in *Studies in the History of Painting Restoration*, red. Christine Sitwell en Sarah Staniforth. (Londen: Archetype Publications, 2002), 85.

³⁹ 1. Met levende kunst wordt het aanpassen van schilderijen aan de mode bedoeld, een praktijk waarbij kunstenaars zichzelf als voldoende opgeleid zagen om de oude schilderijen te overschilderen volgens de laatste mode. Het gebruik kan niet echt gedefinieerd worden als restauratie in de hedendaagse betekenis van het woord, en verdween bij de opkomst van de publieke collecties en musea.

2. Giles Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," in *Studies in the History of Painting Restoration*, red. Christine Sitwell en Sarah Staniforth. (Londen: Archetype Publications, 2002), 121-122.

⁴⁰ Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," 122.

⁴¹ Simon Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)," *CeROArt*, nr. 9 (2014), laatste geraadpleegd op 1 mei 2019, <http://journals.openedition.org/ceroart/3765>.

⁴² Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)."

⁴³ Lambert, "The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)."

⁴⁴ Waterfield, "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century," 124.

Italië

Al sinds het aantreden van Pietro Edwards als ‘Inspecteur voor de restauratie van publieke schilderijen’ in de tweede helft van de 18^{de} eeuw liet Italië het profiel van de kunstenaar-restaurateur achter zich. Edwards legde de grondering voor de hedendaagse visie op het vak. In zijn publicaties benadrukte hij onder meer het belang van een specifieke training voor restaurateurs, gecombineerd met wetenschappelijk onderzoek. Als een van de eersten raadde hij een interdisciplinaire commissie aan om te beslissen over restauraties.⁴⁵

Italië kende in de voetsporen van Edwards een reeks succesvolle restaurateurs. Een van deze restaurateurs was Molteni, actief rond het midden van de 19^{de} eeuw. Hij was een aanhanger van wat men later “selectief schoonmaken” zou noemen. Het doel van zijn schoonmaakacties was het terugbrengen van de harmonie in het werk. Bijgevolg werd niet elke zone van een schilderij in dezelfde mate onder handen genomen. Hierbij kwam ook de gewoonte de oude meesters te ‘verbeteren.’⁴⁶ Het was Edwards die enkele jaren eerder het oog van de toeschouwer als ultieme jury verklaarde: een onevenwichtig schilderij kon het publiek niet bekoren. Deze manier van restaureren wordt een ‘esthetische restauratie’ genoemd, en kon zo ver gaan dat men details toevoegde of het werk ondertekende in naam van de schilder aan wie het toegeschreven werd.⁴⁷

Nog bekender was de restaurateur Giovanni Secco-Suardo, auteur van “*Manuale ragionato per la parte meccanica dell’Arte del Restauratore di dipinti*” (1866). Hierin toonde hij een grote kennis van de chemische processen die schuilen achter de veroudering van de originele materialen van kunstwerken. De schrijver erkende in zijn handleiding de geheimhouding die het vak domineerde, en de economische redenen die daar vaak de oorzaak van waren. Desalniettemin moest een schilderij volgens zijn filosofie op zulke wijze geretoucheerd worden

⁴⁵ Antonio Iaccarino Idelson, “Reflections on the relation between conservation and science,” *CeROArt*, nr. 7 (2011), laatst geraadpleegd op 13 mei 2020, <https://journals.openedition.org/ceroart/2239>.

⁴⁶ Dit kon betekenen dat het werk werd aangevuld met details, of het aanpassen van compositionele en esthetische elementen.

⁴⁷ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 292-302.

dat de restauraties onzichtbaar waren. Daarnaast bracht hij na restauratie zelf vaak een artificiële, amberkleurige patina aan op de schilderijen om ze een ouder uitzicht te geven, zoals de mode destijds voorschreef.⁴⁸

Ook Ulisse Forni schreef rond hetzelfde moment een handleiding, "*Il Manuale del pittore restauratore*." De handleiding toonde een grote kennis van zowel Franse als Italiaanse technieken, en de auteur had eveneens een zekere kennis van chemie. In tegenstelling tot de handleiding van Secco-Suardo maakte Forni echter geen vermelding van de ethische aspecten van de restauratie, en was hij eerder praktijkgericht. Het manuscript was meer bedoeld voor een gespecialiseerd publiek. Verder maakt Forni ook deel uit van de officiële commissie belast met de evaluatie van de Pettenkoffermethode. Na enkele experimenten concludeerde de restaurateur dat de methode zijn beperkingen had, maar van pas kon komen bij het verzachten van vernissen om ze beter oplosbaar te maken in andere materialen.⁴⁹

In 1875 werd Giovanni Battista Cavalcelle op zijn beurt aangesteld als 'Inspecteur voor de restauratie van publieke schilderijen.' Enkele jaren voordien schreef hij een publicatie waarin hij conservatieproblemen bediscussieerde aan de hand van academische systemen en museumhervormingen. Hij pleitte eveneens voor een officiële restauratieopleiding. Hij toonde ook een grote aandacht voor de authenticiteit van kunstwerken en hun als historische documenten. Zo kwam hij met het idee om beschadigde kunstwerken te kopiëren en aangevulde versies te presenteren naast het origineel. Schade tonen in een werk was voor hem niet onacceptabel. In Italië leefde destijds dan ook een sterke polemiek over het al dan niet integrerend restaureren. Zo gaf het ministerie Cavalcelle in 1877 de opdracht om de lacunes op een schilderij in te vullen met neutrale kleuren in plaats van ze te overschilderen. Wegens zijn positie als inspecteur bevond hij zich vaak in het midden van de publieke discussies. Een van deze discussies ging over de controverse rond de restauratiepraktijken in de privémarkt. Opvallend genoeg hadden de restaurateurs binnen de privémarkt van Italië een hogere

⁴⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 302-306.

⁴⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 306-312.

professionele standaard dan degenen die het ministerie aannam voor officiële opdrachten.⁵⁰

Bij het aanbreken van de jaren 1880 vindt men binnen de officiële kringen een puristisch klimaat waarin alle ingrepen aan kunstwerken openlijk getoond werden. Bijgevolg verdween ook de voorkeur voor artificiële patine in deze jaren uit de Italiaanse smaak. Restaurateur Guglielmo Botti was een schoolvoorbeeld binnen deze visie. De stroming kon echter niet op steun rekenen van de privémarkt. Verder begonnen ook de omgevingsfactoren een belangrijkere rol te spelen in de conservatie, alsook het bijhouden van een logboek.⁵¹

De restaurateurs actief op de privémarkt en de restaurateurs in dienst van de staat hingen zeer verschillende ideeën aan. Alessandro Conti haalt aan in zijn boek *History of the Restoration and Conservation of Works of Art* dat de privémarkt een grotere mate van professionalisme kende dan dat binnen officiële instanties het geval was. Conti maakt melding van het fenomeen 'commerciële restauratie'. Daarbij werd gekozen voor integrerende restauratie met commerciële doeleinden. Privéverzamelaars verwachtten een zekere kwaliteit en stijl van hun kunstobjecten, en het was aan deze wens dat de restaurateurs voldeden. Verzamelaars en kunsthandelaars waren er zich maar al te zeker van bewust dat deze praktijken grensden aan vervalsing. In de grijze zone tussen de twee velden vinden we Luigi Cavenaghi. De restaurateur was zowel actief binnen officiële kringen als binnen de privémarkt. Rond de eeuwwisseling toonde hij een duidelijk waardering voor het kunstwerk als historisch document. Zijn doel was dan ook steeds het kunstobject terug te brengen naar zijn oorspronkelijke staat, wat sterk contrasteert met zijn voorgangers, die voornamelijk streefden om harmonie te brengen in het geheel. Ondanks deze nieuwe visie maakte Cavenaghi nog steeds een onderscheid tussen werken uit publieke collecties en werken uit private collecties. Hoe ver hij ging met een restauratie hing voor hem af van de opdrachtgever.⁵²

⁵⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 227-335.

⁵¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 338, 357.

⁵² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 363-375.

Portugal

Wanneer we de Europese landen op een tijdlijn plaatsen lijkt België aan het staartje te hangen. Niets is echter minder waar. Volgens Maria da Conceição Lopes Casanova was het Portugal die gedurende de 19^{de} eeuw achter de feiten aanliep. De slechte staat van het Portugese kunstpatrimonium zorgde voor veel kritiek rond de eeuwwisseling, en volgens velen was dit te wijten aan slechte restauraties.⁵³ In Portugal leefde het figuur van de kunstenaar-restaurateur namelijk door tot halweg de 20^{ste} eeuw, waardoor wetenschappelijke methodes lang op zich lieten wachten. Men trachtte de kunstwerken terug te brengen naar hun oorspronkelijke staat, maar was daarbij slechts afhankelijk van empirisch opgebouwde kennis. De enige restauratiehandleiding van het land werd gepubliceerd door Manuel Macedo, naar voorbeeld van de handleidingen van Horsin Déon (1851), Bonnardot (1858) en Ris-Paquot (1879). Deze auteurs deelden een visie waarbij de restaurateur als imitator van de oorspronkelijke kunstenaar gezien werd.⁵⁴ Deze visie op de restaurateur raakte rond de eeuwwisseling gedemodeerd, hoewel de handleiding van Horsin Déon nog lang populair bleef, ook in Frankrijk en België. Natuurlijk kende men in Portugal, zoals in elk land, ook tegenstanders van de restauratie. Desalniettemin kan men concluderen dat Portugal nog geen breuk kende met de empirische methode rond de eeuwwisseling.⁵⁵ Ten gevolge van deze methode was er weinig documentatie, gezien ze in geheimhouding gewikkeld was.

⁵³ Maria da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty," *CeROArt*, HS (2013), laatst geraadpleegd op 3 mei 2019, <http://journals.openedition.org/ceroart/3606>.

⁵⁴ da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty."

⁵⁵ da Conceição Lopes Casanova, "Luciano Freire: between tradition and novelty."

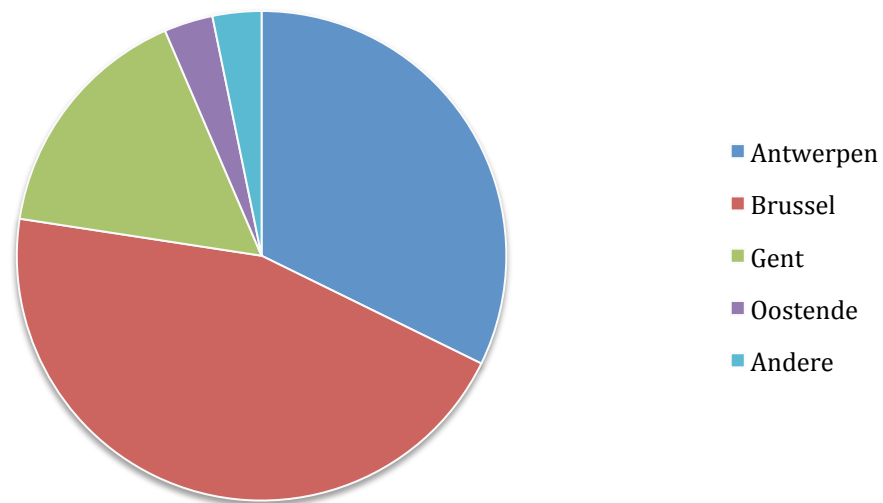
4. Belgische restaurateurs

Zoals eerder aangehaald is het archiefmateriaal over contemporaine restaurateurs beperkt. Tijdens het onderzoek kwamen 32 namen naar voren die zichzelf als kunstrestaurateur profileerden. In bijlage 1 geven we een korte profilering van elke restaurateur om hierna dieper in te gaan op het profiel van de restaurateur rond de eeuwwisseling. Waar waren ze actief en voor wie? Hadden ze een vaste betrekking of werkten ze op freelance basis? Situeerden ze zichzelf binnen een bedrijf, of waren ze kleine zelfstandigen?

Conclusie

Ruimtelijke verdeling

Ruimtelijke Verdeling

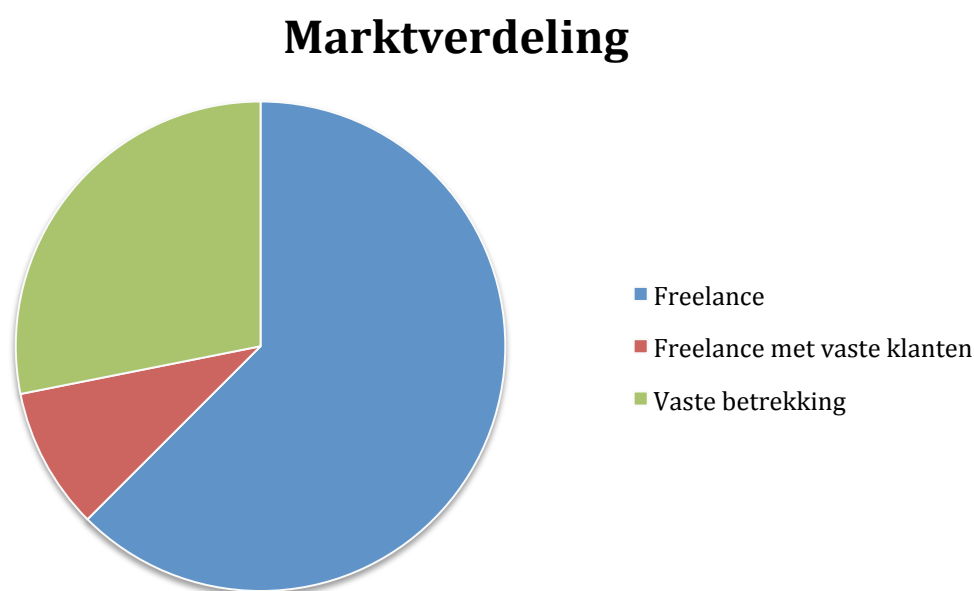


In de ruimtelijke verdeling van de restaurateurs zien we een duidelijke overheersing van Brussel. Dat het culturele leven, en daarbij ook al wie hierin werkzaam is, zich concentreert in de hoofdstad is niet verbazend. 77% Van de restaurateurs waren werkzaam in een van de steden waarin de koninklijk musea zijn gevestigd. Hierbij merken we op dat het merendeel van de bronnen waarop deze grafiek gebouwd is afkomstig zijn uit de musea. Een correcte conclusie zou zijn dat de musea van Brussel en Antwerpen in contact kwamen met meer

verschillende restaurateurs dan de musea van Gent en Oostende. Dit is opnieuw niet verbazend, daar de collectie van de Koninklijke Musea aanzienlijk groter was. Niettemin zijn de adressen van deze restaurateurs correct en was het zeker niet zo dat enkel Brusselse restaurateurs contact opnamen met het museum van Brussel, of enkel Antwerpse restaurateurs met het museum van Antwerpen. Daarom zijn we ervan overtuigd dat deze grafiek een correct beeld schetst van de ruimtelijke verdeling.

We kunnen de dominantie van Brussel en Antwerpen verklaren door het grootschaligere culturele leven in de steden, de aanwezigheid van meerdere musea (dit in contrast met Gent en Oostende), en de grotere collecties van de musea. Daarnaast lijken ook de privéverzamelaars zich in de steden gegroepeerd te hebben.⁵⁶ Naar alle waarschijnlijkheid was er dus meer werkgelegenheid in deze steden.

Marktverdeling



⁵⁶ Ulrike Müller, "The Amateur and the Public Sphere : Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century," *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423-438.

Opnieuw is het niet verbazend dat het merendeel van de opdrachten op freelance basis gebeurde, daar er maar een beperkt aantal musea zijn voor een veelvoud van restaurateurs. Wat we hierbij echter wel kunnen opmerken is dat de verschillende musea verschillende formules toepasten. Sommige musea hadden een vaste restaurateur, andere hadden een voorkeur voor een bepaalde restaurateur en nog andere werkten steeds met verschillende personen samen. Welk musea welke voorkeur had zal later in deze paper besproken worden (zie infra: De Musea). Zoals vandaag was het merendeel van de restaurateurs een kleine zelfstandige, afhankelijk van opdrachten die hij op zelfstandige basis te pakken kon krijgen. We zien dan ook dat enkele restaurateurs spontaan solliciteerden bij de musea, en dat enkele restaurateurs advertenties plaatsten om opdrachten binnen te halen (zie infra).

Van op vader op zoon

Een laatste conclusie die gemaakt kan worden is het bestaan van familiebedrijven. Net zoals we bij kunstenaars zien, wordt ook het vak van de kunstrestauratie doorgegeven van vader op zoon in het atelier. Dat het vak binnen het atelier werd doorgegeven is vanzelfsprekend, aangezien er in deze periode nog geen opleidingen in de kunstrestauratie bestonden.⁵⁷ De overheersende geheimzinnigheid rond de procedures in deze periode (zie infra) gaf de familiebedrijven een zeker voordeel: de mogelijkheid verder te bouwen op eerder opgedane kennis. Een restaurateur die in een atelier werd opgeleid waar alle geheimen aan hem toevertrouwd werden had een voordeel op die restaurateur die zichzelf trachtte op te leiden. Onder de familiebedrijven vinden we Mommen & Cie, Maison Buéso, Pelle & Fils, Felix en Antoine Sacré, broers Henri en Victor le Roy en Delehay & Fils.

⁵⁷ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019), 11-16.

5. Het profiel van de pre-wetenschappelijke restaurateur

Hoe bepalen we het profiel van een restaurateur rond de eeuwwisseling? Restaurateurs genoten, net zoals vandaag, niet het grote aanzien dat de canonieke – en minder canonieke – kunstenaars werd toegedicht. Bijgevolg werd er over hen ook amper geschreven in de eigentijdse boeken, tijdschriften, kranten et cetera (tenzij ze een andere, meer noemenswaardige activiteit uitoefenden). De restaurateurs waren geen publieke figuren. Hoe weten we dit? Wanneer we door een tijdschrift zoals *l'Art Moderne* bladeren, of enkele zoekopdrachten uitvoeren in de databank Belgicapress, zullen de namen van de door ons gekende restaurateurs niet tevoorschijn komen (met uitzondering van Louis Maeterlinck (1846-1916), die als conservator van het Museum voor Schone Kunsten Gent en kunsthistoricus bijzonder actief was). De restaurateur was dus geen 'belangrijk' maatschappelijk persoon, hij nam geen standpunt in in de kunstwereld, zijn plaats was die van het anonieme atelier, waar hij op zichzelf zijn ambachtelijke karwei uitoefende. Wanneer we dit combineren met de traditionele geheimzinnigheid die vanuit de 18^{de} eeuw doorleeft tot aan de echte verwetenschappelijking van de branche ca. 1930 (Conferentie van Rome), is het niet vreemd te moeten concluderen dat er geen persoonlijke archieven bewaard werden (of deze werden alleszins niet publiek gemaakt).⁵⁸ Er was ongetwijfeld briefwisseling tussen restaurateur en cliënt waarin de werkwijzen van de specialist mogelijks duidelijker werden. Zulke brieven zijn in beperkte mate terug te vinden in de archieven van de Belgische musea, maar lijken verdwenen te zijn wanneer het om privé-betrekkingen gaat.

Bewust zijnde van de problemen die zich bijgevolg stellen, kunnen we ons afvragen hoe we het profiel van de restaurateur kunnen bepalen. Hoe beschrijven we de levens van die mensen over wie niets geschreven werd, niets bewaard werd; mensen die bij voorkeur op de achtergrond bleven? Een

⁵⁸ De eerste 'International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art' werd in 1930 in Rome georganiseerd. De conferentie lag onder meer aan de basis van de oprichting van ICOM (International Council of Museums).

opmerking moet hierbij gemaakt worden: het is fout aan te nemen dat de restaurateur anoniem wou blijven. Hij was zeker trots op zijn vak. Wat hij echter niet wou, was dat zijn geheime recepten en behandelingsmethoden openbaar werden om bekritiseerd te worden door eender wie zich als geleerd genoeg beschouwde hier commentaar op te mogen geven, en natuurlijk om te vermijden dat de concurrentie zijn methodes zou overnemen.⁵⁹

Ook de economische positie van de restaurateur was complex (en is dat ergens nog steeds). Vele kunstenaars hadden moeite met de balans tussen 'l'art pour l'art' en de nood te overleven, wat soms voor een onzekere positie zorgde binnen de economische samenleving. De positie van de restaurateur was mogelijks nog gecompliceerder. Hij bemoeide zich met werken van kunstenaars die doorgaans al lang overleden waren en geen baat meer hadden bij de economische waarde van hun werk. Het was dus ook logisch dat de restaurateur 'klanten' moest vinden. (We kunnen hierbij de filosofische/ethische vraag stellen wie de echte klant is: het kunstwerk of de opdrachtgever?) Bijgevolg is een van de belangrijke bronnen voor het profileren van de restaurateur de (beperkte) reclame die we vinden in het tijdschrift *l'Art Moderne*. Dat alles in combinatie met de briefhoofdingen die bewaard zijn gebleven in de museumarchieven stelt ons in staat een beeld te scheppen van de activiteiten waar de gemiddelde restaurateur zich mee bezig hield.

De term restaurateur op zich blijkt meteen al een probleem te vormen. Deze titel vinden we namelijk maar in schaarse gevallen terug in de reclame en briefhoofdingen, hoewel er wel activiteiten in worden opgenomen die we traditioneel linken aan de kunstrestauratie. Er waren echter wel enkele invloedrijke stemmen binnen de kunstwereld die een ideaalvisie hadden van deze restaurateur. Hoewel zeldzaam, onthullen ze veel over het (gewenste) karakter van de restaurateur. We gaan hier over op een bespreking van de gevonden bronnen:

⁵⁹ Ook Marijnissen haalt dit aan als mogelijke reden voor de schaarse bronnen (Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.)

5.1. Wat verwacht werd

Over het algemeen werden er in onze streken in de pre-wetenschappelijke periode geen traktaten geschreven over het ideaalbeeld van de restaurateur. Het gebeurde erg sporadisch dat men zich uitsprak over het profiel van de restaurateur, maar dit gebeurde meestal in korte artikels en in context van kritieken. Een vroeg voorbeeld hiervan was Emile Picaults "*Observations sur les inconvénients qui résultent des moyens que l'on employé pour les tableaux que l'on restaure journellement*" (1789). In België publiceerde men wel kritiek op de restauratie zelf, maar het profiel van de restaurateur werd hier zelden bij betrokken. Slechts één Belgische publicatie (deels) handelend over dit onderwerp werd ons overgeleverd: "*De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux,*" gepubliceerd in het Bulletin Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent van 1903.

Enkele vooraanstaande figuren binnen de Belgische kunstwereld namen deel aan de discussie: kunstschilder en -criticus Albert Dutry (1860-1918), conservator en restaurateur Louis Maeterlinck (1846-1926), kunstschilder Armand Heins (1856-1938), kunstschilder en -verzamelaar Fernand Scribe (1851-1913), stadsarchivaris van Gent V. Vander Haeghen, kunstenaar Hendrik Coppejans (1883-1947), en gemeenteraadslid van Gent en glazenier Joseph Casier (1824-1914) allen onder het voorzitterschap van kanunnik Van den Gheyn (162-1955). Ook ene Alb. Maertens nam deel aan de discussie, maar deze kon niet geïdentificeerd worden.

Hoewel Albert Dutry slechts in één zin zijn ideale restaurateur beschrijft, is zijn visie allesomvattend. "*Un bon restaurateur devrait être à la fois au courant de l'histoire de l'art, peintre de talent, chimiste, et surtout esthète respectueux des oeuvres maîtresses et praticion discret.*"⁶⁰ Hij had een erg interdisciplinaire visie op de restaurateur. Vooral het wetenschappelijke aspect dat hij aan bod brengt is

⁶⁰ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 122.

erg opvallend wanneer we hem vergelijken met zijn tijdsgenoten. Dutry lijkt in deze mening alleen te staan. Zijn uitspraak bewijst echter wel dat men rond de eeuwwisseling begon na te denken over de verwetenschappelijking van het vak. Daarnaast werd nadruk gelegd op kennis van de kunstgeschiedenis en speelde ook discretie een belangrijke rol.⁶¹

A. Maertens vergeleek de restaurateur met een orkest-dirigent. De dirigent moet voor een goede uitvoering van de muziek doordringen tot de idee en het gevoel van de componist. Om dit te kunnen moet de dirigent zichzelf volledig kunnen uitwissen en abstraheren. Om zich volledig in te kunnen leven in een stijl of componist studeren ze vaak in het buitenland. Ook voor de schilderkunst was dit verhaal waar. Een intelligente schilder kon volgens Maertens zo al snel de penseelstreek van een meester imiteren. Het waren deze mannen, die als 'vulgaire kopiisten' werden behandeld, die naar zijn mening gefeliciteerd moesten worden voor hun vermogen zichzelf opzij te zetten. Het waren ook deze kopiisten aan wie volgens Maertens de kunstrestauratie toevertrouwd moest worden. Enkel zij zouden in staat zijn onzichtbare retouches aan te brengen. Het bezwaar dat men slechts zelden een kunstenaar vond die geschoold was in alle stijlen ging niet op, want het was volgens Maertens namelijk niet nodig dat eenzelfde man al die kennis bezat. Het was voldoende dat hij in staat was om bij het zien van een bepaald schilderij die specifieke stijl te kunnen imiteren, zij het na studie van gelijkaardige werken. Als het over werken van zeer grote waarde ging kon men tenslotte ook een bewijs vragen van de kunstenaars knowhow alvorens hij aan de restauratie startte. Maertens stelde hier een soort portfolio voor: *"Quand on commande à un artiste un portrait, c'est généralement parce que l'on a admiré déjà plusieurs de ses œuvres. Dès lors, pourquoi ne pourrait-on agir pour les restaurations comme on le fait pour les créations nouvelles?"*

De nadruk lag voor hem vooral op het feit dat de restaurateur zichzelf buiten spel moest zetten en verantwoordelijk was voor het in stand houden en herleven van de schilderijen, niet voor het creëren. De andere heren die deelnamen aan de

⁶¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 122.

discussie applaudisseerden voor zijn uiteenzetting, maar gingen niet verder in op het ideaalbeeld van de restaurateur.⁶²

Maertens ideale restaurateur was voornamelijk gefocust op het uitvoeren van retouches. In zijn uiteenzetting kwamen de technische kanten van het werk niet aan bod (zoals bijvoorbeeld werken aan de drager of het verwijderen van vuil). Ook op kunsthistorisch vlak moest de restaurateur niet erg veel achtergrond hebben. Mogelijks ging Maertens ervan uit dat zijn opdrachtgevers, veelal museumcommissies, over deze kennis beschikten. Omdat de restaurateurs destijds volledig onderhevig waren aan de museumcommissies, lag de beslissing omtrent kunsthistorische vragen wellicht volledig bij hen.⁶³ Hij werd in zijn visie bijgestaan door Louis Maeterlinck, die hierop uitbreidde in een ander artikel. Maeterlincks beschrijving van de opleiding die hij voor ogen had toont indirect zijn ideaalbeeld van de restaurateur. Hij was het eens met Maertens dat de restaurateur ook een goede schilder moest zijn. Daarnaast moest de restaurateur volgens hem een degelijke historische en literaire kennis bezitten. Het kunsthistorische aspect speelde voor Maeterlinck een grotere rol, al verklaarde hij niet waarom dit volgens hem nodig was.⁶⁴

Wanneer we Maertens en Maeterlincks ideeën combineren komen we uit op de visie die Picault zo'n honderd jaar eerder aanhing: die van een restaurateur die vanaf het begin een gespecialiseerde opleiding genoot, waarin hij intiem bekend raakte met de stijlen van de meesters en zichzelf volledig opzij zette. Emile Picault benadrukte echter ook het belang van technische kennis, een aspect dat enkel door Dutry belicht werd.⁶⁵ Op internationaal vlak werden er gedurende de 19^{de} eeuw nog enkele uitspraken gedaan over het profiel van de restaurateur. Discretie, onbaatzuchtigheid en bescheidenheid zouden belangrijke morele

⁶² "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 133, 140-143.

⁶³ Dat de museumcommissies absoluut beslissingsrecht hadden blijkt uit de opmerking van Maeterlinck dat: "*je ferai cependant remarquer qu'en général, ces modestes fonctionnaires ne sont nullement dangereux, car ils sont presque toujours pourvus d'une commission 'dite du Musée' ou ils n'ont pas même voix délibérative, et dont ils ont pour toute mission d'exécuter les ordres.*" ("De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135.)

⁶⁴ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁶⁵ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 243.

kwaliteiten geweest zijn.⁶⁶ Historicus en archeoloog Prosper Mérimée (1803-1870) was het ermee eens dat de restaurateur niets mocht toevoegen aan het werk en zijn taak enkel bestond uit het behouden of reproduceren. Ook restauratiearchitect Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) was in een publicatie van 1845 van mening dat de restaurateur zichzelf volledig moest kennen tijdens het restauratieproces. Hij moest consolideren en zo min mogelijk toevoegen. Horsin Déon schreef dat het talent van de restaurateur het meest ondankbare was van alle, omdat hij geen eigendom kon nemen van het werk dat hij verrichtte. De restaurateur moest bescheiden en discreet zijn. Kunstcriticus Camillo Boito (1836-1914) schreef in 1893 een synthese van wat de restaurateur moest zijn: hij moest behouden en niet herstellen, dit zonder enige ijdelheid.⁶⁷

Conclusie: de discrete en bescheiden restaurateur

Volgens kunsthistoricus Pierre Leveau kunnen bepaalde morele vereisten deel van het antwoord vormen op de vraag waarom de restaurateurs van de 19^{de} eeuw vandaag zo onzichtbaar lijken.⁶⁸ Bescheidenheid en discretie verklaren waarom weinig restaurateurs zich publiekelijk mengden in discussies betreffende hun vak. Het verklaart de beperkte documentatie echter niet volledig. Het is bijvoorbeeld nog steeds geen reden om niet voor zichzelf of voor de opdrachtgevers neer te schrijven wat er juist gedaan werd tijdens restauratiecampagnes, al moet opgemerkt worden dat de opdrachtgevers deze verantwoording zelden eisten.⁶⁹ We kunnen ons afvragen waarom dit zo was. Hadden de opdrachtgevers zelf voldoende kennis om te weten wat er met hun kostbare kunstwerken gebeurde? Dit kan zeker niet altijd het geval geweest zijn. Maar er resten nog andere mogelijke verklaringen. Een eerste is dat men deze zaken mondeling besprak, of dat de opdrachtgevers enkel geïnteresseerd waren in het resultaat, ongeacht de procedures die het kunstwerk daarvoor onderging.

⁶⁶ Pierre Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, nr.25 (2007): 5.

⁶⁷ Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," 5-6.

⁶⁸ Leveau, "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle," 5.

⁶⁹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.

Ten slotte was er het feit dat restauratie nog niet ten volle beschouwd werd als een wetenschap, waardoor gestructureerde documentatie – zoals dat in de wetenschappen vereist was – niet verwacht werd. Het is pas bij het begin van de 20^{ste} eeuw dat we de eerste openlijke vraag zien naar een wetenschappelijk onderlegde restaurateur, en destijds waren er maar erg weinig restaurateurs die daaraan voldeden. Een zeldzaam voorbeeld is Albert Engel (zie infra: De Musea).

5.2. Restaurateurs op de voorgrond

Zoals eerder aangehaald, verkoos de Belgische kunstrestaurateur veelal de anonimiteit. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de publicaties van hun hand erg summier zijn.

Louis Maeterlinck lijkt hier de grote uitzondering op te zijn. Hij publiceerde in *l'Art Moderne* regelmatig artikels omtrent de kunstgeschiedenis en kunstrestauratie. Hierin verdedigde hij veelal de positie van de restaurateur. Vooral zijn artikelreeks 'De la restauration des tableaux' is bijzonder informatief. In de artikels nam hij een genuanceerde positie aan omtrent de kunstrestauratie. Hij kloeg aan dat kunstrestaurateurs door de publieke opinie aanzien werden als barbaren, die enkel meer schade toebrachten dan ze verhielpen. Hij vergeleek de restaurateurs met dokters, die moeten bezitten over voorzichtigheid, scherpzinnigheid en praktische ervaring op basis van ware kennis om hun vak goed te kunnen uitoefenen. Toch kwam voorkomen nog steeds voor genezen.⁷⁰ Maeterlinck erkende echter wel dat er enkele ongelukkige voorvallen gebeurd waren in het verleden, waarbij onervaren amateurrestaurateurs hun handen legden op waardevolle kunstschaten. Het grootste gevaar voor het vak waren deze amateurs, die zelfverzonnen middeltjes gebruikten en zo vaak slechts meer schade toebrachten.⁷¹ In enkele andere artikels verklaarde hij een aantal werkwijzen die heden ten dag in de restauratie werden toegepast, om zo aan te

⁷⁰ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

⁷¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

tonen dat een kundig restaurateur vertrouwd kon worden.⁷² Ter verdediging van de restaurateurs wees hij ook de vinger naar de museumcommissies, die verantwoordelijk waren voor het overzien van deze al dan niet rampzalige restauraties. Hoeveel van deze commissieleden kenden het beroep van de restaurateur op een praktische of zelfs theoretische manier? De onwetendheid van de museumcommissies lag volgens Maeterlinck evengoed aan de basis van vele vernietigingen.⁷³ Een voordehand liggende oplossing zou een opleiding zijn, en Maeterlinck had ook hier een duidelijke visie voor (zie infra.: Opleiding).⁷⁴ De conservator merkte later ook op dat België naar zijn mening achterliep op de omliggende landen, Italië, Frankrijk en Engeland.⁷⁵

In de reeks artikels getiteld 'La restauration des tableaux anciens' verdedigde hij de restauraties zoals die gebeurden in zijn eigen museum, het Museum voor Schone Kunsten Gent, tegen de opmerkingen van kunstschilder en -verzamelaar Charles Léon Cardon (1850-1920).⁷⁶ Cardon was destijds zelf actief als lid van de museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België, en maakte ook deel uit van de ondercommissie die ging over de conservatie en restauratie van de collectie.

In 1903 publiceerde de Geschied- en Oudheidkundigen Kring van Gent in hun bulletijn een discussie over restauratiepraktijken, een discussie waaraan ook Louis Maeterlinck deelnam. Het gesprek ging over de schoonmaak van schilderijen, in bijzonder het schoonmaken met een aardappel. Ter voorbereiding op de discussie stuurde kunstenaar Albert Dutry (1860,196), lid van de museumcommissie van het Museum voor Schone Kunsten Gent, een rapport rond onder experts om hun mening te weten te komen.⁷⁷ Toen Maeterlinck aan bod kwam uitte hij zijn ongenoegen over meerdere restauratiepraktijken. Daarnaast was hij van mening dat Dutry beter de inzichten van ervaren restaurateurs had bevraagd. Opvallend genoeg veroordeelde

⁷² Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352 ; Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

⁷³ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

⁷⁴ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁷⁵ "La restauration des tableaux," *L'Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256.

⁷⁶ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311. ; Louis Maeterlinck, "Boite aux lettres," *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30. ; Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

⁷⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 131.

Maeterlinck de restauratie in dit artikel tot een 'halfwetenschap,' en vroeg zich af of het wel nuttig was deze praktijk te populariseren. Hij vreesde de roekeloze amateurrestaurateurs die zich met een puur theoretische opleiding zouden wagen aan gevaarlijke experimenten.⁷⁸ Hij verdoemde de restaurateurs echter niet helemaal, want deze kregen volgens hem maar al te vaak de schuld van schade die door hun voorgangers aangebracht werd.⁷⁹ De uitkomst van deze interessante discussie zal later besproken worden (zie infra: Restaureren: pro of contra?).

Ca. 1907 trachtte Maeterlinck een nieuwe restauratiemethode voor het verdoeken te introduceren. Hij maakte gebruik van *l'Art Moderne* om het nieuwe middel te verspreiden. Op dit artikel kwam erg veel reactie, en de publieke opinie verdeelde zich in voor- en vooral tegenstanders. We gaan verder in op de methode in het hoofdstuk 'restauratiemethodes' (zie infra: Verdoeken).

De conservator-restaurateur schrok er duidelijk niet voor terug zijn mening, al dan niet gevraagd, gekend te maken aan het grote publiek. Deze lokte steeds veel reactie uit van zijn tijdgenoten, hoewel hier opvallend genoeg maar zelden door een restaurateur op werd gereageerd.

Naast Maeterlinck vinden we nog één enkele uitzondering. Restaurateur Paul Buéso publiceerde in 1907 een artikel over de restauratie van schilderijen in *l'Art Moderne*. Dit artikel was een reactie op de polemiek die zich tussen Louis Maeterlinck en Charles Léon Cardon afspeelde in het tijdschrift. In het artikel ging hij in op de 'nieuwe' methode die Maeterlinck prefereert, de 'Egyptische methode' (zie infra: Restauratietechnieken). Hij weerlegde Maeterlincks argumenten voor dit systeem, en verdedigde de restauraties zoals die door hem (en zijn vader) werden uitgevoerd in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België. Ook het Pettenkoffersysteem (zie infra: Restauratiemethodes) had volgens hem geen baat op de lange termijn. Buéso uitte daarbij ook zijn voorkeur voor de voorzichtige Britse en Franse methodes, en merkt daarbij op dat elk schilderij een individueel onderzoek nodig heeft om de juiste behandeling te

⁷⁸ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 134.

⁷⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135.

kunnen bepalen.⁸⁰ In tegenstelling tot Maeterlinck waren deze teksten echter uitgelokt door een derde partij, en waren ze slechts een reactie op beschuldigingen die hem nauw aan het hart lagen.

Conclusie: de restaurateur als publiek figuur?

Het gebrek aan documentatie over deze restaurateurs, in combinatie met hun eigen verkozen anonimiteit, had tot gevolg dat ze onbekend bleven voor het publiek. Aan hen werd niet dezelfde aandacht geschonken als aan een kunstenaar of kunstcriticus. Bijgevolg werden er over deze figuren ook nooit biografieën geschreven en werden ze zelden betrokken bij de discussies over hun eigen vakgebied. Het is zeer opmerkelijk dat de polemiek omtrent de kunstconservatie –en restauratie voornamelijk geleid werd door heren die zelf niet bekend waren met het reilen en zeilen van het vak. Daarmee willen we bedoelen dat deze heren niet zelf restaureerden, waarbij we ons echter de vraag kunnen stellen van waar hun kennis dan wel kwam. Een mogelijke verklaring voor het gebrek aan publicaties van de hand van restaurateurs was de verwachte bescheidenheid en discretie die men hen oplegde (zie supra: Wat verwacht werd). Deze publieke discussies zullen in meer detail besproken worden in het hoofdstuk ‘Publieke Opinie.’

5.3. Briefhoofdingen en advertenties

De restaurateurs maakten zichzelf kenbaar aan de buitenwereld door middel van advertenties en briefhoofdingen. Hierin stond vaak vermeld met welke activiteiten ze zich bezighielden. De geanalyseerde advertenties zijn afkomstig uit het vakblad *l'Art Moderne*, dat uitgegeven werd tussen 1881 en 1914. De andere vakbladen uit de bestudeerde periode lijken geen advertenties opgenomen te hebben van restaurateurs. De briefhoofdingen zijn allemaal afkomstig uit de archieven van de onderzochte musea, namelijk het Museum

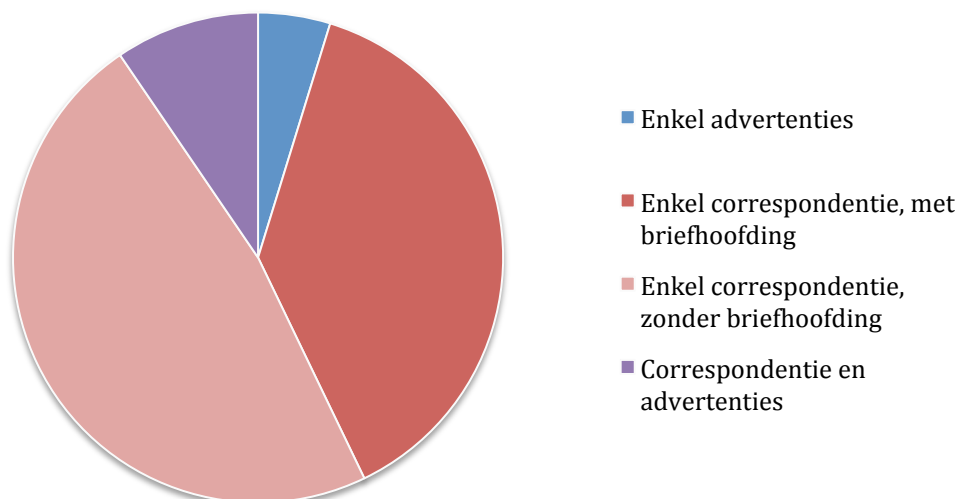
⁸⁰ Paul Buéso, “La restauration des tableaux,” *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

voor Schone Kunsten (Gent), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Museum Mayer vanden Bergh (Antwerpen), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel en het Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis Brussel. Ook in de stadsarchieven van Brugge vonden we enkele relevante brieven terug.

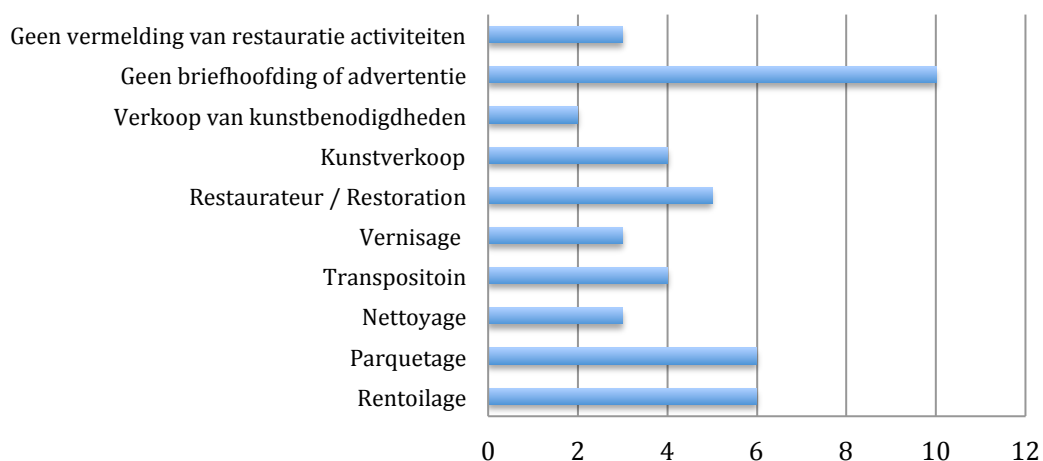
Voor een opsomming en analyse van de verschillende Belgische restaurateurs actief in de periode van ca. 1880 tot 1920 verwijzen we naar bijlage 2.

Conclusie

Bronnen



Vermelde activiteiten



Bronverdeling

In de vergelijking tussen de verschillende advertenties en briefhoofdingen vinden we een grote variatie aan profielen. Van sommige restaurateurs zijn enkel brieven terug te vinden, van andere enkel advertenties, en slechts enkelen vinden we in beide bronnen terug. Dit kan verschillende dingen betekenen. Een restaurateur van wie veel advertenties terug te vinden zijn, maar geen brieven in de archieven van de musea, was waarschijnlijk enkel op de privémarkt actief. Van de restaurateurs die in beide bronnen opduiken kan aangenomen worden dat ze een groter bedrijf runden, daar zij zowel voor openbare instellingen als voor de privémarkt konden werken, en het vertrouwen van beide genoten. We kunnen ons afvragen of deze restaurateurs een meer betrouwbare uitstraling hadden op de privémarkt, omdat ze aan de toen gangbare deontologische codes van de musea moesten voldoen. Over alle restaurateurs die adverteerden kan gezegd worden dat ze voldoende budget hadden om te adverteren, waaruit volgt dat deze bedrijven waarschijnlijk eerder succesvol en bekend waren.

De restaurateurs die enkel in de archieven opduiken hadden mogelijks genoeg aan de opdrachten van openbare instellingen om te overleven, en waren daardoor minder onderhevig aan de eisen van de privémarkt. Uit onderzoek bleek dat de meeste musea consequent samenwerkten met een handvol restaurateurs, wat de beperkte lijst aan restaurateurs uit deze periode verklaart.

De profielen van de restaurateurs die niet samenwerkten met de musea zijn moeilijker te reconstrueren. Hun briefwisselingen werden niet bewaard of bevinden zich in de privéarchieven van kunsthandelaars en veilinghuizen. Die privéarchieven zijn, als ze überhaupt al (of nog) bestaan, niet toegankelijk. Niettemin waren ze waarschijnlijk talrijk. Handelaars en privéverzamelaars waren waarschijnlijk een grotere groep klanten dan de musea. Tijdens de 19^{de} eeuw kende de kunstmarkt een enorme groei, en in heel België ontstonden in deze periode steeds meer galerijen en veilinghuizen.⁸¹ Die waren zeker veelvuldiger dan het aantal musea. Wanneer we dit gegeven samenvoegen met

⁸¹ Müller, "The Amateur and the Public Sphere," 423–438.

het groeiend aantal privéverzamelaars⁸² is het niet buitensporig te concluderen dat de restaurateurs werkzaam voor de musea slechts deel uitmaakten van het grotere geheel.

Er zijn verschillende verklaringen voor het beperkte bronnenmateriaal rond de laat 19^{de} -eeuwse restaurateurs. Volgens filosoof en historicus Pierre Leveau moest de 19^{de}-eeuwse restaurateur discreet, onbaatzuchtig en bescheiden zijn om aanzien te worden voor een morele restaurateur. De verwachte discretie en bescheidenheid zouden een motivatie geweest kunnen zijn om de uitgevoerde behandelingen niet te documenteren.⁸³ Er zijn echter andere, meer functionele redenen mogelijk die het gebrek aan bronnen verklaren. Ten eerste, zoals kunsthistoricus Roger Marijnissen (1923-2019) aanbrengt, investeerde men hier geen tijd in omdat de opdrachtgevers geen verantwoording eisten van de restaurateurs.⁸⁴ Enkel het resultaat leek er toe te doen. Die redenering moet echter wel genuanceerd worden, daar enkele Vlaamse musea weldegelijk op de hoogte wensten te zijn van de plannen van de restaurateur (zie infra: De Musea). Vervolgens is het “maar al te begrijpelijk” dat restaurateurs hun geheime recepten en (mislukte) experimenten niet met de wereld wilden delen.⁸⁵

Ten derde mag niet vergeten worden dat de 18^{de} -en 19^{de} eeuw de periode is van de amateurrestaurateur. De herhaaldelijke waarschuwingen voor deze figuren in tijdschriften zoals *l'Art Moderne* en onafhankelijke publicaties maakt dat duidelijk. De benaming zegt al genoeg op zich; deze personages waren amateurs die zich sporadisch aan een project waagden en er geen baat bij hadden om hiervan enige documentatie bij te houden, noch voor eigen gebruik bij latere behandelingen, noch om te delen met collega's of publiek (aangezien deze experimenten doorgaans fout liepen).

Ten slotte speelt ook de kunsthandel een rol in de geheimzinnigheid. Zoals eerder aangehaald, groeide de kunsthandel enorm tijdens de lange 19^{de} eeuw. Volgens Marijnissen dook de geheimzinnigheid rond restauratiecampagnes op vanaf het moment dat historische objecten waarde kregen als

⁸² Müller, “The Amateur and the Public Sphere,” 423–438.

⁸³ Leveau, “L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle,” 6.

⁸⁴ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 2.

⁸⁵ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 2.

verzamelobjecten.⁸⁶ Dankzij de restauratie kon men beschadigde kunstobjecten voor een grotere waarde verkopen.⁸⁷ Voor de verkoper was discretie daarom wenselijk, om te verbergen in welke mate het historische object werkelijk origineel was. Een opmerking van conservator Louis Maeterlinck getuigt dat restauratie voor het creëren van een grotere waarde destijds weldegelijk gebeurde. Zijn opmerking dat we schilderijen zien *“van de meest complete middelmatigheid (...) die fantastische prijzen bereiken, dankzij de manoeuvres van de geïnteresseerden”* in de context van een artikel over kunstrestauratie zegt genoeg.⁸⁸ Marijnissen merkt hierbij op dat het de kunsthandelaars waren die de vooruitgang in het veld tegenhielden voor eigen belangen.⁸⁹ Hoe langer de verwetenschappelijking, en dus correcte documentering uitbleven, hoe beter voor de verkoop van gerestaureerde werken. Men kon dankzij restauratie de verzamelaar doen geloven dat hij een uitzonderlijk goed bewaard en volledig kunstwerk in handen had. Daarbij moet opgemerkt worden dat de functie van de kunsthandelaar en de restaurateur in de bestudeerde periode regelmatig uitgeoefend werd door één en dezelfde persoon. Dat aspect zal later verder besproken worden.

Afwezigheid van briefhoofding en advertenties

Een aanzienlijk aandeel van de restaurateurs heeft noch briefhoofding, noch advertenties. Dat ze zich bezighielden met kunstrestauratie blijkt slechts uit de schaarse brieven die terug te vinden zijn in de archieven. Deze restaurateurs profileerden zich dus niet als dusdanig naar de buitenwereld, of maakten hier in ieder geval geen promotie voor. We kunnen hiervoor twee mogelijke verklaringen bedenken.

Een eerste hypothese is dat kunstrestauratie niet de hoofdbezigheid was van deze personen. Die hypothese wordt ondersteund door het feit dat die figuren (met enkele uitzonderingen zoals Felix Sacré) niet vaak terugkeren in de

⁸⁶ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 24.

⁸⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 44.

⁸⁸ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

⁸⁹ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 47.

archieven. Een andere mogelijkheid is dat deze restaurateurs op een kleinschaligere manier te werk gingen. Waarschijnlijk hadden ze een eigen atelier, waarin alleen zij werkzaam waren. Vanwege de beperkte bedrijfsgrootte zou het daarom onnodig geweest zijn om extra te adverteren. We kunnen ons afvragen hoe deze restaurateurs werkgelegenheid vonden. Afgaand op de gevonden bewijzen van hun aanwezigheid, moeten we ervan uitgaan dat ze afhankelijk waren van mond-aan-mond reclame. Hierdoor genoten ze een veel anoniemer profiel dan hun collega's. Dat kon zowel in hun voordeel als in hun nadeel spelen: ze waren mogelijks minder onderhevig aan kritiek van het grote publiek, maar hadden het waarschijnlijk ook moeilijker om werk te vinden. Met de beperkte hoeveelheid aan materiaal over deze figuren is het echter moeilijk om een correct beeld te construeren van hun werkwijze en bedrijfsschaal.

Het feit dat we sporen van hen terugvinden in de museumarchieven suggereert hun bestaan, maar het is onmogelijk te weten hoeveel restaurateurs actief waren voor de privémarkt zonder hiervoor te adverteren. Het aantal restaurateurs actief in België in de besproken periode is ongetwijfeld tig maal groter dan die figuren van wie nog sporen terug te vinden zijn.

Opdeling van 'rentoilage,' 'parquetage,' 'transposition,' 'vernissage' versus 'restauration'

De opdeling tussen 'rentoilage,' 'parquetage,' et cetera en 'restauration' is een opvallend terugkerend element. We zien dit onderscheid onder meer bij Paul Buéso, Paul Claes en J. Peelaert. Deze restaurateurs kozen er bewust voor om in hun briefhoofdingen en/of advertenties hun activiteiten apart op te sommen (eg. 'nettoyage,' 'vernissage,' 'parquetage,' 'rentoilage' en 'transposition'). We kunnen ons afvragen welke taken onder de term 'restauration' vielen. Mogelijks gaat het hier over die activiteiten waar de publieke opinie eerder verdeeld over was: het retoucheren en/of overschilderen van de schilderijen.

Het is geweten dat men in deze tijd een sterke specialisatie kende van de verschillende bovengenoemde activiteiten. Zoals Marijnissen aanhaalt in zijn thesis, is hier bewijs van te vinden: hij constateert dat het verdoeken in de 19^{de}

eeuw als afzonderlijk beroep was gevestigd.⁹⁰ Ook voor het parket waren er gespecialiseerde ateliers te vinden.⁹¹ De specialisering zou zo verregaand zijn, dat de midden 19^{de}-eeuwse Belgische restaurateur Etienne le Roy (1808-1878) elke behandeling aan de drager overliet aan gespecialiseerde vaklui.⁹²

De observaties van Marijnissen zijn opvallend wanneer we ze vergelijken met de gevonden bronnen. Zijn thesis suggereert een sterke opdeling van de verschillende activiteiten in eigen, afgezonderlijke ateliers tijdens de 19^{de} eeuw. Echter zien we in talrijke briefhoofden en advertenties die activiteiten verschijnen onder naam van één enkele restaurateur. Daaruit valt te concluderen dat beide vormen bestonden. Het parallelle bestaan van deze vormen zou een transitieperiode kunnen betekenen van de gespecialiseerde ateliers naar de allround restaurateurs die we vandaag kennen.

Eén vraag resteert: wat betekende de term 'restauration' dan in de praktijk?

Na analyse van de bronnen zou het mogelijk zijn dat 'restauration' een verzamelterm was voor 'retoucheren' en/of 'overschilderen', omdat die laatste termen nooit gebruikt werden. Het is mogelijk dat de restaurateur het bij die term hield omdat iedereen wist waar het over ging.

Een andere mogelijkheid is net dat men de details van het vak niet wilde prijsgeven, en daarom de meer algemene term 'restauration' hanteerde. Alles hangt af van het feit of het grote publiek wist wat de term 'restauration' inhield, of niet.

De combinatie van kunstbenodigdheden en restauratie

Dat menig restaurateur ook aanspreekbaar was voor het aankopen van kunstbenodigdheden (verftubes, doeken, ezels, et cetera) is geen nieuwe ontdekking. Conservator Ann Hoeningwald schreef in haar paper over de restaurateur Charles Chapuis dat de combinatie van restaurateur en andere

⁹⁰ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 29.

⁹¹ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 29.

⁹² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 37.

commerciële activiteiten (o.a. de verkoop van kunstbenodigdheden) niet zonder precedent was.⁹³

Eenzijds doet een verkoper van kunstbenodigdheden bij het uitoefenen van zijn job ongetwijfeld veel technische kennis op. Opmerkelijk voor de periode is de steeds beperktere technische kennis waarover hun klanten, de kunstenaars beschikten.⁹⁴ Aangezien deze technische kennis een essentieel onderdeel was van de knowhow van de restaurateur, is het niet ondenkbaar dat hij deze op een bepaald moment zou inzetten voor de kunstrestauratie. Anderzijds heeft de restaurateur kunstbenodigdheden ook zelf nodig, en is het doorverkopen van deze producten geen onvoorstelbare aanvulling van zijn loon.

Hoewel het in deze gevallen gaat over grotere bedrijven (denk aan Mommen & Cie en Adèle Deswarte te Brussel), waren ze in vergelijking tot de andere mogelijke activiteiten sterk in de minderheid. Zo waren de restaurateurs die ook als kunsthandelaar actief waren talrijker, al moet hierbij rekening gehouden worden met de beperkte hoeveelheid bronnen, die mogelijks een vertekend beeld geven.

De combinatie van kunsthandelaar en kunstrestaurateur

Het eigenlijke aantal restaurateurs dat ook kunst verhandelde ligt veel hoger dan het aantal restaurateurs dat zich ook zo profileerden. Dat leren we uit de museumarchieven, waarin we regelmatig restaurateurs tegenkomen die werken trachtten te verkopen aan de musea.⁹⁵ Bovenstaande grafiek ('vermelde

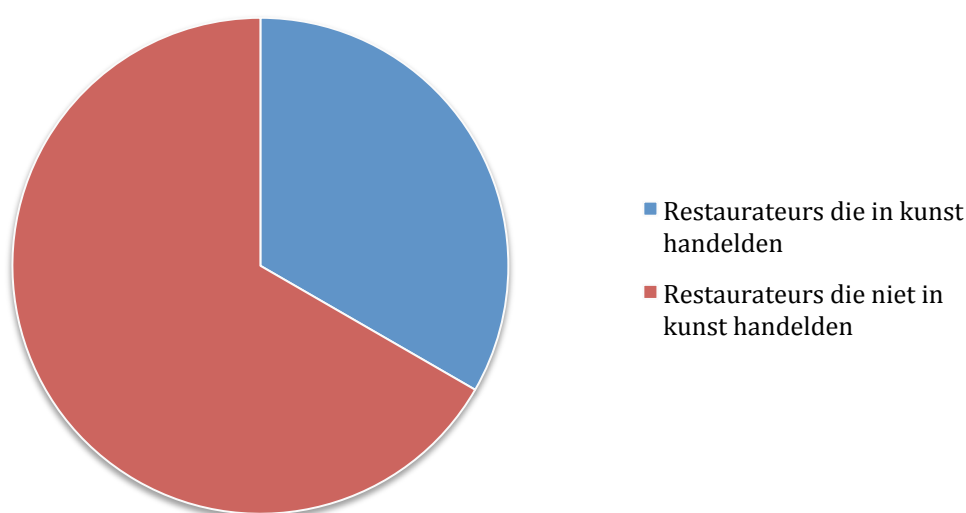
⁹³ Hoeningswald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 68.

⁹⁴ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 2.

⁹⁵ Bv. *Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles). — Offres refusées, 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoek[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles). — Offre refusée, 190, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; Dossier concernant un tableau de [Jacob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée, 1909,*

activiteiten') geeft daaromtrent dan ook een vertekend beeld. Onderstaande grafiek verdeelt alle bestudeerde restaurateurs (in België) onder in twee categorieën: verhandelde wel of niet kunst. De bronnen voor deze grafiek zijn de advertenties, briefhoofdingen en inhoud van de brieven die ze aan de musea stuurden.

Restaurateurs en de kunsthandel



Volgens Hoeningwald en Marijnissen was de kunsthandel geen ongewone parallele bezigheid, maar riep die niettemin morele vragen op binnen de kunstwereld.⁹⁶ Die stelling wordt bewezen door de vele advertenties en briefhoofdingen die beide activiteiten vermelden. In 1866 waarschuwde Giovanni Secco-Suardo al voor de combinatie van de twee beroepen, en betwijfelde het karakter van een restaurateur die ook in kunst handelde.⁹⁷ Zoals eerder aangehaald, had de kunsthandelaar er alle belang bij dat het kunstobject zich in ideale (en dus vaak gerestaureerde) toestand bevond. Een kunsthandelaar die zijn eigen koopwaar kon restaureren ontsnapte bovendien

Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁹⁶ 1. Hoeningwald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 68.

2. Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 44.

⁹⁷ Hoeningwald, "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century," 69.

volledig aan enige vorm van externe controle, wat misleiding en vervalsing in de hand kon werken. Kunsthandelaars hadden volgens menig opinie dan ook geen zaken met kunstrestauratie. Desondanks was de kunsthandelaar die zich met restauratie bemoeide een internationaal fenomeen dat al eerder opdook. Een vroeg voorbeeld is Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813), een kunsthandelaar die eind 18^{de} eeuw commentaar had op de restaurateurs van het nieuw opgerichte Musée Central des Arts in Frankrijk. Hij was van mening dat connaisseurs de restauratiecampagnes moesten overzien. Zijn kritieken werden op hun beurt afgewezen door de leiders van het project omdat hij zich als kunsthandelaar niet zou mogen moeien met de kunstrestauratie.⁹⁸ Rond het midden van de 19^{de} eeuw was er de Italiaan Guisepe Molteni (1800-1867), die naast kunstschilder ook restaurateur en kunsthandelaar was. Hij had met zijn restauraties de ambitie om de werken van de 'naïeve oude meesters' te verbeteren, die hij nadien ook verkocht.⁹⁹ Hij overschilderde werken, voorzag ongetekende werken van een handtekening, en vulde schilderijen ook regelmatig aan.¹⁰⁰ Al die acties konden de werken ongetwijfeld opwaarderen in de ogen van verzamelaars. Restaurateur Giovanni Bedotti merkte ca. 1830 zelfs op dat sommige schilderijen slechts een penseelstreek of twee nodig hadden om een koper te vinden.¹⁰¹ Een ander bekend voorbeeld was de Italiaanse Stafano Bardini (1836–1922). Hij werd opgeleid tot schilder en kopiist aan de Accademia di Belle Arti Firenze, waarna hij te werk ging als restaurateur. Vanaf ca. 1870 werd hij bekend als kunsthandelaar van Italiaanse Renaissance. Zoals kunsthistoricus Alessandro Conti (1946-1994) aanhaalt, was dat een milieu dat open stond voor commerciële restauraties en vervalsingen.¹⁰² Esther Van Duijn en Mireille te Marvelde suggereren dan weer dat de ontwikkeling van restauratie als professionele bezigheid ontstond uit het metier van kunsthandelaar.¹⁰³ Die these zal in sommige gevallen zeker waar zijn, maar zoals we eerder zagen was dat niet altijd het geval (zie supra).

⁹⁸ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 244.

⁹⁹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 293.

¹⁰⁰ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 296.

¹⁰¹ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 279.

¹⁰² Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 364.

¹⁰³ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

Ook in België waren er kunsthandelaars die ook als restaurateur werkzaam waren, of vice versa. Betreffende de periode van 1880 tot 1920 waren er al zeker de bedrijven Mommen & Cie, Paul Buésó & Fils en Pelle & Fils, en P.E. Nicolié, die als zelfstandige werkte. Opvallend voor die laatste is dat hij ook een vaste betrekking leek te hebben bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, wat bij de bespreking van de musea verder belicht zal worden (zie infra: De Musea).

Hoewel er voldoende voorbeelden gekend zijn, vinden we in België amper polemieken tegen de vereniging van de twee beroepen. De ideale plaats hiervoor zou het tijdschrift *l'Art Moderne* zijn, waarin wél openlijk commentaar werd gegeven op andere aspecten van de kunstrestauratie, maar zeer weinig op het morele gevaar waar Secco-Suardo voor waarschuwde. Indien de kunsthandelaars een grote groep zouden vormen binnen de restaurateurs zou het gebrek aan discussie hierdoor verklaart kunnen worden. Hoewel zo'n 30% van de restaurateurs kunst verkocht, is dit aantal niet groot genoeg om een gebrek aan polemieken te verklaren. Een andere verklaring kan liggen in de schaal van België ten opzichte van de landen waarin er wel commentaar kwam (bijvoorbeeld Italië en Frankrijk). In een klein land als België waren er minder restaurateurs en minder kunsthistorici, critici et cetera actief.

Desondanks zijn er toch schaarse bronnen die erop wijzen dat men in België bezig was met de ethische kwestie. In *l'Art Moderne* werd verslag gemaakt van een nieuwe wet in Frankrijk, en adviseerde men om die wet ook in België in te voeren.

“Article premier. – Les objets mobiliers autres que ceux qui appartiennent aux départements, aux communes ou à des établissements publics et dont la conservation présente, au point de vue de l'art ou de l'histoire, un intérêt national, peuvent être classés avec le consentement du propriétaire.

Art. 2. – Les objets mobiliers classés ne pourront être restaurés, réparés ou modifiés qu'avec l'autorisation du ministre des Beaux-Arts et sous la surveillance de son administration.

Art. 3. – L'exportation hors de France de tout monument ou de tout objet classé est interdite.

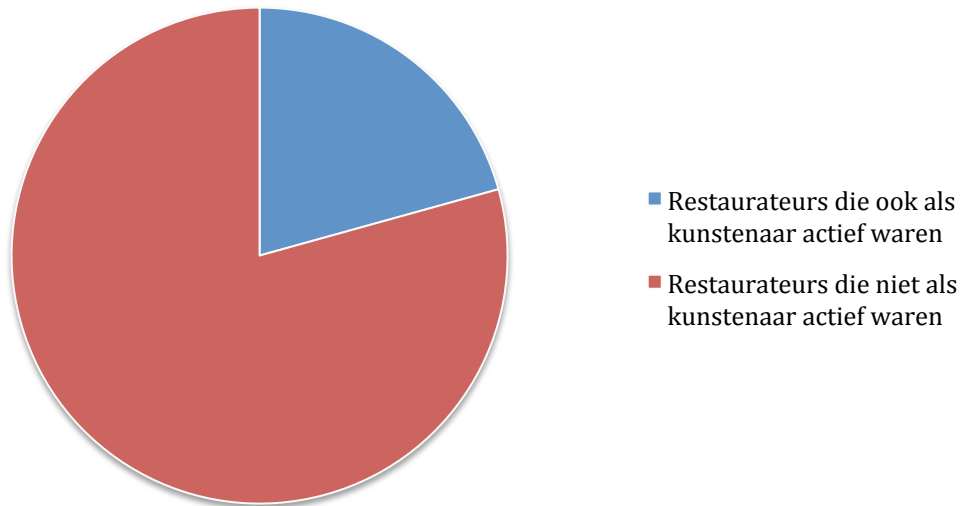
Art. 4. – Les effets du classement suivent, en quelques mains qu'ils passent, tout objet mobilier ou tout immeuble par destination redevenu meuble.

Art. 5. – Toute infraction aux dispositions qui précèdent sera punie d'une amende de 100 à 10,000 francs, sans préjudice de l'action en dommages-intérêts qui pourra être intentée au nom de l'Etat. Un règlement d'administration publique déterminera les mesures propres à assurer l'application de la présente loi.”¹⁰⁴

De nieuwe wet was volgens de schrijver van het artikel erop gericht het artistiek erfgoed zoveel mogelijk te beschermen tegen handelaars en restaurateurs. Men wou het zo ook gedaan krijgen dat alle historische objecten op dezelfde manier werden beschermd, en hun instandhouding officieel werd vastgelegd. Deze wetgeving was geldig voor alle roerende objecten, en was dus ook van toepassing op de privéverzamelingen. Als we tussen de regels lezen lijkt ze aandacht te geven aan het dubbelberoep kunsthandelaar-restaurateur, maar ook aan de samenwerking tussen de twee beroepen. Daarnaast merken we ook een duidelijke nationalistische insteek op: men was erop gebrand de waardevolle objecten binnen Frankrijk te houden. Daarbij moet opgemerkt worden dat het de enige (milde) vorm van commentaar was die we in België terugvinden. In tegenstelling tot enkele buurlanden schreef men in België dus geen rechtstreekse commentaar neer op de praktijk.

¹⁰⁴ “La protection des œuvres d’art,” *l’Art Moderne* 29, nr.32 (1909): 249-250.

"Peintre-restaurateur"



Opvallend is de afwezigheid van kunstenaars die op regelmatige basis kunst restaureerden. Uit de bronnen blijkt dat nog geen kwart van de restaurateurs als kunstschilder actief was. Een voorbeeld is van Henri Van Dyck (1849-1934), die slechts een enkele maal een offerte uitschreef.¹⁰⁵ In *l'Art Moderne* worden de kunstenaars Henri Permeke (vader van Constant Permeke(1849-1912)) en M. Denu terloops vermeld in verband met enkele restauraties.¹⁰⁶ Henri Permeke werd in 1897 aangesteld als conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Oostende, en restaureerde als enige kunstenaar (die nog terug te vinden is in de bronnen) op regelmatige basis kunstwerken.¹⁰⁷ Kunstschilders die ook restaureren kunnen dus waarschijnlijk eerder als gelegenheidsrestaurateurs aangeduid worden, wat ook het weinige aan bronnen zou verklaren.

Nochtans werd er in dezelfde periode meermaals opgeworpen dat men voor kunstrestauratie goede kunstenaars zou moeten inschakelen. Louis Maeterlinck riep hier uitdrukkelijk toe op in zijn artikel van 25 september 1898. Hij was niet

¹⁰⁵ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26 maart 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁰⁶ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399. ; Denu, M. "Petite chronique." *l'Art Moderne* 20, nr.19 (1900): 154.

¹⁰⁷ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107.

de eerste om te pleiten voor het inzetten van gerenommeerde kunstschilders voor restauratie, in plaats van afgewezen schilders. Deze kunstenaars moesten afstand doen van de vooroordelen. Zijn argument hiervoor was dat niemand het belang van het bewaren van de oude meesters beter zou begrijpen dan die kunstschilders.¹⁰⁸ Het is onduidelijk over welke vooroordelen het hier zou gaan. Uit deze uitspraak blijkt echter wel dat het niet ongewoon was dat kunstschilders werken restaureerden, zij het 'minderwaardige' kunstenaars. Een andere schrijver merkte op dat men in Frankrijk wél goede kunstschilders inzette.¹⁰⁹ Vooral uit de opmerking van Maeterlinck kunnen we concluderen dat er onder de schilders een bepaald gevoel van hiërarchie heerste. Goede kunstenaars konden leven van hun eigen werk, en hoefden zich niet te 'verlagen' tot het herstellen van dat van een ander. Minderwaardige kunstenaars konden vermoedelijk soms niet anders dan hun inkomsten aan te vullen met restauratiewerk. Dat is echter een veralgemenende these, waarop ongetwijfeld uitzonderingen waren, en die steunt op zeer beperkte bronnen.

¹⁰⁸ Louis Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

¹⁰⁹ "Les racleurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

6. Opleiding tot restaurateur

Zoals uit het onderzoek naar de Belgische restaurateurs al bleek werden een aanzienlijk aantal zaken van vader op zoon of binnen de familie overgedragen (zie supra: van vader op zoon). Onderzoek van de museumarchieven wees erop dat enkele restaurateurs een atelier hadden waarin ook leerlingen actief waren (zie infra: De Musea). Hierbij denken we aan de Antwerpse restaurateurs Paul Emile Nicolíé en Louis L. Maillard.¹¹⁰ Ook Paul Buéso sprak meerdere keren over ‘medewerkers’, die mogelijks het vak tijdens hun tewerkstelling van hem leerden.¹¹¹ Daarnaast zou de lange negentiende eeuw ook een plaag aan amateurrestaurateurs gekend hebben.¹¹² Bij gebrek aan opleiding gingen deze vaak af op de handleidingen die destijds beschikbaar waren.

De eerste handleidingen voor restaurateurs verschenen in de 18^{de} eeuw. Deze vroege voorbeelden hadden vaak de vorm van bijlage bij andere publicaties.¹¹³ De eigenlijke handleidingen kwamen pas uit in de 19^{de} eeuw. Destijds werden er helaas geen publicaties uitgegeven door Belgische restaurateurs of kenners, maar de oplages uit de buurlanden waren wel beschikbaar. De bekendste hiervan was die van Secco-Suardo.¹¹⁴ Deze handleiding was opvallend wetenschappelijk gebaseerd. Andere erg bekende handleidingen waren die van de Franse Simon Horsin Déon (1851) en Ulisse Forni (1866).¹¹⁵ Daarnaast hebben we ook kennis van een handvol andere handleidingen die relateren aan kunstrestauratie: “Manuel complet et simplifié de la peinture a l’huile, suivi du

¹¹⁰ 1. *Brief van Jos. Delehayé*, 26 augustus 1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 10 augustus 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹¹¹ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹¹² Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

¹¹³ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 3.

¹¹⁴ 1. Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 3-4.

2. Giovanni Secco-Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell’Arte del Restauratore di dipinti pubblicato*, 1866.

¹¹⁵ 1. Simon Horsin Déon, *De la conseration et de la restauration des tableaux*, 1851.

2. Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, 1866.

traité de la restauration des tableaux” van R. De Lasalle (1846), “Handbook for the Preservation of Pictures” van H. Mogford (1909), “Etude sure les altérations des couleurs dans la peinture artistique” van P. De Lapparent (1901), “De l’entretien et de la restauration des tableaux, gravures, aquarelles et pastels” van G. Meusnier (1909), “Malmaterialien Kunde als Grundlage der Technik” van A. Eibner (1909) en “Die Mikroskopie im Dienste der Kunstwissenschaft” van A.P. Laurie (1909).

Vanwege de taalbarrière kunnen we er echter van uit gaan dat de Franse publicaties meer aanhang kenden in België. Simon Horsin Déon werd door Maeterlinck vernoemd in een van zijn artikels, waardoor we over deze auteur met zekerheid kunnen stellen dat hij gekend was in België.¹¹⁶ Verder kan niets met zekerheid gezegd worden over de verspreiding van de andere handleidingen. Een dieper onderzoek in dergelijke boeken zou meer duidelijkheid kunnen scheppen.

Kunsthistorica Ibbby Lanfear duidde het ontstaan van deze technische literatuur aan als de reden voor de het toenemend aantal amateurrestaurateurs.¹¹⁷ De grotere toegankelijkheid van de informatie stelde meer mensen in staat zich het vak toe te eigenen. De twee gegevens, handleidingen en amateurrestaurateurs, hadden ongetwijfeld een wederzijdse invloed op elkaar.¹¹⁸

Leren in het atelier was destijds de enige manier om het vak onder de knie te krijgen. Een officiële opleiding liet namelijk nog decennia op zich wachten. Het gesloten ateliersysteem zorgde echter voor een mate van elitisme en ondoorzichtigheid onder de restaurateurs. Gedurende de negentiende eeuw waren de restaurateurs er niet happig op hun geheime methodes en materialen te delen met hun collega’s, laat staan met buitenstaanders.¹¹⁹ Bij de verwetenschappelijking van het vak kwam hier verandering in. Nieuwe wetenschappelijke methodes betekenden herhaalbare en voorspelbare

¹¹⁶ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

¹¹⁷ Ibbby Lanfear, “‘Mendinge with payntinge’: a history of painting restoration at the London Charterhouse,” In *British Picture Restorers 1600-1950*, National Portrait Gallery online resource, 2018.

¹¹⁸ Hoe weider verspreid de handleidingen, hoe meer amateurrestaurateurs. Hoe meer amateurrestaurateurs, hoe groter de markt voor nieuwe handleidingen.

¹¹⁹ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 24.

resultaten. Daarbij lag het ook in de aard van de wetenschapper zijn werk openlijk te delen. Onder de restaurateurs die de nieuwe stroming aanhingen zien we daarom een grotere mate van transparantie. We denken hierbij aan Albert Engel en Pettenkoffer, die er geen problemen mee hadden hun methodes te delen met de buitenwereld. De verwetenschappelijking die zich vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw volstreekte bracht ook de wens voor een duidelijke, gestandaardiseerde opleiding met zich mee. In realiteit zouden de eerste officiële opleidingen pas in de jaren 1920 ingericht worden, maar het discours hierover startte al veel eerder.

Louis Maeterlinck, die al meermaals zijn frustratie uitte over de onopgeleide museumcommissie waarmee hij moest samenwerken, had een duidelijke visie op de scholing. In een artikel van 1898 maakte hij deze bekend aan het grote publiek. De restauratiestudenten moesten alvorens toegelaten te worden een degelijke historische en literaire kennis bezitten. Tijdens de opleiding zouden ze literair en artistiek onderwijs ontvangen, en moesten ze hun vaardigheden aanleren door het kopiëren van oude meesters. De afgestudeerden zouden volgens Maeterlinck een groot aanzien genieten binnen Europa, en zouden door middel van wedstrijden een kans krijgen om hun opleiding af te werken in Italië, Spanje of Nederland. Hiervoor had Maeterlinck een format voor ogen dat veel gelijkenissen vertoonde met de Prix de Rome.¹²⁰ Deze opmerking doet uitschijnen dat de buurlanden voorliepen op België op vlak van restauratietechnieken.

De opleiding diende ook een hoger doel: musea en privéverzamelaars hadden er alle belang bij dat de kunstschaten goed bewaard bleven.¹²¹

De wens naar een opleiding leefde internationaal. In 1889 werd het idee hiervan besproken op een congres te Parijs.¹²² Een van de eerste opleidingen werd gedoed door de Nederlandse restaurateur Carel Frederik Louis de Wild

¹²⁰ De Prix de Rome ontstond in 1663 in Frankrijk. De prijs, waarbij men een studiereis naar Rome kon winnen, was bedoeld om jonge kunstenaars aan te moedigen. De wedstrijd genoot een groot aanzien, en bleef doorheen de negentiende eeuw erg populair. In België werd de prijs na 1830 uitgereikt door de Belgische regering.

¹²¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399.

¹²² Roger H. Marijnissen en L. Kockaert, *Dialogue Avec L'oeuvre Ravagée Après 250 Ans De Restauration* (Antwerpen: Fonds Mercator, 1995), 148.

(1870–1922) aan de University of Pennsylvania in de vroege jaren 1920.¹²³ In 1934 opende het Courtauld Institute of Art en in 1936 volgde Duitsland met een programma aan de Akademie der Bildenden Künste te Wenen. In 1948 richtte België het Institut Royale du Patrimoine Artistique op, gericht op het onderzoek naar kunstconservatie. Deze bevatte echter geen opleidingsmogelijkheden. Hiervoor moest men in België wachten tot de jaren 1980, wanneer onder meer Ter Kameren in Brussel een programma inrichtte.

¹²³ Van Duijn en te Marvelde, “The Art of Conservation VII,” 820.

7. Restauratiemethodes

De restauratiemethodes waarmee onze voorgangers het kunstpatrimonium behandelden kunnen ons veel vertellen over hun visie op restauratie en in welke mate deze op een wetenschappelijke manier gebeurde. Welke methodes overleefden de eeuwwisseling? Werden er nieuwe systemen ontdekt, en op welke manier? Hoe vaak werden bepaalde methodes toegepast? Werd er gediscussieerd over de effectiviteit van deze systemen, en vinden we een publieke opinie hierover?

In dit hoofdstuk zullen de verschillende restauratiemethodes die in de periode van ca. 1880-1920 gangbaar waren, besproken worden. Dit zullen we doen aan de hand van de museumarchieven, artikels uit *l'Art Moderne* en andere contemporaine publicaties.

7.1. Voor de restauratie: gangbare onderzoeksmethoden

De verwetenschappelijking van de restauratie en conservatie kwam stilaan op gang in de tweede helft van de 19^{de} eeuw. Simultaan met de technische en wetenschappelijke innovaties die de industrialisering ontketenden, ontstonden ook nieuwe methodes voor het onderzoek van kunstobjecten. In 1935 publiceerde Léo van Puyvelde, hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, een essay waarin hij de verschillende wetenschappelijke procedures voor het onderzoek van schilderijen belichtte.¹²⁴ Hoewel deze publicatie van 15 jaar na de bestudeerde periode dateert, geeft ze wel een inzicht in de systemen die destijds ontwikkeld werden. We stellen ons de vraag welke van deze methodes mogelijks door de bestudeerde restaurateurs gebruikt werd.

¹²⁴ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 191-199.

De empirische observatie bleef volgens van Puyvelde het belangrijkste instrument tijdens het onderzoek. De ervaring en kennis die een kunstkenner doorheen zijn carrière opbouwde was onvervangbaar. Desalniettemin werden in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw meerdere waardevolle studies gepubliceerd door wetenschappers zoals Pettenkoffer, Frimel, Eibner en M. Van der Sleen.¹²⁵ De innovaties van onze buurlanden vonden ongetwijfeld al snel hun ingang in eigen land.

Een eerste manier van onderzoek was het bekijken van het kunstobject in raaklicht of met het vergrootglas.¹²⁶ Het gebruik van onderzoeksinstrumenten kende echter een grote opleving.¹²⁷ Ook detailfoto's konden net zo goed als het vergrootglas gebruikt worden om het schilderij van dichtbij te onderzoeken.¹²⁸ Fotografie was een relatief nieuw medium, maar werd al sinds de ontdekking ervan in de jaren 1820 ingezet voor het documenteren van kunstobjecten.¹²⁹ Ook de musea maakten hier gebruik van.¹³⁰ In 1908 gebruikte Maillard zelfs enkele afbeelding van de panelen van Quentin Massys om de schade erop aan te duiden.¹³¹

Een andere methode voor het vergroten van details was het gebruik van de microscoop. Dit kon zowel een simpele microscoop zijn 'à un seul tube' als een binoculaire stereomicroscoop. Deze stereomicroscoop zou het beeld tot zo'n 50 maal kunnen vergroten. Het te bestuderen werk werd in beide gevallen plat op een tafel neergelegd en onder het instrument geplaatst. Een probleem waar men destijds al te vaak op stootte was de beperkte belichting van het oppervlak, waardoor de vergrotingen soms onduidelijk waren. De microscoop kon gebruikt worden om sporen van vernis en craquelures op te sporen. Ook het onderzoek

¹²⁵ Van Puyvelde, Leo. "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art." *Revue des Questions scientifiques* (1935): 190-91.

¹²⁶ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 192-193.

¹²⁷ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 190.

¹²⁸ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 192.

¹²⁹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (Londen: Laurence King Publishing, 2014): 83-87.

¹³⁰ Bv. *Rekening van J. Buéso*, Oktober 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹³¹ *Maillard, Conditierapport*, 1 maart 1908, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

van overschilderingen en handtekeningen werd hierdoor vergemakkelijkt. De vraag of een schilderij al dan niet authentiek was, kon dankzij de microscoop met zekerheid beantwoord worden. Wanneer men bij het uitoefenen van lichte druk door middel van een puntig object een deuk kon maken in het oppervlak, was men zeker dat het over een recent schilderij ging. Daarnaast kon het onderzoek van stalen duidelijkheid scheppen over de datering van de schilderijen. Deze stalen nam men met behulp van een holle naald, bij voorkeur langs de rand van de verflaag. Nadat het staal werd schoongemaakt met alcohol kon het onder de microscoop onderzocht worden. Bepaalde materialen werden gebruikt in bepaalde periodes, en aan de hand van de monsters kon men deze verifiëren. Vooral het onderzoek van de pigmenten was hierbij belangrijk. Zo vindt men in de Vlaamse Primitieven bijna uitsluitend kleuren van minerale oorsprong. Dankzij historisch en chemisch onderzoek op schilderijen waarvan hun authenticiteit zeker was, kon men een lijst opstellen van de materialen die aan bepaalde periodes verbonden konden worden.¹³²

De eerste microscopen werden in de 17^{de} eeuw al uitgevonden, maar van Puyvelde doet uitschijnen dat ze pas tegen het einde van de 19^{de} eeuw gebruikt werden om kunstobjecten te onderzoeken. Volgens de auteur werd het onderzoek met de microscoop in de jaren 1920 en 1930 onmisbaar, en namen alle grote musea dan ook een chemicus in dienst. De musea van België mogen hier echter niet bijgerekend worden, want in het thuisland zag hij geen microscopen verschijnen in de zalen.¹³³ Uit deze laatste opmerking kunnen we concluderen dat het onderzoek met de microscoop nog enkele jaren op zich liet wachten, in tegenstelling tot onze buurlanden.

Andere methodes waren de spectrumanalyse en het onderzoeken van de brekingsindex. De brekingsindex werd onderzocht onder de microscoop met de onderdampelingmethode. Hierbij werd het monster in een druppel vloeistof geplaatst, waarna de geobserveerde lichtverschijnselen bestudeerd werden. Van Puyvelde vermeldde dit zelf nog maar één keer gedaan te hebben, in een

¹³² Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 193-195.

¹³³ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 196.

gespecialiseerd laboratorium van een universiteit.¹³⁴ We kunnen er daarom van uitgaan dat de methode nog niet wijdverspreid was, en de onderzochte restaurateurs hier dus geen toegang toe hadden.

Ook het gebruik van ultravioletstralen werd aan het begin van de jaren 1930 populairder. De verschillende materialen die geraakt werden door de stralen reageerden anders, en dit kon de onderzoeker iets vertellen over de samenstelling van de objecten. Hiervoor gebruikte men een kwikdamplamp, voorzien van een violetfilter. Met behulp van deze techniek kon men onder meer de retouches op schilderijen onderscheiden. Van Puyvelde merkte hierbij op dat de stralen geen gevaar vormden voor de schilderijen.¹³⁵ Louis Maeterlinck onderzocht in 1912 de schadelijkheid van ultraviolet en violet licht in de musea. Hij concludeerde dat deze wel schadelijk waren en het plaatsen van de schilderijen achter glas ze hiertegen kon beschermen. De publicatie werd door onze buurlanden opgepikt, en men uitte een voorkeur voor het gebruiken van glas in de musea en galerijen.¹³⁶ Het gebruik van ultravioletstralen werd niet gedocumenteerd in de museumarchieven of de media, dus we kunnen ervan uitgaan dat de methode tot de jaren 1920 niet wijdverspreid was.

Ten slotte werd röntgenstraling voor het eerst toegepast op een schilderij door de Duitser Faber in 1914. Enkele jaren later, ca. 1920, kende de praktijk ook zijn ingang in Amsterdam en Parijs. Op het moment van publicatie werd er gewerkt aan speciale röntgenapparaten voor het onderzoek van schilderijen. Bij dit onderzoek vormde de grondlaag het grootste obstakel. De relatieve opaciteit of transparantie van de kleurvlakken gaf een indicatie van de gebruikte materialen. Zo kon men ook nieuwe verf van oude onderscheiden en latere overschilderingen identificeren. Van Puyvelde vermeldde het systeem zelf gebruikt te hebben in het recente verleden op enkele werken van het museum van Brussel.¹³⁷ De nieuwe techniek vond dus al snel ingang in de Belgische

¹³⁴ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 198.

¹³⁵ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 199.

¹³⁶ "L'emploi des glaces dans les musées," *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

¹³⁷ Van Puyvelde, "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art," 201-203, 209.

musea. Een mogelijke verklaring hiervoor was dat de onderzoeksmethode interessant was voor verschillende spelers binnen de kunstwereld, met name kunsthistorici, curators maar ook restaurateurs.

In conclusie kunnen we stellen dat het empirisch onderzoek de hoofdzakelijke factor was bij de beslissing tot restauratie. Hoewel we in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw een sterke opkomst zien van verschillende wetenschappelijke onderzoeksmethodes, kan niet met zekerheid gezegd worden of deze door de bestudeerde restaurateurs gebruikt werden. Hierbij moeten we opmerken dat de nieuwe technieken sterk gespecialiseerd waren en een speciale uitrusting vereisten. Aangezien we in de museumarchieven geen vermelding terugvinden van de aanwezigheid van laboratoria of wetenschappelijke instrumenten in de ateliers, kunnen we ervan uitgaan dat de restaurateurs niet over de nodige middelen beschikten om deze nieuwe methodes toe te passen. Daarnaast had men een wetenschappelijke achtergrond nodig om bepaalde analyses te kunnen uitvoeren, zoals het onderzoek van monsters onder de microscoop. Het meer toegankelijke medium van de fotografie werd echter wel sporadisch ingezet (zie supra).

7.2. De Pettenkoffer methode

De Pettenkoffer methode werd in de jaren 60 van de 19^{de} eeuw uitgevonden door de Duitse wetenschapper Max Pettenkoffer. De nieuwe techniek had tot doel de vernis te 'herleven,' waardoor de oude en troebele vernis weer doorzichtig en glanzend werd. Dit effect bereikte men door het schilderij neer te leggen in een afgesloten doos, waarin alcohol dampen werden vrijgelaten. De vernislaag absorbeerde deze dampen, waardoor de verflagen een verzadigd uitzicht kregen. Later werd ook vaak copaïva-balsem op de achterkant van het schilderij aangebracht alvorens het bloot te stellen aan de alcohol dampen.¹³⁸

¹³⁸ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 1, 33, 41.

Pettenkoffer kreeg de opdracht van de Alte Pinakothek om een nieuwe techniek uit te vinden voor de conservering van schilderijen.¹³⁹ Hij vertrok hiervoor vanuit de wetenschap, en is daarmee een van de eerste wetenschappers zonder enige kunsthistorische achtergrond die bij het veld van de conservatie betrokken werd. De chemicus deed uitvoerig onderzoek naar de samenstelling en chemische eigenaardigheden van olieverf. Hij concludeerde dat olieverf haar moleculaire samenhang voornamelijk verliest door het herhaalde nat worden en drogen.¹⁴⁰ Ook het volledig afnemen van de vernis zorgde volgens Pettenkoffer in menig gevallen voor schade aan de verflaag. Bij gevolg gebeurde het maar al te vaak dat de schilderijen uitvoerig geretoucheerd moesten worden, waardoor ze na verloop van tijd ongewild in kopieën van het origineel veranderden. Ook het voeden van de olieverfschilderijen met een nieuwe laag olie was geen oplossing, omdat deze olie na verloop van tijd troebel, geel en donker werd. De enige resterende optie leek een nieuwe restauratiemethode te zijn waarbij het schilderij zo weinig mogelijk mechanisch gemanipuleerd moest worden en er geen nieuwe materialen geïntroduceerd werden op het verfoppervlak. Volgens zijn theorie zouden de alcohol dampen de ‘moleculaire tussenruimte’ weer aanvullen zonder dat men zelf de werken moest manipuleren. Omdat harsen een natuurlijk verzadigingspunt hebben zouden ze de dampen niet meer opnemen wanneer dit punt bereikt werd, waardoor ook alle gevaren voor beschadiging zouden wegvallen.¹⁴¹

Hoewel de methode een erg universeel toepasbaar karakter leek te hebben raadde men toch aan eerst een proef te doen op een klein stuk van het te behandelen schilderij. Het systeem werkte immers enkel op harsvernissen, en zelfs dan kwam het af en toe voor dat het omgekeerde effect werd bereikt en de vernis net troebeler werd.¹⁴² Voor olievernissen was de methode niet toepasbaar, en deze zouden volgens Pettenkoffer dan ook beter vermeden

¹³⁹ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 2.

¹⁴⁰ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 14.

¹⁴¹ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 17-31.

¹⁴² Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 33.

worden. Deze olievernissen zouden volgens hem wel verwijderd kunnen worden met een mengeling van copaïva-balsem en alcohol.¹⁴³ Ook de 'ultramarijn-ziekte,' het vergrauwen van ultramarijne kleurvlakken, kon hier niet mee behandeld worden. Pettenkoffers oplossing hiervoor was het herhaald aanbrengen van copaïva-balsem, in plaats van het overschilderen, waar hij sterk tegen was.¹⁴⁴ Ook het maskeren van craquelures zou op eenzelfde manier bereikt worden.¹⁴⁵

Pettenkoffer stelde zich doorheen zijn publicatie vragen bij de kunde van de Duitse restaurateurs, geconfronteerd zijnde met de schade die ze toebrachten aan het kunstpatrimonium.¹⁴⁶ Hij stelde zich daarnaast vragen bij de omstandigheden waarin de werken bewaard werden. De temperatuur en vochtigheidsgraad lieten vaak te wensen over. Zijn conclusie was dat er een verandering nodig was in de manier waarop voor de kunstwerken gezorgd werd.¹⁴⁷

De methode verspreidde zich doorheen de buurlanden, en daarmee ook België, dankzij de publicatie en vertaling door Willem Anthonij Hopman in 1871. De methode werd al snel populair onder de restaurateurs, en we vinden er vermelding van in verscheiden museumarchieven. Zo is het met zekerheid geweten dat J. Buéso de methode in de jaren 1910 toepaste op de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.¹⁴⁸ In het museum van

¹⁴³ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 53.

¹⁴⁴ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 44-45.

¹⁴⁵ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 46.

¹⁴⁶ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 54.

¹⁴⁷ Hopman, *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling* (Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871), 60-63.

¹⁴⁸ 1. J. Buéso spreekt daarbij in zijn offertes ook regelmatig van het 'herleven' van de vernis. Naast de voorbeelden waarbij hij de pettenkoffer methode letterlijk vernoemde zouden ook deze offertes gerelateerd kunnen zijn aan de Pettenkoffer methode.

2. Bv. *Rekening van J. Buéso*, 9 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Antwerpen paste Maillard in 1891 het systeem toe op vier werken.¹⁴⁹ Hierop kwam in 1893 een reactie van de minister van publieke werken, die de Pettenkoffermethode verantwoordelijk achtte voor de 'vernietiging' van enkele werken van de Antwerpse collectie.¹⁵⁰ Ook in Abraham Bredius, conservator van het Gemeentemuseum Den Haag, kon het systeem een verdediger vinden, hoewel hij zich er wel van bewust was dat de resultaten slechts tijdelijk waren.¹⁵¹ De methode werd echter rond dezelfde periode afgewezen door Paul Buéso, die eveneens het tijdelijke effect ervan benadrukte.¹⁵² Ook Maeterlinck weigerde de methode publiekelijk in een publicatie van 1903.¹⁵³ Carel Frederik Louis de Wild benadrukte de gevaren ervan in een publicatie van 1907, een artikel dat al snel in België circuleerde.¹⁵⁴ De Engelsen zagen deze gevaren al snel in, waar de methode na enkele mislukte experimenten nooit in gebruik werd genomen door de National Gallery in Londen. In de loop van de eerste helft van de 20^{ste} eeuw zagen ook de Nederlanders volledig af van het systeem.¹⁵⁵ In conclusie zien we dat de methode na de eeuwwisseling in momentum afneemt, naarmate duidelijk werd dat de resultaten niet steeds positief en altijd slechts tijdelijk waren.

7.3. Parketteren

Het eerste parket werd in Europa al voor het midden van de 16^{de} eeuw toegepast. Al snel ontstonden gespecialiseerde ateliers. Tegen het einde van deze eeuw onderging het een belangrijke verandering: de dwarslatten werden niet meer vastgeplakt en konden vrij bewegen. De methode werd gedurende de 19^{de} eeuw zo populair dat men ook preventief parketteerde.¹⁵⁶

¹⁴⁹ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵⁰ *Brief van de Minister van publieke werken*, 14 maart 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 133.

¹⁵² Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁵³ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 138.

¹⁵⁴ Carel Frederik Louis De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," *Bulletijn van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 8, nr.7 (1906): 27-33

¹⁵⁵ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 816.

¹⁵⁶ Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 17, 29-30.

In 1882 kregen Ch. Vander Haeghen en P. A. Claessens de opdracht het paneel 'Jupiter en Antiope' van Pieter Paul Rubens te parketteren. De drager was sterk achteruitgaan door diens warme, droge bewaarplaats. Het werk had al eerder een parket gekregen, waarbij de latten zowel tegen als met de nerf van het paneel mee waren aangebracht. In deze vroegere fase werden er ook stroken canvas opgeplakt. Het parket was niet functioneel en moest vervangen worden, zo concludeerde Paul Emile Nicolíé in het verslag dat hij overmaakte aan de museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹⁵⁷

Alvorens aan deze operatie te beginnen wou de museumcommissie een gedetailleerde beschrijving van wat men juist zou doen met het waardevolle kunstwerk. Vander Haeghen en Claessens bezorgden deze aan de commissie, die de zaak intern besprak en met enkele voorwaarden antwoordde. Het resultaat kwam er op 30 maart 1882 in de vorm van een getypt verslag. De procedure zou als volgt verlopen:

“Er zal dienen gemaakt te worden eene tafel in wit greinen hout, hebbende eene lengte m 2.25 x m 1.80 breedte op m 0.06 dikte.

Deze tafel zal geplakt worden met papier, waarover 2 katoenen doeken gespannen worden en overdekt met papier gezegd papier satin.

Hierop wordt het paneel neergelegd en ingesloten op de buitenkanten tusschen latten die op de tafel gevezen worden, ten einde alle verdere losbarsting der voegen te voorkomen.

Dit gedaan zijnde worden er de tegenwoordige op vastliggende dwarslatten afgenomen op de volgende manier:

Op een afstand van twee centimeters worden er snede in de latten gezaagd tot op kleinen afstand van het paneel waardoor het zeer gemakkelijk wordt die kleine rechtdradige stukjes aftesteken met een goede scherpe beitel.

¹⁵⁷ *Verslag van Nicolíé over het werk Jupiter et Antiope, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Het paneel aldus ontbloot zijnde wordt het op de gansche oppervlakte afgeschaafd tot op eene dikte van acht millimeters.

Gedurende deze bewerking zal het paneel op de tafel vastgezet worden bij middel van latten en houtvijzen.

Het nieuwe opteleggen parket zal bestaan uit 16 eiken latten gelijmd met draad van hout, hebbende eene dikte van 3 ¼ centimeters en uit 18 coulis of schuiflatten welke onder de opgelijmde latten doorloopen.”¹⁵⁸

De museumcommissie keurde het plan van aanpak goed, onder voorbehoud van enkele opmerkingen:

“1° Er zal geen papier of de schildering geplakt worden.

2° Er mag geen slag met den hamer gegeven worden, om met den beitel de stukken hout weg te kappen, die op de keerzijde vastliggen en welke er moeten afgenomen worden.

3° Men zal langs de keerzijde lijm brengen in de openingen of gapingen der barsten of spleten van het paneel.

4° Het paneel zal op eene dikte van acht tot tien millimeters afgeschaafd worden.

5° De commissie voorbehoudt zich het paneel te komen bezichtigen dan wanneer de stukken hout die van de keerzijde moeten afgenomen worden ervan zullen losgemaakt zijn en vooraleer het paneel zal mogen afgeschafd worden.”¹⁵⁹

Na de parkettering werd aan Nicolíé gevraagd een laag olieverf, gemengd met loodwit, aan te brengen tussen de latten.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁵⁹ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA

¹⁶⁰ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1882, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

In hetzelfde museum zien we dat Félix Sacré enkele jaren later gebruik maakte van een ‘pseudo-parket’. In plaats van het werk van een parket te voorzien zoals hierboven besproken, opteerde hij ervoor de achterkant van het paneel te beplakken met dunne houten latjes. Deze zouden in dezelfde nerfrichting aangebracht worden.¹⁶¹ Deze methode werd in het museum wel vaker toegepast.¹⁶² Ook in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werd door de restaurateur Claessens gesproken over het “klossen” in plaats van parketteren, beiden zouden in eikenhout uitgevoerd kunnen worden. Men verkoos een aantal keer het klossen boven het parketteren, maar wat dit juist inhield werd in de brieven niet vermeld.¹⁶³

Het parket ontstond in de 16^{de} eeuw en won gedurende de 19^{de} eeuw enorm aan populariteit.¹⁶⁴ Bijgevolg zien we dat een groot aantal panelen geparketteerd werden in de lange 19^{de} eeuw. Tegen het einde van de 19^{de} eeuw moesten erg veel van deze parketten weer vervangen worden, omdat ze niet meer functioneerden (soms werden ze volledig vastgeplakt op het paneel,¹⁶⁵ of het hout bewoog zodanig dat de latten geklemd kwamen te zitten). Om aan de grote vraag te voldoen ontstonden doorheen de 19^{de} eeuw gespecialiseerde ateliers.¹⁶⁶ In België zien we dit vertaald in de restaurateurs Bisschops, Claessens en Vander Haeghen, die zich enkel hiermee bezig hielden. Rond de eeuwwisseling zien we echter ook de allround restaurateurs verschijnen, die zich naast andere restauratiepraktijken ook aan het parket waagden.¹⁶⁷ De methode werd toch niet blindelings toegepast. Binnen de museumcommissies werd bediscussieerd of

¹⁶¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 november 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶³ *Brief van Frans van Beers aan Pol de Mont*, 27 september 1915, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶⁴ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 28-30.

¹⁶⁵ J Buéso maakt hier bijvoorbeeld referentie naar in *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁶⁶ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 29-30.

¹⁶⁷ In de musea waren dit Antoine Sacré (*Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/018, Antwerpen: Archief KMSKA.), vader en zoon Buéso (*Brief van Paul Buéso aan conservator*, 29 maart 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Restaurations Confiés à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

het parket een functionele oplossing kon zijn voor het werk in kwestie. In het archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we correspondentie tussen vier verschillende restaurateurs en de museumcommissie, waarin ze elk hun mening gaven over het toepassen van een parket op een paneel van Van der Weyden. De museumcommissie zag uiteindelijk af van de parkettering op aanraden van de experts.¹⁶⁸

Het parket evolueerde sinds het begin van de eeuw en de kennis over de gevolgen vergrootte. Oude parketages werden vervangen en nieuwe werden op regelmatige basis aangebracht gedurende de bestudeerde periode. Hoewel men het gevaar van het parket inzag, verloor de methode dus niet aan populariteit.

7.4. Verdoeken (transposition)

Het verdoeken of overbrengen van een werk op een andere drager gebeurde niet vaak, zo blijkt uit archiefonderzoek. De methode werd af en toe echter wel toegepast op kostbare kunstwerken, en de ingrijpende procedure riep dan ook vragen op over de gevaren ervan. In twee artikels uit 1898 trachtte Louis Maeterlinck het verdoeken te verdedigen, en diens veiligheid te bewijzen door middel van een uitgebreide beschrijving van het proces.

“D'une science quasi occulte, j'espère faire une théorie accessible à tous, mais une théorie seulement ; car jamais je ne conseillerais à personne d'en faire usage sans avoir acquis la pratique indispensable à ces travaux. Ceux-ci peuvent différer en raison de tel ou tel apprêt ou des différentes natures des tissus employés.” ... “Ce travail est peu connu et généralement entouré de certain mystère.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Restauratie Van der Weyden Rog. Des sept sacrements triptique*, 1875-1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁶⁹ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Een eerste artikel handelde over het overbrengen van een olieverfschilderij op doek naar een nieuw doek. Dit moest gebeuren wanneer bijvoorbeeld de grondlaag afbladderde, de hechting aan de drager faalde of het weefsel van het doek te strak was. Maeterlinck steunde in zijn beschrijving van het proces op 'de beste auteurs' (zoals de restaurateur Theodore Lejeune (1817-1868)).

Ten eerste verwijderde men al het vet en de harsachtige materie van het oppervlak. Hierna werd de verflaag licht gelijmd met een mengsel van het sap van geplette knoflookteentjes en water. Wanneer deze droog was plaatste de restaurateur een fijn en helder gaasje over de verf. Dit gaasje werd eveneens aan het oppervlak vastgelijmd, en na het enkele dagen horizontaal te laten drogen bedekte men dit met een laag speciaal papier. Deze stap werd ook wel 'cartonnage' genoemd. Hiervan werden vier of vijf lagen gebruikt. Wanneer ook deze lijm gedroogd was, verwijderde men het doek van zijn kader. Vervolgens werd het geheel op een zeer gladde tafel gelegd, waar het met behulp van trekstangen aan alle vier zijden strak werd gehouden.

Het doek werd draad voor draad verwijderd met behulp van chemische middelen. Maeterlinck benadrukte hierbij het belang van de grondlaag. Kennis over het soort grondlaag dat gebruikt werd was immers cruciaal bij het bepalen van de werkwijze. Met de juiste producten kon men de onthechting van deze eerste laag uitlokken. Maeterlinck suggereerde dat men hiervoor helder water kon gebruiken. De achterkant van het schilderij werd dan bedekt met een vochtige doek, die indien nodig herhaaldelijk weer nat werd gemaakt. Na het 'inweken' tilde men het schilderij op en trok men de drager los van de verflagen. De vrijgekomen grondlaag werd vervolgens licht gewassen en bestreken met een 'nieuwe tint' (in olieverf). Wanneer deze gedroogd en ontvet was, bracht men een gaas of doorzichtig doek aan, waarboven dan weer een tweede doek werd geplakt. Dit geheel werd dan gestreken met een lauwwarm strijkijzer. Eens het halfdroog was werd het karton langs de voorkant verwijderd en vervangen door een enkel vel papier. Het schilderij werd nogmaals gestreken langs de voorkant. Hoewel dit alles zeer riskant lijkt, benadrukte Maeterlinck doorheen het artikel meermaals de veiligheid en eenvoud van de operatie.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Het overbrengen van een paneelschildering op doek was volgens de conservator-restaurateur even eenvoudig. De werkwijze was dezelfde, zij het dat men van het papier enkele lagen meer aanbracht op de verflaag. Het paneel werd op een vlakke tafel strakgetrokken. Vervolgens werd een convex instrument gebruikt dat met lichte druk en tegen de nerf van het hout over het paneel gehaald werd. Hierna kapte men het hout weg met een beitel of guts tot men de bovenste laag bereikte. Het hout werd geweekt zodat de overblijvende stukken van de drager verwijderd konden worden. Vervolgens werd het schilderij zoals eerder beschreven op een doek overgebracht.¹⁷¹

Rond de eeuwwisseling werd er hevig gediscussieerd over het gebruik van hygroscopische middelen om schilderijen schoon te maken (zie infra: Periodieke schoonmaak). Deze discussie vond ook zijn weg naar de praktijk van het verdoeken. Ca. 1907 lobbyde Louis Maeterlinck voor een nieuwe methode, de 'Egyptische methode,' genaamd naar het product dat de Egyptenaren gebruikten om hun mummies te bewaren. Deze werd voor het eerst in duidelijke termen uitgelegd in een publicatie van Nederlands restaurateur Carel Frederik Louis De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten." Volgens De Wild was het verdoeken met lijm schadelijk, omdat het een substantie was die gedurende het drogingsproces zijn volume verloor en als gevolg van vochtigheid kon rekken of krimpen.¹⁷² Zijn nieuwe methode, die de conservatie van de werken voor honderden jaren zou kunnen verzekeren, maakte gebruik van een middel samengesteld uit was, hars, Venetiaanse terpentijn en copaïvabalsem. De auteur vermeldde dat het nieuwe systeem al enkele jaren werd toegepast in Duitsland en Nederland, zowel in musea als in particuliere verzamelingen. Het mengsel zou door de poriën en barsten van de verflagen dringen, waardoor de lagen zich geheel met de grondering en het doek verbonden. Bovendien waren de bestanddelen volledig ongevoelig voor temperatuurschommelingen.¹⁷³

Hoewel de methode in de buurlanden al werd toegepast, stootte die in België op veel weerstand. Charles Léon Cardon beschuldigde Maeterlinck ervan dit systeem als de perfecte methode te propageren, hoewel de werken in zijn

¹⁷¹ Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

¹⁷² De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," 29.

¹⁷³ De Wild, "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten," 29.

museum in alles behalve perfecte conditie waren.¹⁷⁴ Dit bleek een leeg argument te zijn, daar de werken in kwestie gerestaureerd werden volgens de 'oude methode'.¹⁷⁵ Maeterlinck suggereerde dat een onpartijdige commissie de nieuwe werkwijze moest onderzoeken, maar betwijfelde niet dat deze in zijn voordeel zou beslissen.¹⁷⁶ Ook Paul Buésó reageerde op de discussie. Hij was van mening dat elk schilderij een individuele behandeling behoeft volgens de materialen waarin het gemaakt werd. Hij merkte daarbij op dat de nieuwe procedure niet altijd goed verliep, en verwees naar enkele mislukte voorbeelden in Duitsland en Nederland. Buésó deed uitschijnen dat Maeterlinck het nieuwe product als een *passe-partout* oplossing beschouwde.¹⁷⁷ Ook een lid van het ministerie voor landbouw – administratie van de Schone Kunsten was niet te vinden voor het nieuwe systeem. Deze was van mening dat slechts twee Belgische instanties "competent" waren om uitspraken te doen hieromtrent, en dat waren de Museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en de Commissie voor Monumenten. De schrijver was ervan overtuigd dat deze commissies Maeterlincks visie niet deelden.¹⁷⁸ Louis Maeterlinck kon echter wel een medestander vinden in Charles Buls, die tot zijn verdediging kwam in een artikel van *l'Art Moderne*.¹⁷⁹ Na de publieke discussie werd er geen vermelding meer gemaakt van de Egyptische methode, en ook in de museumarchieven vinden we geen bewijs van de toepassing ervan. Maeterlinck ontving echter wel correspondentie van binnen-en buitenlandse restaurateurs die geïnteresseerd waren in het proces.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Charles-Léon Cardon, "La restauration des tableaux anciens," *L'Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

¹⁷⁵ Louis Maeterlinck, Abraham Bredius en Phillip Zilcken, "La restauration des tableaux anciens," *l'Art Moderne* 26, nr.40 (1906): 318.

¹⁷⁶ Louis Maeterlinck, "Boite aux lettres," *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 29.

¹⁷⁷ Paul Buésó, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁷⁸ Ministerie van Landbouw, Brief aan Louis Maeterlinck, 12 februari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk

¹⁷⁹ Charles Buls, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

¹⁸⁰ *Conservator Musée des Beaux Arts de Paris, Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 januari 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; Redactie Paris-Midi, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 februari 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk ; *Léon Massoy, Brief aan l'Art Moderne*, 30 oktober 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *L. Hastray, En E. Crabbé, Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Visitekaartje van Albert Jehn*, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

In de media vinden we maar weinig verwijzingen naar de effectieve uitvoering van verdoelingen. Ook in de museumarchieven vinden we rond de eeuwwisseling slecht enkele gevallen waarin verdoeking met zekerheid werd toegepast. Ca. 1901 werd door het bedrijf Pelle & Fils een verdoeking uitgevoerd op vraag van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹⁸¹ J. Buéso transfereerde en paneelschildering uit de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten België op doek in 1895.¹⁸² In 1918 ontving het Museum voor Schone Kunsten Gent een offerte van Aelman voor het verdoeken van een werk, maar het is onduidelijk of hier gevolg aan werd gegeven.¹⁸³ In de offertes van Louis L. Maillard voor het museum zien we vanaf 1903 ook enkele “transpositions” verschijnen.¹⁸⁴ Opvallend is echter dat Antoine Sacré vanaf 1905 de term ‘verdoeken’ erg vaak in de mond neemt.¹⁸⁵ Ook Claessens, die samenwerkte met Antoine Sacré, raadde de operatie erg vaak aan vanaf ca. 1912.¹⁸⁶ Samen raadden ze zeker een tiental verdoelingen aan, met redenen zoals het vergaan van de drager, het loslaten van de grondlaag of mislukte verdoelingen uit het verleden.

Ondanks de uitzondering van deze twee heren was de methode dus zeker niet populair gedurende deze periode. Ook vandaag de dag wordt de methode slechts sporadisch en in uitzonderlijke gevallen toegepast.

¹⁸¹ *Notities van Pierre Koch*, 1901, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸² *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁸³ *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁸⁴ *Restauraties 1903*, 1903, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/004, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸⁵ *Factuur van Antoine Sacré*, 9 januari 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁸⁶ *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

7.5. Bedoeken, doubleren of ‘marouflage’ (rentoilage)

Het bedoeken of doubleren werd in contrast tot het verdoeken op grote schaal toegepast binnen de museumcollecties. De techniek bestond eruit het beschadigde doek langs de achterkant te beplakken met een ander doek of paneel, en wordt vandaag nog steeds gebruikt. De papbedoeeking was een methode die al reeds in de 18^{de} eeuw werd uitgevonden. Hierbij gebruikte men een kleefstof op basis van meel of stijfsel en/of huidlijm. Daarnaast werden eventueel andere producten bijgevoegd zoals bruine stroop of knoflooksap. Het was in deze vroege periode gebruikelijk het doek enkele dagen in een vochtige kelder te bewaren.¹⁸⁷ Ca. 1830 voegde men hier ook terpentijn of colofonium aan toe. Tijdens de tweede helft van de 19^{de} eeuw vond men een nieuwe methode uit, de washarsverdoeking, ook gekend als de ‘hollandse methode.’¹⁸⁸ Destijds werd het systeem door menig restaurateur toegepast, en volgens Maeterlinck zouden zelfs de ‘*grands marchands de couleurs*’ (handelaars in verf) zich hieraan gewaagd hebben.¹⁸⁹

Vooraf in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België werden erg veel schilderijen bedoekt. In 1888 verwees Victor le Roy naar ‘*le rentoilage du musée*.’¹⁹⁰ Deze opmerking suggereert dat het systeem op zodanig grote schaal werd toegepast dat het museum hiervoor enkele specialisten vast in dienst had, of waarmee ze op zijn minst regelmatig samenwerkten. Bij het aanbreken van de nieuwe eeuw zien we dat vader en zoon Buéso deze taak op zich namen. J. Buéso voerde in 1894 een eerste dublering uit voor het museum, en sprak daarbij als eerste over een ‘*rentoilage sur double tissu*.’¹⁹¹ Het bedoeken met een dubbel doek werd de decennia daarna door de twee op grote schaal toegepast.¹⁹² Het

¹⁸⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 17.

¹⁸⁸ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 28.

¹⁸⁹ Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

¹⁹⁰ *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 6 maart 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹¹ *Rekening van J. Buéso*, 7 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹² *Rekening van J. Buéso*, 29 januari 1902, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4432, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Restaurations Confiées à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1908, Fonds

maroefleren ging echter niet altijd goed, waardoor de restaurateurs sporadisch ook verouderde bedoekingen moesten verwijderen. De reden hiervoor was dat er in de oudere bedoekingen wel eens een te sterke lijm werd gebruikt.¹⁹³ Zoals de Wild in functie van het verdoeken opmerkte, zijn bepaalde lijmsorten sterk onderhevig aan omgevingsfactoren. Ook het verouderen van de lijm kon een probleem vormen.

Ook in het museum Mayer Vanden Bergh werd de methode op een twintigtal werken toegepast in de jaren 1890. Hiervoor schakelde Fritz Mayer vanden Bergh voornamelijk de Antwerpse restaurateur Antoine Sacré in.¹⁹⁴ In het Museum voor Schone Kunsten Gent werd de methode toegepast om een scheur te herstellen.¹⁹⁵ Het museum schakelde verschillende restaurateurs in voor meerdere bedoekingen.¹⁹⁶

Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1914, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_032, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 24 augustus 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, 15 oktober 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4979, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Rekening van J. Buéso*, 27 januari 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, juni 1904, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁹³ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 11 maart 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2671, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Rekening van J. Buéso*, 26 september 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

¹⁹⁴ *Factuur van Antoine Sacré*, 26 maart 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 januari 1893, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 19 mei 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 december 1894, Doos 71, 71.1, ; *Factuur van Antoine Sacré*, September 1896, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁹⁵ *Brief van Louis Maeterlinck aan de Museumcommissie*, 29 mei 1901, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁹⁶ bv. *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Buéso, Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *A. Gofies, Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Ten slotte vermelden we de bedoeking die op de collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werden toegepast. Hiervan vinden we enkele voorbeelden terug. In 1908 en 1909 respectievelijk voerde het bedrijf Mommen & Cie en kunstschilder Alphonse Asselbergs een bedoeking uit.¹⁹⁷ Deze laatste vermeldde in een brief aan de conservator van het museum het doek gedoubleerd te hebben met behulp van lijm en een dik papier.¹⁹⁸ Tussen 1880 en 1881 werden de bedoeking meestal door Anotine Sacré uitgevoerd, op aanraden van restaurateur Felix Sacré. Op de vernieuwde achterkant werd vanaf dit moment ook vaak een laag ceruse (een combinatie van loodwit met krijt of mergel) gemengd met ivoorzwart en okergeel aangebracht. De procedure werd meestal onder toezicht van Felix Sacré uitgevoerd en had als doel de intrekking van vocht langs de achterkant te voorkomen.¹⁹⁹ Enkele andere werken werden op aanraden van Nicolí gedoubleerd door de rentoileur L.H. Vander Haegen.²⁰⁰ Ook Maillard verkoos de samenwerking met Vander Haegen vanaf 1887 (zie infra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen).

Uit het grote aantal doubleringen uitgevoerd in de musea gedurende de periode van 1880-1920 kunnen we concluderen dat de praktijk erg populair was. Het bedoeken was tegenover het verdoeken een minder ingrijpende manier om de drager te consolideren. Enkele bedoeking werden vermoedelijk ook preventief uitgevoerd, om de nood tot verdoeken te vermijden. De procedure was relatief simpel, en moest nooit met veel tegenstand afrekenen.

¹⁹⁷ *Brief van Félix Mommen aan Pol Demont*, 30 januari 1908, Academie, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁹⁸ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 6 april 1909, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

¹⁹⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁰⁰ *Verslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

7.6. Vernis

Zoals eerder besproken ontwikkelde het publiek gedurende de 18^{de} en 19^{de} eeuw een voorkeur voor wat men ‘patine’ noemde. De term, die vooral esthetische overwegingen met zich meedroeg, kende een veranderende betekenis gedurende deze eeuwen (zie supra: Voorgeschiedenis). Over het algemeen kunnen we stellen dat de patine voor het publiek een getuige van tijd betekende.²⁰¹ De voorkeur voor patine verdween niet in België gedurende de bestudeerde periode. Zo was het publiek bijvoorbeeld verontwaardigd bij de terugkeer van de panelen van het Lam Gods uit Berlijn in 1920. De Duitse restaurateurs hadden de verouderde en vergeelde vernis verwijderd tijdens restauratie. Het was net deze vernis die voor velen de ‘patine’ van het werk uitmaakte, hoewel deze vaak niet origineel was aan het schilderij.²⁰²

Een verlies van patine betekende voor de publieke opinie vaak een slechte uitkomst van de restauratie. Bijgevolg moeten we niet verbaasd zijn dat men gedurende de 18^{de} eeuw artificiële patine creëerde door middel van goudkleurige goedjes en geel getinte vernissen. In Frankrijk was dit een zeer gebruikelijke praktijk, met als doeleinde de harmonie van het werk na restauratie (lees: retouches) terug te brengen.²⁰³ Het verlies van patine vormde rond de eeuwwisseling in België zeker een punt van discussie, maar men ging in de praktijk niet meer zo ver dat men artificiële patine aanbracht, tenminste niet voor zover de overgeleverde documentatie onthult.²⁰⁴ Men vermeed echter wel het verwijderen van de vernis. Hoewel het nooit met zoveel woorden werd neergeschreven, zou de vrees voor het verliezen van het verouderde uitzicht van

²⁰¹ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 203.

²⁰² 1. Leo van Puyvelde, “Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?,” In *Actes du Congrès d’histoire de l’art*, 103-117. (Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923), 105.

2. Hélène Dubois, “The conservation history of the Ghent Altarpiece,” *Burlington Magazine* 160, 1386 (2018), 762.

²⁰³ Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 252.

²⁰⁴ Dat de praktijk niet meer voorkwam kan niet met zekerheid gezegd worden. De museumarchieven maken vermelding van het vernissen van gerestaureerde werken, maar of deze vernissen al dan niet gekleurd waren is onduidelijk. Daarbij spraken de futuristen zich in 1910 nog uit tegen de valse tijdspatina’s die aangebracht werden op nieuwe werken. Dit wijst erop dat de trend in bepaalde kringen nog steeds populair was. (Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 207.)

de schilderijen deel van de reden kunnen zijn dat de museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen zo weigerachtig stond tegenover het verwijderen van oude vernislagen (zie supra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen). In 1904 waarschuwde restaurateur Joseph Delehaye dezelfde commissie voor deze mogelijke uitkomst mochten ze bij hem een volledige schoonmaak bestellen in tegenstelling tot een gedeeltelijke.²⁰⁵ Na de eeuwwisseling lijkt men hier echter steeds meer van af te stappen, en stond men vaker toe dat de vernis vernieuwd werd.

Het concept 'patine' werd ook enkele malen publiekelijk besproken. Maeterlinck duidde het behoud van patine aan als een van de redenen om voorzichtig te zijn bij het besluit tot restauratie. De patine maakte voor hem inherent deel uit van de waarde van het kunstwerk.²⁰⁶ Charles-Léon Cardon was zelfs van mening dat patine enkel kon bijdragen tot het succes van de schilderijen.²⁰⁷ Er waren ook tegenstanders van het behouden van deze, in essentie vervallen, vernis. Beeldhouwer en kunstenaar Henri-Louis Devillez (1855-1941) bracht aan dat het de verouderde vernislaag was die De Nachtwacht van Rembrandt zijn atmosfeer en transparantie ontnam. De vernis taste het modelé aan, en maakte het schilderij moeilijker te waarderen.²⁰⁸

De vernislaag heeft echter een andere, primaire en belangrijkere functie dan het creëren van een patine. Zoals A. Maertens vermeldde in zijn redevoering is een goede vernis een eersteklas beschermingsmiddel voor de verflaag.²⁰⁹ Deze functie als beschermende laag werd ook door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen benadrukt. Het voornaamste doel van hun periodieke schoonmaak was het conserveren van de vernislaag.²¹⁰ Daarnaast werd vernis ook gebruikt om beschadigde en verkleurde tinten te doen

²⁰⁵ *Offerte van Louis Delehaye*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁰⁶ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311 En "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 143.

²⁰⁷ Charles-Léon Cardon, "La restauration des tableaux anciens," *L'Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

²⁰⁸ Henri-Louis Devillez, "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

²⁰⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 119.

²¹⁰ *Musée d'anvers - Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

herleven. Het vernieuwen van de vernis had een grote invloed op het algemene uitzicht van het schilderij.²¹¹

De beschermende functie van het vernis werd destijds ook erkend door de kunstenaars. Deze lijken het vernis op grote schaal en met niet al te veel voorzichtigheid toegepast te hebben op hun nieuwe schilderijen. Volgens een anekdote aangehaald door A. Maertens zou men op de eerste dag van het salon met een grote emmer vernis en een platte borstel rondgaan om de schilderijen ruw te bestrijken met een dikke laag vernis. Het vernissen van amper droge werken met een onaangepaste vernis zorgde later dan ook voor veel conservatieproblemen. Na aankoop vertrouwde de kunstverzamelaar de tweede vernislaag maar al te vaak toe aan een huisschilder, die zo een dikke laag vernis aanbracht dat het schilderij net zo goed kon functioneren als een spiegel. Hiervoor durfde men regelmatig parketvernis te gebruiken.²¹²

Het verwijderen van de vernis is essentieel om aan de onderliggend verflagen te kunnen werken. Met de vingertop wrijven over het oppervlak was destijds een populaire methode die we ook in de musea terugvinden ('déroule au doigt').²¹³ De oude vernislaag brokkelde hierdoor af, waardoor hij met een beetje blazen verwijderd kon worden. Indien dit niet lukte wendde men zich tot alcoholoplossingen. Men was zich echter welbewust van de gevaren hiervan. Het was namelijk mogelijk dat de vernis zich zo goed verbonden had met de verflaag dat die per ongeluk ook verwijderd of beschadigd werd tijdens het reinigen. Pogingen tot het verwijderen van de vernis waren dan ook al te vaak de oorzaak van schade, die men als 'overkuising' aanduidde.²¹⁴ In de tweede helft van de 19^{de} eeuw vond men een alternatieve methode. De Pettenkoffermethode liet toe de vernis te vernieuwen zonder deze te moeten aanraken. De effecten hiervan waren echter wel tijdelijk, en niet altijd even geslaagd (zie supra: Pettenkoffermethode).

²¹¹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 120.

²¹² "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 120-121.

²¹³ Bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁴ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 121.

Na grondige restauratie kwam het erop aan een nieuwe vernis aan te brengen. Hiervoor gebruikte men verschillende middeltjes. Conservator Abraham Bredius verkoos bijvoorbeeld damarhars wanneer de situatie het toeliet.²¹⁵ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen stond men ook open voor nieuwe samenstellingen. In 1880 gebruikten ze op aanraden van kunstschilder Josephus Laurentius Dyckmans een nieuw soort vernis dat ontwikkeld werd door de chemicus M. Blockx. Daarnaast vinden we in dit museum ook vermelding van mastiekvernis.²¹⁶ Hierop kwam echter kritiek, want deze ‘stopverfvernis’ was broos, niet bestand tegen vocht en verkleurde in een blauwe tint.²¹⁷ Wat de samenstelling hiervan was werd niet verduidelijkt, maar de kunstenaar lijkt er erg tevreden over geweest te zijn.²¹⁸ In 1888 gebruikte Louis L. Maillard een soort vluchtige vernis op een groot aantal werken. De functie hiervan is onduidelijk.²¹⁹ Ca. 1910 kreeg men meer aandacht voor de specificiteit van de verschillende vernissen. Men probeerde een vernis toe te passen die geschikt was voor het schilderij in kwestie.²²⁰ In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België werd eenmalig vermelding gemaakt van een matte vernis.²²¹ Ook mastiekvernis werd hier toegepast. Deze bestond uit 1/3 mastiek en 2/3 terpentijn.²²²

Ook hier kwam commentaar op. Kunstcriticus Arsène Alexandre beschuldigde restaurateurs ervan “te spuwen met vernis.”²²³ Deze uitspraak lijkt echter eerder geïsoleerd geweest te zijn, en moet gekaderd worden binnen een algemene reactie tegen de kunstrestauratie.

²¹⁵ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133.

²¹⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos D, D/003a, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁷ *Brief van Mademoiselle de Keyser*, 31 mei 1890, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁸ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²¹⁹ *Brief van Maillard aan de administrateur van de Museumcommissie*, 16 juni 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

²²⁰ *Conditierapport van Maillard*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012b, Antwerpen: Archief KMSKA.

²²¹ *Rekening van J. Buéso*, 30 december 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²² *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 9 december 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_013, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²³ “Les racleurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

Aan het einde van de 19^{de} eeuw kwam ook een alternatief op voor vernis: schilderijen achter glas plaatsen. *L'Art Moderne* maakte in 1894 vermelding van de nieuwe techniek, die ontwikkeld werd in Engeland, waarbij het werk in een koperen doos werd geplaatst die hermetisch werd afgesloten met een dunne glasplaat. Hierdoor werd niet enkel de voorkant, maar het gehele werk beschermd tegen de omgevingsfactoren.²²⁴ Al snel kende de glasplaat verspreiding binnen de museumcollecties, zij het niet in combinatie met hermetisch afgesloten kaders. De eerste gevallen vinden we in het Museum voor Schone Kunsten van Gent; in 1906 en 1910 liet de museumcommissie enkele werken achter glas plaatsen.²²⁵ In 1912 deed Maeterlinck onderzoek naar de schadelijkheid van violet en ultraviolet licht voor schilderijen. Hij concludeerde dat glas een bescherming vormde voor de effecten hiervan. De studie werd al snel gepubliceerd in Franse en Duitse kranten.²²⁶ Daarnaast erkende men ook dat de glasplaat het schilderij kon beschermen van al te enthousiaste toeschouwers die het graag wouden aanraken.²²⁷ In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België plaatste Paul Buéso enkele jaren later een aantal werken van het Wiertz Museum achter glas.²²⁸ Het plaatsen achter glas werd echter eerder sporadisch uitgevoerd, en werd dus zeker niet de norm.

7.7. Retoucheren

Het grootste gevaar van de retouche was dat men overging tot een overschildering, in plaats van zich te beperken tot het beschadigde fragment.²²⁹ Om deze reden werd er uitvoerig gediscussieerd over het thema. Niet alleen de manier waarop men moest retoucheren, maar ook de moraliteit ervan werd in

²²⁴ "Conservation des tableaux dans le vide," *l'Art Moderne* 14, nr. 31 (1894): 249.

²²⁵ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk. ; Museumcommissie, vergaderingsverslag, 24 juli 1911, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

²²⁶ "L'emploi des glaces dans les musées," *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

²²⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 119.

²²⁸ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 17 september 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²²⁹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

vraag gesteld. De tegenstanders van de restauratie beschuldigden de restaurateurs ervan vervalser te zijn.²³⁰ Op de retouches werd regelmatig negatief gereageerd in de media.²³¹ Rond de eeuwwisseling kwam er een grotere wens om niet-originele overschilderingen te verwijderen. Hiervan zien we zowel in de media als in de museumarchieven bewijs.

De aquarelrestauratie werd rond de eeuwwisseling in België het meest toegepast.²³² Vanaf 1882 werd bijna uitsluitend aquarel gebruikt in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, een ook in Brussel werd vanaf 1907 de voorkeur gegeven aan dit materiaal.²³³ In de offertes en rekeningen werd naar deze praktijk meestal gerefereerd als ‘pointillé.’²³⁴ Hieruit kunnen we concluderen dat men retoucheerde door de beschadigde delen voorzichtig aan te stippen. Hierbij probeerde men binnen de nodige oppervlaktes te blijven.²³⁵ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen werden de zones die geretoucheerd werden al snel steeds gedetailleerd beschreven.²³⁶

Hoewel het nooit neergeschreven werd, was het voor de hand liggend voordeel van de aquarelretouche dat die makkelijk weer verwijderd kon worden. Indien men ook in de realiteit zo voorzichtig te werk ging, kunnen we spreken van de opkomst van een bedachtzamere houding tegenover het overschilderen rond de eeuwwisseling. Dit staat in contrast tot de traditie die doorleefde vanuit de 18^{de} eeuw, waarin het overschilderen van de werken niet enkel gebruikt werd om ze te herstellen maar ook om ze te actualiseren (zie supra: Voorgeschiedenis).

²³⁰ “Les racleurs,” *l’Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

²³¹ Jacob Smits, “Les restaurations d’oeuvres d’art,” *l’Art Moderne* 8, nr. 28 (1888): 389-390.

²³² Louis Maeterlinck, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

²³³ 1. Voor het eerst vermeld in: *Brief van Maillard aan Kempeers*, 7 juli 1882, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. Voor het eerst vermeld in: *Restaurations Confiés à Paul Buéso*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

²³⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 30 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 30 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁶ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 6 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

Vanaf het begin van die periode werd ook het verwijderen van oude retouches regelmatig vermeld. Hiervoor vinden we twee redenen terug. Ten eerste ondervond men dat veel retouches bij het verouderen sterk verkleurden, waardoor het geheel niet meer in balans was.²³⁷ Daarnaast vinden we sporadisch ook het argument van de authenticiteit.²³⁸ Het 'inschilderen' van kunstwerken werd door sommigen als anti-archeologisch beschouwd.²³⁹ In het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen bijvoorbeeld zien we hier in 1884 al een eerste vermelding van, maar in het tweede decennium van de 20^{ste} eeuw maakte vooral Paul Claes melding van erg veel verdonkerde retouches die verwijderd moesten worden.²⁴⁰

7.8. Periodieke Schoonmaak

*"La circulaire ministérielle de M. Alph. Van den Peereboom ... dit avec raison que c'est l'opération du nettoyage qui a détruit le plus de tableaux. Elle est d'autant plus dangereuse qu'elle est généralement pratiquée par tout le monde."*²⁴¹

De meest voorkomende restauratie was het reinigen van de kunstwerken. Gedurende de 19^{de} eeuw werd vermelding gemaakt van een groot aantal middeltjes: alcohol, terpentijn, lijnolie, koud of warm water, speeksel, zand en as, een mengeling van eigeel en alcohol, water en zeep, water en ossegal, wijnsteenzout, kalkwater, azijn en zelfs urine passeerden de revue. Op de markt kon men allerhande obscure mengsels vinden. Het was daarbij ook niet ongezien dat de restaurateur zijn geheime recept niet wou delen.²⁴²

²³⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 145.

²³⁸ Bv. *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 28 april 1914, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

²³⁹ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 145.

²⁴⁰ 1. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 26 maart 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁴¹ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

²⁴² Marijnissen, "Het Beschadigde Kunstwerk," 44, 51-53.

In enkele musea werden de schilderijen in principe op periodieke basis schoongemaakt. De musea van Antwerpen en Gent hadden hier elk hun eigen manieren en regels voor.

In het Antwerpse museum werd in 1883 de periodieke schoonmaak officieel ingevoerd. Hiervoor werd in een vergadering van de ondercommissie vastgelegd wat wel en niet tot deze schoonmaak behoorde, en hoe vaak die uitgevoerd moest worden. Men sprak af dat de schilderijen van de eerste en tweede categorie vier maal per jaar stofvrij gemaakt zouden worden.²⁴³ Dit mocht enkel gebeuren met een droge doek. Het hoofddoel van deze schoonmaak was het conserveren van de vernis, zodat men het indringen van vocht en vuil in de verflaag kon voorkomen. De periodieke schoonmaak werd toevertrouwd aan restaurateur Louis L. Maillard en werd met zekerheid in de jaren 1887, 1893, 1894, 1898 en 1900 uitgevoerd.²⁴⁴

In het museum van Gent was conservator Louis Maeterlinck verantwoordelijk voor de periodieke schoonmaak. De eerste schoonmaakactie werd in 1902 gedocumenteerd, waarna hij ook in 1904 en 1906 werd uitgevoerd. Hiervoor werkte hij telkens samen met de conciërge, D'Hooge.²⁴⁵ Hierbij werden de oude schilderijen behandeld met lijnzaadolie, en de nieuwe met regenwater.²⁴⁶

Opvallend genoeg had een van de grootste musea, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, hier geen richtlijnen voor. Hoewel uit de vele offertes

²⁴³ Hiermee bedoelde men de schilderijen die ongeveer in het midden van de muur en onderaan op de muur hingen. De derde categorie, de schilderijen die volledig bovenaan hingen, werden uitgesloten omdat ze moeilijk bereikbaar waren.

²⁴⁴ 1. *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Brief van Nicolíé aan Pierre Koch*, 28 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari*, 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief aan Maillard*, 20 november 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 28 december 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 februari 1900, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

²⁴⁵ *Louis Maeterlinck, Rapport 164*, 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de schatbewaarder*, 11 augustus 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁴⁶ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

blijkt dat de schilderijen bij restauratie ook steeds schoongemaakt werden, werd er geen vermelding gemaakt van een enigszins gestructureerde onderneming. Hoewel het moeilijk in te beelden is, is het mogelijk dat het museum slechts aan de kunstwerken raakte wanneer ze een ingrijpendere restauratie behoeften. Het is eveneens mogelijk, en iets geloofwaardiger, dat het afstoffen van de schilderijen toevertrouwd werd aan iemand anders. Dit kon bijvoorbeeld de taak van de conciërge geweest zijn. Hoe en of dit werd gedaan is bij gebrek aan bronnenmateriaal echter moeilijk te achterhalen.

Wanneer we het museum van Antwerpen vergelijken met het museum van Gent, zien we al meteen een erg groot verschil: het museum van Antwerpen was strikt tegen het gebruik van vochtige middelen, terwijl het museum van Gent enkel vochtige middelen gebruikte. Het gebruik van hydrofiele- of niet-hydrofiele middelen vormde destijds het onderwerp van een publieke discussie. Zowel binnen als buiten de museumcommissies vond men voorstanders van het ene of het andere.

Onder hydrofiele middelen kan men het gebruik van water, alcohol en vloeibare bijmiddelen rekenen. Tot het pro-hydrofiele kamp behoorde in een eerste fase het museum van Gent. Deze voorkeur werd nooit neergeschreven, maar blijkt uit het gebruik van water en lijnzaadolie bij de schoonmaakacties. Volgens Maeterlinck prefereerde ook de amateurrestaurateurs het gebruik van water, al dan niet gemengd met andere bestanddelen. Maeterlinck zelf sprak zich in zijn vroege jaren nog niet uit over zijn voorkeuren, en gaf hiervoor het woord aan erkende restaurateurs zoals Horsin Déon, Xavier de Burtin en Theodore Lejeune. Horsin Déon verkoos het gebruik van alcohol en water boven het verwijderen van vuil "met de vinger." Hiermee bedoelde hij het manueel afschrappen van vuil. Belgisch restaurateur Théodore Lejeune sloot zich ook aan bij het pro-hydrofiele kamp, zij het dat dit volgens hem enkel met bepaalde stoffen geschikt voor de objecten gedaan mocht worden.²⁴⁷ Dit wetende is het niet verbazend dat de amateurrestaurateur de voorkeur gaf aan het reinigen met vloeibare middelen. Deze gelegenhedsrestaurateurs gingen namelijk af op handleidingen zoals die

²⁴⁷ Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

van Horsin Déon (zie supra: Opleiding). Ook de erkende Nederlandse conservator Bredius verkoos het gebruik van alcohol boven het manipuleren van de verflaag met droge middelen. Hij was van mening dat de restaurateur ‘niet kon zien wat hij doet’ bij het droog schoonmaken.²⁴⁸

Eveneens onder de hydrofiele middelen behoorde het reinigen met de aardappel. Voor deze methode lijken we veel voorstanders te vinden. Volgens Pierre Nyssens, directeur van het Landbouwkundig Laboratorium in Gent, was dit de beste manier om schilderijen schoon te maken. Het zacht schuren van de groente over het oppervlak zou een onschadelijk en ontvettend middel vormen. De zuren die hij bevatte, zoals citroenzuur en appelzuur, waren in zo’n kleine hoeveelheid aanwezig dat men zich hier volgens hem geen zorgen over hoefde te maken. Deze zuren konden zelfs helpen de kleine hoeveelheden ammoniak verwijderen die zich vaak op de vernis ophoopten. Men mocht het schilderij wel niet te lang blootstellen aan de aardappel, en na het wrijven moest het schilderij afgespoeld worden met zuiver water. In conclusie was de aardappel volgens Nyssens een goed schoonmaakmiddel vanwege de wrijving die het veroorzaakte.²⁴⁹ Maeterlinck was echter sterk tegen het gebruik.²⁵⁰ Hij begreep de ‘rage’ van de aardappel in bepaalde officiële kringen niet. Hiermee suggereerde hij dat het gebruik binnen de museumcommissies erg populair was. Volgens Maeterlinck scheidde de aardappel echter een ongekende maar bederfelijke en gevaarlijke vloeistof af. Hij vergeleek de empirische behandeling met het aanbrengen van bloedzuigers. De aardappel ontvet omdat hij alkaloïde bevat, een stof waarvan geweten was dat hij gevaarlijk is. De chemische samenstelling van de aardappel was simpelweg niet geschikt voor het reinigen van olieverfschilderijen. Desalniettemin werd de methode in opdracht van hooggeplaatste commissies toegepast op meesterwerken, zoals ‘De afdaling van het kruis’ van Rubens.²⁵¹ Indien de aardappel echt zo populair was, werd dit niet gedocumenteerd of gingen de archiefstukken hierrond verloren. In geen enkel museumarchief vonden we een vermelding naar het reinigen met de aardappel. Het zou echter

²⁴⁸ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133.

²⁴⁹ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 131-132.

²⁵⁰ Louis Maeterlinck, “Boite aux lettres,” *l’Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30.

²⁵¹ “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 135-136.

onlogisch zijn dat Maeterlinck een campagne voerde tegen de aardappel indien het gebruik niet wijdverspreid was. Een mogelijke oorzaak van het gebrek aan documentatie hierover is dat de methode even gangbaar was als het afstoffen van de schilderijen. Desondanks blijft het opvallend dat we er nergens vermelding van vinden.

In 1907 wisselde Maeterlinck van kamp, en kantte hij zich tegen de ‘zogenaamde bekwame commissies’ die het reinigen met gefilterd water bepleitten. Het was op dit moment dat de conservator zich inzette voor het in gebruik nemen van de ‘Egyptische methode.’ Deze behandeling zou de schilderijen waterdicht maken, en daarmee ook bestendig tegen de gevaren van vocht (zie supra: Verdoeken). Hij pleitte ervoor het mengsel van Venetiaanse terpentijn, hars en copaïvabalsem preventief aan te brengen op de verfoppervlakte en dit dan lichtjes te strijken met een warm strijkijzer.²⁵² Maeterlinck beschouwde vanaf dit moment het schoonmaken van schilderijen in het algemeen als een gevaarlijke onderneming.²⁵³ De museumcommissie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen was hem echter al voor, en meed het gebruik van vochtige middelen bij de periodieke schoonmaak. Ook bij individuele schoonmaakacties in het kader van restauraties had het droog reinigen de voorkeur (zie infra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen).

Maar wat was nu juist het grote gevaar van vloeibare schoonmaakmiddelen? Albert Engel gaf in 1910 een uitgebreide en wetenschappelijk gebaseerde uitleg in zijn brieven aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

De meeste olieverfschilderijen droogden op een natuurlijke wijze op, dat wil zeggen ze verhardden aan de lucht. Deze opdroging werd ook versneld met het gebruik van bijtende middelen bij schoonmaakacties. Het gevolg van deze opdroging was het barsten van de verflaag. Hierdoor ontstonden spleten waartussen zich vuil en vochtigheid kon nestelen.

De herhaalde verdamping en neerslag van vocht zorgde voor grote vernietigingen binnen het schilderij. Door deze reactie verloor de verf zijn

²⁵² “La restauration des tableaux,” *L’Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256. ; Louis Maeterlinck, “Boite aux lettres,” *l’Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 30.

²⁵³ Charles Buls, “La restauration des tableaux,” *l’Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

moleculaire continuïteit en verloor de verf zijn kleur, dit door de weerkaatsing van het licht te belemmeren. Dit vertaalde zich in witte vlekken op het oppervlak. Bij het verlies van consistentie kon ook de oorzaak gevonden worden voor het afbladeren van de verflaag. Het wassen van schilderijen bespoedigde enkel dit proces. Daarbij zette de drager bij aanraking met vocht uit, om bij de verdamping weer te krimpen. De gedroogde verflaag kon deze beweging niet volgen, waardoor hij niet anders kon dan barsten of scheuren. Als gevolg daarvan kon dan weer nog meer vocht het schilderij door de barsten binnendringen.

Het gebruik van alcohol vormde ook een duidelijk probleem. De vloeistof drong de materialen binnen om daarna te verdampen. Dit zorgde voor een verstoring van de consistentie, met als gevolg het ontstaan van opstuwingen en lacunes.

Daarnaast kon het gebruik van bijtende middelen ook de vernis en glacis aantasten. Ook de aanhechting van de grondlaag en de consistentie van de bindmiddelen werd hierdoor aangetast.

Ten slotte was ook het gebruik van olie was nefast: de olie drong door in de barsten en verhardde, vergeelde en vertroebelde. Na verloop van tijd was het kunstwerk onherkenbaar. Engel vermeldde dat deze feiten desalniettemin in alle musea gebeurden. Toegepast door ervaren of onervaren restaurateurs, het gebruik van deze vloeistoffen resulteerde volgens Engel altijd in schade.²⁵⁴

We concluderen dat men na de eeuwwisseling stilaan begon af te stappen van de hydrofiele middelen zoals water en alcohol. Naarmate het wetenschappelijk onderzoek uitgebreider werd kende de trend een grotere verspreiding. Na de eeuwwisseling kreeg de beweging een interessante medespeler: Albert Engel. De restaurateur bleek uit zijn brief zeer wetenschappelijk onderbouwd te zijn. Opvallend is echter dat de museumcommissie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België de restaurateur negeerde en niets veranderde in hun werkwijzen. Voor de aardappel lijkt dit niet het geval geweest te zijn. Nyssens een figuur waarvan we kunnen aannemen dat hij een zekere wetenschappelijke kennis had, raadde het reinigen van de aardappel net aan. Waar Maeterlinck

²⁵⁴ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Albert Engel aan Charles Leon-Cardon*, 30 november 1911, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

zijn wetenschappelijk gefundeerde tegenargumenten vandaan haalde is onduidelijk, want hij was zelf geen chemicus. Dit is mogelijks ook de reden waarom zijn argumenten weinig impact hadden.

8. De Musea

In dit hoofdstuk zullen we de visies en praktijken omtrent conservering en restauratie binnen de Belgische musea bestuderen. Aan de hand van museumarchieven en contemporaine publicaties proberen we volgende vragen te beantwoorden: welke visie had men omtrent de conservering van de collecties? Wie besloot hierover? Hoe besloot men over te gaan tot restauratie, wie voerde deze uit en wie werd hierbij betrokken? Hoe verliep de communicatie en samenwerking? Restaureerde men een groot aantal werken, of was dit eerder uitzonderlijk? Welke methodes werden toegepast? Zien we een evolutie in deze praktijken?

In Europa werden in de 17de en 18de eeuw de eerste moderne musea opgericht in geest van de Verlichting. In de eerste helft van de 19^{de} eeuw stelden vorsten hun collecties open voor een groter publiek en ontstonden er in zowat alle Europese hoofdsteden belangrijke kunstmusea.²⁵⁵ In België ontstonden de eerste musea op het einde van de 18^{de} eeuw. Na de onafhankelijkheidsverklaring in 1830 namen ze exponentieel toe in aantal en werden ze geleidelijk aan opengesteld voor het publiek. Het museumbezoek werd gedurende de 19^{de} eeuw een culturele activiteit. De musea vestigden zich in deze periode in majestueuze gebouwen en hadden de taak de nieuwe staat te legitimeren. Zowel rijksmusea als stedelijke musea moesten de nationale identiteit versterken en het patriottisme aanwakkeren. De instellingen werden destijds bestuurd door de burgerij, die met diens waarden van arbeidsdiscipline en zelfbeheersing hun stempel drukten op de musea.²⁵⁶ In 1802 ontsproot in Gent het eerste museum van België. In 1803 werd het destijds in de Sint-Pieterskerk gevestigde museum eigendom van de stad.²⁵⁷ Enkele maanden later opende het Brusselse museum zijn deuren in het Oude Hof. In 1806 werd het officieel overgedragen aan de stad, waarna het door Koninklijk Besluit in 1835 werd gepromoveerd tot nationaal

²⁵⁵ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 31-33, 36.

²⁵⁶ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 3-5.

²⁵⁷ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 40.

museum. In 1842 werd het museum officieel eigendom van de staat. Het beheer ervan werd hierbij overgedragen aan een bestuurscommissie, bestaande uit een voorzitter en zes leden die de titel 'conservateur' kregen. Het Brusselse museum ondervond echter zware concurrentie van het museum in Antwerpen, dat in 1817 opengesteld werd voor het publiek.²⁵⁸

Daarnaast werd in 1835 de Commission royale des monuments opgericht, die als taak had de minister van Binnenlandse Zaken te adviseren over het roerend en onroerend patrimonium. De Rijksmusea bevonden zich tot en met 1884 grotendeels onder de bevoegdheid van dit ministerie.²⁵⁹

De opmars van de musea vormde in België echter geen dreiging voor de privécollecties.²⁶⁰ Deze collecties centreerden zich voornamelijk in Antwerpen, Gent en Brussel en hadden al vanaf een vroege periode een semipubliek karakter.²⁶¹ In de eerste helft van de negentiende eeuw veranderde hun rol in de publieke sfeer, en vanaf 1860 werden de private collecties minder toegankelijk. Deze omslag kan verklaard worden door het steeds groter wordende aantal publiek toegankelijke musea. Tijdens de tweede helft van de eeuw namen de musea de functie van de private collecties over. Naar de collecties die wel open bleven werd dan weer steeds vaker verwezen als 'Musée,' wijzend op een groeiende status van het museum. Daarnaast werden de private verzamelaars ook geprezen voor de rol die ze speelden in de musea. Ze waren vaak betrokken bij de oprichting en het bestuur van de nieuwe instellingen.²⁶² Vanaf de jaren 1870 veranderde het profiel van de kunstverzamelaar: steeds meer leden van de upper middle class begaven zich in de kunstwereld. Deze nieuwe elite lijkt minder enthousiast geweest te zijn over het toelaten van het grote publiek in hun galerijen. Hieronder behoorde bijvoorbeeld de verzamelaar Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901). Hoewel hun collecties niet toegankelijk waren, speelden ze vaak wel een belangrijke rol binnen het culturele en artistieke leven.²⁶³ De collectie van Fritz Mayer van den Bergh werd na zijn overlijden door zijn moeder

²⁵⁸ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 41-42

²⁵⁹ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 50-53.

²⁶⁰ Nys, "De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914," 56.

²⁶¹ Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 27, 45.

²⁶² Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 45, 62-65.

²⁶³ Müller, "Between Public Relevance and Personal Pleasure," 68-69.

ondergebracht in een nieuw opgericht museum. Het is dankzij deze omvorming dat zijn archieven zo goed bewaard bleven. Hierdoor konden we in onze studie ook een private collectie includeren. Het bewaren van documenten was voor de private verzamelaar echter minder belangrijk, en deze archieven zijn daarnaast ook moeilijk toegankelijk.

Daarnaast begon de historische waarde van het kunstobject in de 19^{de} eeuw een grotere rol te spelen. Voorgangers werden gehekeld om hun onbezonnene omgang met historische artefacten en een grotere mate van voorzichtigheid en bewaringdrang kwam op.²⁶⁴ In het verlengde hiervan zien we rond de eeuwwisseling een groter belang voor het conserveren in plaats van herstellen.²⁶⁵ Hiervan vinden we bewijs in de museumarchieven, die bij het wisselen van restaurateurs ook het wisselen van visies kenden.

8.1. Museum voor Schone Kunsten Gent

Louis Maeterlinck was verantwoordelijk voor het behoud van het Gents kunstpatrimonium vanaf 1883 tot 1921. In 1883 stelde het stadsbestuur van Gent hem aan om een rapport te schrijven over de kunstobjecten in het bezit van de stad.²⁶⁶ Hierin lijstte hij alle werken op, inclusief hun conditie, en gaf raad over de toekomstige conservatie van de werken. Al vanaf het begin was zijn insteek duidelijk: beter voorkomen dan genezen. Het is die filosofie die de volgende 40 jaar zal tekenen.

In 1882 werd Maeterlinck aangesteld als conservator van het splinternieuwe Museum voor Schone Kunsten te Gent, waar hij in samenwerking met de

²⁶⁴ onder meer te lezen in Leo van Puyvelde, "Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?," In *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 103-117. (Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923,) 110. Dit argument wordt ook aangehaald in het artikel The art of conservation VII: Hopman and de wild: The historical importance of two Dutch families of restorers (Esther Van Duijn en Mareille te Marvelde, *Burlington Magazine* 113, 158 (2016), 812-823.).

²⁶⁵ Van Duijn en te Marvelde, "The Art of Conservation VII," 812.

²⁶⁶ *Louis Maeterlinck, Rapport Présenté par le soussigné Louis Maeterlinck Chargé Provisoirement Par L'administration Communale De La Surveillance Des Objets D'art Confiés Aux établissements Civils Et Religieux* (Gent: s.n., 1883).

museumcommissie beslissingen nam over de conservatie en restauratie van de collectie.²⁶⁷ De twee partijen botsten regelmatig, en Maeterlinck ervoer de tussenkomst van de commissie als een beperking in zijn bewegingsruimte. Hij beschuldigde de leden van de commissie ervan zich te mengen in zaken waar ze geen kennis over hadden.²⁶⁸ Dit is niet helemaal waar, de meeste leden hadden wel een zekere kennis over de kunstgeschiedenis. Er was destijds echter geen officiële opleiding tot restaurateur, waardoor zowel Maeterlinck als de commissie uit opgedane ervaring handelden.

De normale gang van zaken was dat Maeterlinck na empirische analyse aan de commissie signaleerde welke werken nood aan restauratie hadden. Dit deed hij telkens schriftelijk, waarbij hij de titel van het kunstwerk vernoemde en de werken die er volgens hem aan moesten gebeuren. Hierbij gaf hij ook telkens een schatting van de kost, wat signaleert dat hij de kennis van een kunstrestaurateur bezat. De commissie besprak vervolgens onderling of men de raad van de conservator zou opvolgen of niet, en eventueel wat er volgens hen moest gebeuren aan de werken. Hierna werden experts aangeschreven om het werk uit te voeren, bij voorkeur in het museum zelf en telkens onder toezicht van de conservator.²⁶⁹ Kleinere ingrepen werden meestal uitgevoerd door Maeterlinck zelf, in samenwerking met de conciërge van het museum, M. D'Hooge.²⁷⁰ Occasioneel voerde hij ook ingrijpendere restauraties uit, maar dit ging steeds gepaard met uitgebreide discussies binnen de commissie en zelfs binnen het schepenenecollege van Gent.²⁷¹

²⁶⁷ Carin Van Bruwaene, "Louis Maeterlinck, een conservator nieuwe stijl." in Robert Hoozee : Hommage, red. Johan De Smet, Bruno Fornari, and Moniek Nagels. (Gent : AsaMER, 2014), 25.

²⁶⁸ 1. Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 390.
2. *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 13 september 1918, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

²⁶⁹ 1. 1912/5, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk
2. *Louis Maeterlinck, Brief aan de museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷⁰ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 27 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷¹ *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 23 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.; *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 30 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 10 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 januari 1916, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Uit de briefwisselingen wordt niet duidelijk hoe Maeterlinck tot de beslissing tot restauratie kwam. Hoogstwaarschijnlijk was deze beslissing enkel gebaseerd op empirische analyse van de werken. Aangezien het museum destijds geen eigen restauratiestudio had waarin de werken onderzocht konden worden en de werken volgens het reglement het museum niet mochten verlaten, kunnen we ervan uitgaan dat hij geen gebruikmaakte van de nieuwe wetenschappelijke methodes die in deze periode ontstonden.

Volgens Louis Maeterlinck verliep de normale gang van zaken allesbehalve vlot. Zoals reeds vermeld, beschuldigde hij de commissie van ontwetendheid (zie supra). Bovendien nam de commissie ook te lang de tijd om te beslissen over een restauratie, en volgde die zijn raad onvoldoende op.²⁷² Deze spanningen kwamen in 1911 tot een hoogtepunt, wanneer hij in een brief aan de museumcommissie met de vinger naar hen wees als verklaring voor de slechte staat van enkele werken in de collectie.²⁷³ De commissie stond volgens Maeterlinck hem niet toe deze situatie te verhelpen, daar zij zijn gratis aangeboden restauraties weigerde.²⁷⁴ Deze situatie doet vragen oproepen over de mate van vertrouwen die de commissie had in Maeterlinck als restaurateur. In een poging de situatie te verbeteren deed Maeterlinck enkele voorstellen over de toekomstige werking van de commissie: de commissie moest zo snel mogelijk een restaurateur aanstellen voor de dringende restauraties, gedurende de tijd die hiervoor nodig was wou hij zelf de restauratiewerken op zich nemen. Ook voor de manier waarop dit moest gebeuren stelde hij enkele eisen: de oude schilderijen mochten enkel met droge middelen gereinigd worden, de moderne eventueel met zuiver water. Deze opmerking zou erop kunnen wijzen dat Maeterlinck zich bewust was van het gevaar van vochtige middelen voor gecraqueleerde schilderijen. Het vocht kon immers tussen de barsten kruipen en door een herhaalde verdamping en condensatie het werk van binnenuit doen zwellen. Hoewel het reinigen met water destijds de normale gang van zaken was, zien we dat enkele restaurateurs

²⁷² Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷³ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911.

²⁷⁴ Hierbij verwijst Maeterlinck naar een brief die hij de commissie stuurde op 7 maart 1910. (Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 7 maart 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.).

na de eeuwwisseling het nefaste hiervan begonnen in te zien. De restaurateur Albert Engel voerde een gepassioneerde campagne tegen dit gebruik in hetzelfde jaar dat Maeterlinck het reinigen met vochtige middelen afzwoer (zie supra: Restauratiemethodes). Maeterlinck was tenslotte bereid dit alles gratis te doen, met hulp van de conciërge M. D'Hooge.²⁷⁵ De museumcommissie reageerde hier scherp op, en was tegen het voorstel.²⁷⁶ Maeterlinck schrok er desalniettemin niet voor terug het bestuur van de stad Gent te betrekken bij de discussies. Tijdens de eerste wereldoorlog liepen de gemoederen erg hoog op. De commissieleden zouden volgens Maeterlinck te onvoorzichtig omgaan met het transport van verscheidene werken.²⁷⁷ Deze spanningen bleven onderhuids doorleven tot aan het einde van zijn carrière.

Uit de archieven wordt duidelijk dat Maeterlinck zichzelf als volwaardig restaurateur zag, en in beperkte mate ook zo erkend werd door het schepencollege en de museumcommissie. Tijdens de periodieke schoonmaak waste en verniste hij telkens de schilderijen.²⁷⁸ De nieuwe schilderijen reinigde hij met behulp van regenwater, de oude met lijnzaadolie.²⁷⁹ Dit gebeurde tweejaarlijks vanaf ca. 1902.²⁸⁰ In 1906 stelde Maeterlinck ook een 'nourisage' voor van alle schilderijen, hierbij zou hij olie op de schilderijen gewreven hebben om de kleuren weer levendig te maken.²⁸¹ Dit soort werken deed hij steeds in samenwerking met de conciërge van het museum, M. D'Hooge. Maeterlinck waagde zich enkel aan verregaandere restauraties wanneer dit echt dringend en noodzakelijk was, en er geen tijd was om een expert in te schakelen. Zo werd hij in 1902 door de commissie verkozen boven de firma Mommen & Cie om een restauratie uit te voeren aan "Un épisode historique" van Van Brée en "Justice

²⁷⁵ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 12 november 1911.

²⁷⁶ Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 21 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁷⁷ 1. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 9 april 1916, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
2. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 31 augustus 1915, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
; Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 7 september 1915, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.
3. Louis Maeterlinck, *Brief aan het college van Gent*, 4 april 1916, XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

²⁷⁸ Louis Maeterlinck, *Rapport 164, 1902.*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁷⁹ Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 5 maart 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁸⁰ Louis Maeterlinck, *Brief aan de schatbewaarder*, 11 augustus 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸¹ Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 7 maart 1910.

échivenale de Parchons” van Rombouts.²⁸² Enkele jaren later, in 1904, voerde hij voor zo'n 2000 bfr. restauraties uit in het museum.²⁸³ In het daarop volgende jaar lijkt er iets mis te zijn gegaan, want Maeterlinck verklaarde prompt in een brief aan de commissie voortaan te weigeren restauraties uit te voeren voor het museum.²⁸⁴ Waarom hij deze beslissing nam is onduidelijk, waarschijnlijk had het iets te maken met de spanningen die zich vanaf het begin van zijn aanstelling opbouwden met de museumcommissie. Het is in ieder geval vastgesteld dat Maeterlinck vanaf 1905 inderdaad enkel restauraties uitvoerde op uitdrukkelijke vraag van de stad Gent. Ook deze werken voerde hij in samenwerking met D'Hooge uit.²⁸⁵ In 1916 bracht hij echter wel alle werken van het museum gratis 'in orde' voor de heropening.²⁸⁶

Dat Maeterlinck sporadisch actief was als restaurateur staat dus vast, maar over het hoe en wat is niets geweten. Maeterlinck gaf slechts een lijst op van de schilderijen die volgens hem verzorgd moesten worden, maar lijstte niet altijd op welke restauraties hier volgens hem aan moesten gebeuren en al zeker niet hoe. Dit zegt niets over de technische kennis van Maeterlinck, die meerdere malen publiceerde in *l'Art Moderne* over de procedés die men in de restauratiekunst kan terugvinden (zie supra: Restauratiemethodes). Daarnaast had Maeterlinck als conservator ook aandacht voor de omgevingsfactoren waarin de kunstwerken zich bevonden. Ca. 1902 deed zich een vochtprobleem voor in een van de lokalen van het museum, een probleem waar de commissie te laks over bleef volgens Maeterlinck. Hij wees de heren meermaals op de gevaren hiervan voor de conservatie van de kunstwerken.²⁸⁷ In 1903 kwam het stadsbestuur

²⁸² 1. *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 23 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

2. *College van Gent, Brief aan Louis Maeterlinck*, 30 december 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸³ *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 12 februari 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸⁴ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 24 februari 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁸⁵ Bijvoorbeeld de restauratie aan « Christus aan het kruis » van Helmont in 1911, dat een scheur opliep door een weg gekaatste steen bij werken aan het Citadelpark. (*Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 10 november 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.)

²⁸⁶ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 15 januari 1916, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁸⁷ *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 4 mei 1903, T31, Gent: Stadsarchief. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 3 april 1902, T31, Gent: Stadsarchief.

tussenbeide, die twee experts naar de locatie stuurden om het probleem in te schatten. Deze kwamen met een opmerkelijke oplossing: ze wilden het effect van de vochtigheid inschatten door twee werken enkele dagen in de vochtige ruimtes te zetten en het resultaat nadien te beoordelen. Ondanks het gevaar voor de kunstwerken, stemde Maeterlinck hier opmerkelijk genoeg mee in.²⁸⁸ Wat het resultaat van dit experiment was is helaas niet geweten, daar de communicatie hieromtrent stopt na de instemming van Maeterlinck.

Zoals eerder aangehaald, was het niet enkel Louis Maeterlinck die zich bezighield met de goede conservatie van de collectie van het museum. In de archieven van het Museum voor Schone Kunsten van Gent vinden we een tiental namen terug van restaurateurs die geconsulteerd werden over een periode van twintig jaar (1900-1920). De namen M. Van der Gucht en de gebroeders Pelle komen het meeste voor tussen de offertes.²⁸⁹ Daarnaast stuurde ook de firma Mommen & Cie enkele offertes in verband met verdoeking.²⁹⁰ Ook de vaste restaurateur van het Museum Mayer van de Bergh, J. Peelaert, wordt enkele malen aangeschreven (zie infra: Museum Mayer van den Bergh).²⁹¹ Daarnaast vinden we in 1902 een offerte van J. Buésó voor het verdoeken en parketteren van twee

²⁸⁸ *Maeterlinck, Brief aan het college van Gent*, 3 april 1902.

²⁸⁹ 1. Van der Gucht: . *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 december 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 maart 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 18 Augustus 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1904/8, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.
2. Pelle & fils: 1904/8, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; *Georges Hulin de Loo, Brief aan Jean Delvin*, 29 maart 1904, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1905/2, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk. ; *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹⁰ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. En *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck*, 28 november 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹¹ *Museumcommissie, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan De Museumcommissie*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan Louis Maeterlinck* , 8 oktober 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; 1911/6, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; 1912/7, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.

werken.²⁹² Tenslotte vinden we nog enkele documenten die de namen Denwone, Hendrik den Cale en A. Gofies vermelden.²⁹³ De drie restaurateurs stuurden elk een brief naar Maeterlinck, maar komen hierna niet meer voor in de archieven. Tenslotte voerde ook ene Aelman in 1918 een restauratie uit aan het werk “Pacification de Gand” van Van Bree, en werd de kunstenaar Constant Montald gevraagd een van zijn eigen werken in de museumcollectie te restaureren.²⁹⁴ Voor meer biografische informatie over deze restaurateurs verwijzen we naar bijlagen 1 en 2.

Wanneer men besloot samen te werken met een van deze experts, kregen ze een brief van Louis Maeterlinck met de vraag naar het museum te komen om het gezegde werk te onderzoeken en een prijsschatting te geven.²⁹⁵ Het was dus Maeterlinck die uiteindelijk verantwoordelijk was voor de communicatie met de restaurateurs. Dankzij de kostenschattingen van de conservator had de commissie de mogelijkheid in te schatten of deze prijzen al dan niet correct waren. We gaan ervan uit dat de commissie toestemming moest geven over het aannemen van een restaurateur voor een bepaalde prijs, omdat dit de gebruikelijke gang van zaken was in de musea destijds (zie infra). Het is echter opvallend dat we, in contrast tot enkele andere onderzochte archieven, geen autorisaties of contracten terugvinden tussen het museum en de restaurateurs. Wel vinden we in een verslag van de museumcommissie de opmerking: “... *les restaurations a feront toujours sous la haute direction du conservateur.*”²⁹⁶ Hoewel we voor het besluit tot restauratie een duidelijke inmenging zien van de

²⁹² J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. En J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 oktober 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹³ 1. Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

2. Hendrik den Cale, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 17 november 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

3. A. Gofies, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹⁴ 1. *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

2. Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie*, 17 maart 1919, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. En *College van Gent, Brief aan de Museumcommissie*, 10 juli 1935. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹⁵ Hier kunnen we van uit gaan aan de hand van de antwoorden van de restaurateurs die in briefvorm naar Maeterlinck gecommuniceerd werden.

²⁹⁶ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 23 maart 1904, restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

commissie (het zelf onderzoeken en bediscussiëren van de werken), zien we na deze beslissing weinig discussie in de commissieraad over het verdere verloop. We kunnen ons dus afvragen in welke mate de commissie betrokken was bij de eigenlijke uitvoering van de werken. Een uitzondering hierop was de aanstelling van Peelaert, waarbij commissieleden Hulin de Loo en Joseph Casier betrokken waren, zoals vermeld wordt in een vergaderingsverslag van 24 juli 1911.²⁹⁷ Het ging over een groot aantal werken dat door hem aangepakt zouden worden. Het is ook enkel bij dit voorval dat we een brief terugvinden waarin Maeterlinck vertelde dat Peelaert een prijs gaf.²⁹⁸ Het was echter wel nog steeds Maeterlinck die in rechtstreeks contact stond met de restaurateur, en zich bekommerde over de onderhandelingen in naam van het museum. Het is ook in verband met dezelfde restauraties dat Maeterlinck door de commissie werd opgedragen het werk te controleren en indien mogelijk goed te keuren.²⁹⁹

Aangezien de werken volgens de commissie onder het toezicht van Maeterlinck moesten gebeuren, gaan we ervan uit dat deze doorgaans in het museum zelf werden uitgevoerd. Dit was echter niet altijd de visie van de restaurateurs: in een offerte van Pelle & Fils lezen we dat hij van mening was dat het merendeel van de werken in zijn eigen atelier uitgevoerd moest worden.³⁰⁰

We concluderen dat de restauratiewerkzaamheden voornamelijk geleid werden door de conservator van het museum, Louis Maeterlinck. De museumcommissie had een sterke inbreng in het besluit tot restauratie, maar liet de praktische kant ervan meestal over aan Maeterlinck. Deze restaureerde zelf of schreef andere restaurateurs aan, waarna hij hun werk overzag in het museum. Tijdens en na restauratie kwamen de werkzaamheden maar zelden ter sprake in de vergaderingen van de museumcommissie. Maeterlinck lijkt zeer geschikt geweest te zijn voor zijn job, dit blijkt uit de publicaties die hij schreef voor *l'Art*

²⁹⁷ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 24 juli 1911, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

²⁹⁸ *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

²⁹⁹ *Museumcommissie, vergaderingsverslag*, 9 juli 1912, restauratieverslagen 19010-1920, Gent: Msk.

³⁰⁰ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Moderne omtrent de kunstrestauratie en kunstgeschiedenis. Als restaurateur en kunstkenner kon hij doordacht de conservering van de collectie in goede banen leiden, al werd hij hier naar eigen zeggen soms in gehinderd door de museumcommissie.

8.2. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

De collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen kan terug getraceerd worden tot zo vroeg als de 14^{de} eeuw, bij het ontstaan van de Sint-Lucasgilde. Uit deze Gilde werd in 1663 de Academie opgericht door David Teniers de Jonge. Enkele decennia, giften en roven later werd in 1875 een nieuw museum gepland om de groeiende collectie in onder te brengen. Vanaf het begin werden in deze plannen ook restauratieruimtes voorzien, met daarnaast ook een moderne verwarmingsinstallatie en veel lichtinval. Het nieuwe gebouw werd in 1890 ingewijd.³⁰¹

In het museum van Antwerpen werd de restauratie en documentatie van de collectie al vrij snel uitgebreid gedocumenteerd. De archiefstukken die hierover handelen zijn dan ook erg talrijk. Vanaf de jaren 1860 vinden we restauratiedossiers opgesteld door Etienne le Roy en tien jaar later door Louis L. Maillard, Paul Emile Nicolí en vele anderen.³⁰² Deze laatste twee restaurateurs domineerden de bestudeerde periode.

De dossiers werden door de verschillende restaurateurs erg gestructureerd en steeds op dezelfde manier opgesteld: in een eerste deel beschreef men uitgebreid de staat van het werk. Deze beschrijvingen waren erg gedetailleerd en specificeerden onder meer exact waar men opstuwingen, vlekken of lacunes kon vinden. Een mogelijke oorzaak van de schade werd uitzonderlijk ook gegeven.³⁰³

³⁰¹ "Geschiedenis," laatst geraadpleegd op 6 mei 2020, <https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

³⁰² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 3 juli 1867, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰³ bv. Nicolí, *Conditieverslag*, 27 mei 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

Het volledige onderzoek lijkt enkel op empirisch bewijs gesteund te hebben. Na deze stand van zaken lijstte men de restauratieprocedures op die nodig waren om het werk weer in een goede staat te brengen. Deze procedures werden enkel bij naam vernoemd, en men ging in de rapporten nooit in op de inhoud van deze operaties. Het gebeurde echter wel sporadisch dat de museumcommissie meer uitleg vroeg alvorens over te gaan op restauratie (zie infra).

Na ontvangst van een rapport kwam de museumcommissie samen om de restauratie te bespreken.³⁰⁴ Het museum had hier ten laatste vanaf 1881 een speciale ondercommissie voor ingericht, de 'commission des restaurations.'³⁰⁵ Deze commissie behandelde alle zaken in verband met de conservatie van de collectie, maar de bestuurscommissie moest nog steeds haar fiat geven alvorens een restauratie uitgevoerd kon worden. Bij de beslissingsvorming volgde men niet blindelings wat de restaurateur aanraadde, het gebeurde regelmatig dat de commissie ervoor opteerde de restauratie te beperken of zelfs andere restauratieprocedures verkoos.³⁰⁶ Daarop volgde een brief aan de burgemeester om toestemming te vragen voor de restauratie en een brief aan de gekozen restaurateur met een gedetailleerde beschrijving van wat hij moest doen. Deze beschrijving bevatte niet alleen de restauratiesystemen die hij mocht toepassen, maar ook waar hij het werk al dan niet mocht retoucheren, reinigen, etc.³⁰⁷ De museumcommissie benadrukte al vanaf het begin dat retouches enkel op de beschadigde delen mochten uitgevoerd worden, en dat ze in geen geval met de oorspronkelijke verflaag mochten overlappen. De retouches moesten telkens uitgevoerd worden met de stippeltechniek ('par pointillé').³⁰⁸ Er werd enkele keren gespecificeerd dat dit met aquarel moest gebeuren. Daarnaast merken we

³⁰⁴ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 16 januari 1868, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁶ Zo besloot de museumcommissie in 1878 bijvoorbeeld dat de vernis niét verwijderd mocht worden. (*Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1876, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.)

³⁰⁷ Bv. *Brief van het college van de burgemeester en schepenen aan het bestuur der Koninklijke Academie van Antwerpen*. 4 februari 1868. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁰⁸ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 23 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

ook op dat dit regelmatig gebeurde zonder het verwijderen van de vernislaag.³⁰⁹ Vanaf 1883 stond men opvallend weigerachtig tegenover het reinigen van schilderijen met vochtige middelen. Men kuiste dan het oppervlak met een droge doek en vanaf 1891 ook sporadisch met broodkruimels.³¹⁰ Wanneer de restauratie ten einde was bevestigde de commissie schriftelijk of ze het resultaat aanvaardde of niet.³¹¹ Het gebeurde echter maar zelden dat de restauratie niet goedgekeurd werd.

Deze gang van zaken werd aangehouden gedurende een lange periode, namelijk ten laatste vanaf 1867 tot en met ten vroegste 1913. Vanaf 1913 werden er voor de bestudeerde periode geen documenten bijgehouden, of gingen deze verloren. In het belang van bonknoptheid bespreken we hieronder enkel de periode 1880-1920, en laten we de interessante casus van Etienne le Roy buiten beschouwing. Voor meer informatie omtrent deze restaurateur verwijzen we naar de masterscriptie van Eric Verhalle.³¹² Om het overzicht te bewaren deelden we de bespreking op in tijdsblokken van vijf of tien jaar. Het is echter belangrijk om op te merken dat deze periodes geen breuken in de visies of restauratiemethodes voorstellen.

1880 – 1885

Ten eerste nemen we een kijkje naar de commissieleden die destijds zetelden. De namen wisselen regelmatig, en sommige namen zijn vandaag niet meer gekend. Een aantal konden we echter wel identificeren: de commissie voor de restauratie van schilderijen bestond onder meer uit de restaurateur, kunstschilder en

³⁰⁹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁰ 1. bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA.
2. A Nicolíé, *Conditieverslag*, 23 mei 1891, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/003a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹¹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 9 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹² Eric Verhalle, *Onderzoek Naar De Bedrijvigheid Van De Schilderijenrestaurateur Etienne-Victor Le Roy: Een Bijdrage Tot De Geschiedenis Van De Restauratie In De 19de Eeuw In België*. Diss. lic. kunstgeschiedenis en oudheidkunde.

kunsthandelaar Paul Emile Nicolíé (1828-1894) en kunstschilder Jean Pierre François Lamorinière (1828-1911). Kunstschilders Charles Verlat (1824-1890) en Josephus Laurentius Dyckmans (1811-1888) waren ook meerdere keren aanwezig op de vergaderingen. Ook de Baron van Havre lijkt een invloed gehad te hebben op de commissie, maar had geen deliberatieve stem.

Het museum werkte simultaan met meerdere restaurateurs samen. In de vroege jaren 1880 waren dit alvast de in Antwerpen gevestigde Paul Emile Nicolíé, Charles Vander Haeghen, Felix Sacré en Louis L. Maillard.

Vander Haeghen lijkt in deze periode voornamelijk bedoeelingen uitgevoerd te hebben. De correspondenties verwijzen naar hem dan ook als 'rentoileur'.³¹³ Vanaf 1883 werd hij ook op vaste basis ingeschakeld voor het fixeren van de verflaag. Maillard voerde in deze gevallen steeds de rest van de restauratie uit.³¹⁴

Van Nicolíé kunnen we met zekerheid stellen dat hij ook erg actief was op de privémarkt. In 1878 weigerde hij namelijk een restauratie aan een Snyders omdat hij te veel werk had voor zijn privéklanten. Het was ook om deze reden dat men contact zocht met een nieuwe restaurateur, Felix Sacré.³¹⁵ Enkele restauraties van Nicolíés hand onthulden interessante visies vanuit de museumcommissie. Zo werd bij de restauratie van een werk van Othon Van Veen (*La Vocation de st. Mathieu*) ervoor geopteerd een overschildering niet te verwijderen omdat men niet wist wat eronder gevonden zou worden.³¹⁶ De restaurateur was het niet steeds eens met de visies van de commissie, en wou in 1880 zelfs een opdracht weigeren indien de commissie zijn instructies niet aanpaste.³¹⁷ Of deze restauratie uiteindelijk uitgevoerd werd is onduidelijk. In een later verslag van de museumcommissie werd vermeld dat Nicolíé stopte met

³¹³ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁵ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 19 mei 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1878, Doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁷ *Brief van Nicolíé aan Kempeneers*, 9 oktober 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/004, Antwerpen: Archief KMSKA..

het restaureren voor het museum na de aanstelling van Félix Sacré in 1879.³¹⁸ Nicolíé zetelde later echter wel in de ondercommissie voor de conservatie van de collectie (zie infra).

Felix Sacré voerde restauraties uit voor het museum vanaf 1878, maar lijkt vanaf 1880 alle restauraties overgenomen te hebben van Nicolíé.³¹⁹ Een mogelijke verklaring hiervoor was dat Nicolíé onvoldoende beschikbaar was. Een grote hoeveelheid opdrachten werd in 1880 en 1881 aan Sacré toevertrouwd. Vanaf 1881 signeerde Felix Sacré sporadisch zijn brieven met 'restaurateur au musée d'Anvers.'³²⁰ Hoewel Sacré per restauratieopdracht een betaling kreeg, is het dus mogelijk dat hij een vaste betrekking had bij het museum. Hier kwam een abrupt einde aan in april 1881. Een verslag van de museumcommissie vermeldde dit feit enkele jaren later, maar de reden voor de stopzettingen van de samenwerking is ongekend.³²¹

In de commissieverslagen vinden we enkele interessante restauratiemethodes voorgesteld door Sacré. In 1879 raadde hij bijvoorbeeld aan een oliepenetratie uit te voeren op de achterkant van een schilderij, die de commissie goedkeurde.³²² De restaurateur opteerde ook een aantal keer voor een pseudo-parket, in plaats van een volwaardig parket, waarbij hij houten latjes op het revers van de panelen plakte.³²³ Hij bracht ook regelmatig een laag gele olieverf of een laag ceruse (een combinatie van loodwit met krijt of mergel) gemengd met ivoorzwart en okergeel aan.³²⁴ Deze methode diende om vochtintrekking te

³¹⁸ *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³¹⁹ bv. *Restauratiedossier Van veen Othon, st. Nicolas sauvant sesouailles de la famine*, 25 november 1879 – 6 juni 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁰ *Brief van Felix Sacré aan de Museumcommissie*, 25/01/1881, Doos C, C/012, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²¹ *Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 mei 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

³²³ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 31 maart 1879 – 6 juni 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 25 november 1878, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁴ bv. *B Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 6 augustus 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 11 juli 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/018, Antwerpen:

voorkomen en werd in de daaropvolgende jaren ook door andere restaurateurs toegepast. Sacré kreeg ook enkele malen af te rekenen met overkuiste schilderijen die daarna een groot aantal overschilderingen kregen.³²⁵ Na het verwijderen van overschilderingen kwam de commissie vaak de staat van het werk bekijken alvorens de rest van de restauratie uitgevoerd werd.³²⁶ Wanneer er sprake was van een bedoeiking werkte hij samen met zijn zoon, Antoine Sacré, die het werk uitvoerde onder zijn supervisie.³²⁷ Deze lijkt zich gespecialiseerd te hebben in het maroufleren, en ondertekende zijn brieven aan het museum vaak met 'Antoine Sacré, rentoilieur.'³²⁸

In 1880 bracht Felix Sacré een nieuw soort vernis aan op enkele werken van het museum. De vernis werd ontwikkeld door de chemicus M. Blockx en werd al eerder uitgetest door commissielid Josephus Laurentius Dyckmans.³²⁹ De museumcommissie stond dus zeker open voor nieuwe, wetenschappelijk gebaseerde methodes.

In 1880 werd ook een restauratie uitgevoerd door de kunstschilder Auguste Piron (1816-1895). Hij restaureerde eerst één van de drie panelen, en daarna de andere twee na goedkeuring door de commissie.³³⁰ Vanaf 1881 werd Piron regelmatig bij restauraties betrokken.³³¹

Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁵ *Felix Sacré, Conditieverslag*, 24 oktober 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/017b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 24 oktober 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁶ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 23 november 1879, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁷ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁸ *C Brief van Antoine Sacré aan de Museumcommissie*, 14 februari 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

³²⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁰ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 4 april 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³¹ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 10 juli 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/015, Antwerpen: Archief KMSKA.

In 1881 ontstond er een verhitte discussie omtrent het parketteren van een werk van Roger van der Weyden. In een vergadering van 18 februari stelde Dyckmans voor het werk te parketteren.³³² na het advies van enkele experts in overweging genomen te hebben zag de bestuurscommissie van het museum (en dus niet de ondercommissie voor restauratie) toch af van de restauratie.³³³ Men plande nochtans een aangepast parket, dat met de kromming van het paneel mee gemaakt zou worden. Dyckmans betreurde deze beslissing openlijk, en was van mening dat het gezag van de commissie hierdoor werd verzwakt in de ogen van de restaurateurs. Daarbij merkte hij op dat het de ondercommissie was die constante controle moest uitoefenen op alle details en stadia van de restauraties. Feiten uit het museum bewezen hoe noodzakelijk deze controle was. Bij wijze van voorbeeld haalde hij een restauratie van een Rubens aan, die tegen beter weten in geparketteerd werd en nu opnieuw behandeld moest worden. Deze en andere restauraties die niet volgens een hoge standaard werden afgewerkt bewezen volgens Dyckmans de noodzakelijkheid dat het gezag en morele overwicht van de commissie niet werd verzwakt. Terugkerend naar de vraag in kwestie, de parkettering van een Van der Weyden, merkte Dyckmans op dat elke expert weet dat hout nooit stopt met leven. Het wordt beïnvloed door temperatuur en vochtigheid en stopt nooit met bewegen. Het speciale parket dat door de commissie werd ontworpen kon hier echter aan helpen. De commissie liet dan ook een groot aantal werken parketteren om de panelen te beschermen, en bracht eveneens op alle gerestaureerde werken een laag olieverf aan op de achterkant om ze te beschermen tegen vocht. Ten slotte uitte Dyckmans zijn ongenoegen over hoe de ondercommissie niet geconsulteerd werd over deze zaak, een opmerking waar de rest van de ondercommissie mee instemde.³³⁴ Uit deze affaire leren we dat de ondercommissie niet alleen kon beslissen over de restauraties. Ook de bestuurscommissie had een stem in de uiteindelijke decisie.

³³² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 17 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³³ *Brief van Nicolíé aan Kempeneers*, 9 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van P. Claessens aan Kempeneers*, december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Charles Vander Haeghen aan Kempeneers*, 11 december 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 14 februari 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

Hierbij moet echter wel opgemerkt worden dat deze casus de enige is waarin de mening van de ondercommissie niet in overwegingen genomen werd.

De verschillende restaurateurs werden af en toe ook bij eenzelfde restauratie betrokken. In 1881 schreef Nicolíé een uitzonderlijk rapport waarin hij de exacte stappen van een restauratie van een paneel van Rubens (*Jupiter et Antiope*) beschreef. Het lijkt hier over de Pettenkoffer methode te gaan, of een gelijkaardig systeem.³³⁵ Ook Piron was van mening dat het werk dringende restauratie nodig had. Hij was het eens met Nicolíé dat de zon of verwarming de oorzaak waren van de schade.³³⁶ Een jaar later werd door de commissie via Nicolíé aan Charles Vander Haeghen en G. Claessens gevraagd een beschrijving te maken van hoe ze het oude parket wilden vervangen. Dit resulteerde in een getypt verslag waarin ook de commissie haar inbreng had. De parkettering werd goedgekeurd door de commissie, mits enkele voorwaarden.³³⁷ De details van deze restauratie bespraken we in het hoofdstuk over restauratiemethodes (zie supra: Parketteren). Uit de opmerkingen die de commissie gaf blijkt een grote mate van voorzichtigheid. Daarnaast wordt ook duidelijk dat de commissie de restaurateurs niet blindelings hun gang liet gaan, maar dat ze erg geïnvesteerd waren in het volledige proces.

Eveneens in 1881 correspondeerde de Baron van Havre, commissielid van het museum, met de National Gallery van Londen. Deze blijken hun retouches uitgevoerd te hebben met een soort van verflijm, die achteraf makkelijk met spons en water verwijderd kon worden. De Baron merkte op dat Sacré, 'onze restaurateur,' gebruik maakte van een materiaal dat bitumen en siccatief bevatte, waardoor zijn retouches de neiging hadden op te stuwen.³³⁸ Als lid van de commissie nam hij zelf initiatief om meer te weten te komen over de

³³⁵ Nicolíé, *Conditieverslag*, 27 mei 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁶ Piron, *Conditieverslag*, 1881, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁷ *Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. -P. Rubens : Jupiter et Antiope*, 30 maart 1882, Doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

³³⁸ *Brief van de Baron van Havre*, 30 maart 1881, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

restauratiepraktijk. Hierdoor kunnen we spreken van een commissie die weldegelijk een achtergrond had in het vak.

Ten laatste ca. 1882 richtte het museum een restauratieatelier in. In deze zaal werden de werken ook onderzocht door de commissie.³³⁹ Het atelier moet zich op de noordkant van het museum bevonden hebben.³⁴⁰ Het is onduidelijk of men hiermee een atelier in het nieuwe of in het oude gebouw bedoelde. Het is in iedere geval met zekerheid geweten dat het nieuwe museumgebouw atelierruimtes bevatte. In hetzelfde jaar trad Paul Emile Nicolíe toe tot de ondercommissie. Vanaf dit moment werd hij verantwoordelijk voor het overzien van de restauraties.³⁴¹ Hoewel ze niet allen bewaard werden, vermoeden we dat Nicolíe eveneens verantwoordelijk was voor de conditierapporten voorafgaande aan de restauratie.³⁴² Het is erg opvallend dat we kort hierna enkele opmerkelijke documenten terugvinden. In 1882 werd de uitvoering van een parket uitvoerig beschreven (zie supra), en in 1883 werd de periodieke schoonmaak geïntroduceerd (zie infra). Deze, en de verslagen van de commissie, werden in getypte verslagen gegoten. We kunnen ons afvragen of het toetreden van een gevestigd restaurateur tot de commissie hier de aanleiding voor was.

Vanaf 1883 werd Louis L. Maillard regelmatig ingeschakeld voor restauratiecampagnes, dit geregeld als gevolg van een conditierapport door Piron.³⁴³ In samenwerking met Vander Haeghen en onder toezicht van Nicolíe werkte hij een enorm aantal restauraties af in 1884.³⁴⁴

³³⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1882, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/018, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁰ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont* 7 december 1907, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA?

³⁴¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 29 juni 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴² bv. *Nicolíe. Conditieverlag*, 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/028, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴³ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/017, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁴ Restauratiedossiers Academie, doos D1/001 tot en met D1/020 en doos D2/21 tot en met D2/031, Antwerpen: Archief KMSKA.

In hetzelfde jaar besloot de museumcommissie een periodieke schoonmaak in te voeren. Een grootschalige onderhoudsactie werd al eerder in 1870 en 1880 uitgevoerd, maar vanaf nu zou deze op regelmatige basis gebeuren. Vier maal per jaar zouden alle schilderijen een behandeling krijgen, met uitzonderingen van de schilderijen in de 'derde rang'. Deze zouden te hoog gehangen hebben om makkelijk aan te kunnen. De behandeling bestond uit het afnemen van stof en vocht met een droge doek. Hiermee wou men de vernis conserveren, om het indringen van vocht en vuil in de verflaag te vermijden. Dat de commissie steeds voorzichtig was omtrent het verwijderen of manipuleren van de vernislaag bleek ook al uit eerdere commissieverslagen. Ingrijpendere werken zoals het herleven van de vernis, het opnieuw vernissen of het fixeren van opstuwingen behoorde niet tot de periodieke schoonmaak en vereisten een schriftelijke toestemming van de commissie. De periodieke schoonmaak werd toevertrouwd aan Maillard.³⁴⁵ Deze voerde volgens de archieven al zeker een periodieke schoonmaak uit in 1887, 1893 en 1894, tweemaal in 1898 en in 1900.³⁴⁶ Omdat in de regels van de commissie werd vastgelegd dat er geen schriftelijke toestemming nodig was voor de schoonmaakbeurten werden ze waarschijnlijk niet allemaal gedocumenteerd.

In het jaar 1884 kunnen we tenslotte opmerken dat de commissie er meermaals voor opteerde overschildering niet te verwijderen en ook niet te integreren. Men koos er dus voor de verkleurde retouches zichtbaar te laten. In de commissieverslagen wordt niet neergeschreven waarom men tot deze beslissing kwam, maar we kunnen twee redenen bedenken. Een eerste, eerder

³⁴⁵ 1. *Musée d'anvers - Nettoyage périodique des tableaux*, 20 april 1883, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. Regelmatig vinden we instructie van de commissie om de vernis niét te verwijderen (bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1883, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/002, Antwerpen: Archief KMSKA.).

³⁴⁶ *Brief van Nicolíé aan Pierre Koch*, 28 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari*, 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief aan Maillard*, 20 november 1893, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 28 december 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 februari 1900, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

onwaarschijnlijke reden zou kunnen zijn dat men er geen probleem mee had het publiek te tonen in welke mate de originele schildering nog blootlag. Een andere, meer waarschijnlijke reden was dat men vanuit een voorzichtige houding wou vermijden dat overschilderingen verwijderd werden om daarna een beschadigde originele verflaag aan te treffen.³⁴⁷

1885-1890

Gedurende deze periode bleef de commissie grotendeels hetzelfde. Pierre Koch werd aangesteld als administrateur van de commissie. Beeldhouwer Charles Geefs (1829-1911) werd in deze periode ook betrokken bij de vergaderingen. Beide heren bleven zo'n tien jaar actief binnen de commissie. Dyckmans was niet meer actief gedurende deze periode.

De samenwerking tussen Maillard en Vander Haegen leefde meerdere jaren door. Tussen 1883 en 1888 verzorgde Vander Haegen steeds de fixering, Maillard ontfermde zich over de rest, en dit onder het toezicht van Nicolié.³⁴⁸ Vanaf 1884 werd P. Claessens aan het team toegevoegd voor het uitvoeren van de parketten.³⁴⁹ Over het algemeen lijken deze restauraties vooral uit consolidatiewerk bestaan te hebben. Het kwam dan ook regelmatig voor dat de werken uitdrukkelijk niet gekuist mochten worden. Opvallend genoeg werd hierover vaak een mastiekvernis aangebracht.³⁵⁰

In 1886 merken we op dat ook Charles Verlat en de Baron van Havre over enkele restauratiewerken toezicht hielden, samen met Nicolié.³⁵¹

³⁴⁷ Bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 26 maart 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁸ Restauratiedossiers Academie, doos D1/001 tot en met D1/020 en doos D2/30 tot en met D2/031, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁴⁹ Restauratiedossiers Academie, doos D2/25 tot en met D2/030, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁰ bv. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 27 oktober 1884, Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/026, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵¹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 juni 1886, Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

Rond dezelfde periode bracht Maillard proactief zelf enkele schilderijen onder de aandacht van de commissie.³⁵² Vanaf dit moment vinden we meer conditierapporten terug van Maillard, een taak die voordien voornamelijk aan Nicolié werd toebedeeld. De twee zaten niettemin regelmatig samen om de werken te bespreken, zo blijkt uit een brief van Maillard aan de secretaris van de museumcommissie.³⁵³

De Baron van Havre was niet erg enthousiast over de restaurateur Maillard. *“il est temps d'arrêter le restaurateur Maillard sur la pente fatal qui est cause de la ruine de bien des musées de l'europe. exemple le louvre la gallerie de médacés et bien d'autres!”*³⁵⁴ De restaurateur zou meermaals de instructies van de commissie genegeerd hebben, een onduldbare fout die volgens de Baron niet langer meer getolereerd kon worden.³⁵⁵ Deze mening lijkt niet gedeeld geweest te zijn door de andere commissieleden, daar er geen reactie op kwam en Maillard nog vele jaren werkzaam bleef voor het museum. De Baron van Havre had echter geen deliberatieve stem, waardoor zijn mening alleen geen nawerking had.

Andere restaurateurs moeten opgemerkt hebben dat Maillard erg veel restauraties uitvoerde in het museum. In 1889 solliciteerde Joseph Delehaye voor de positie van tweede restaurateur van het museum. Hieruit blijkt dat Maillard vast in dienst was bij het museum. Joseph Delehaye, die in de voorgaande jaren vaste restaurateur was van de collectie van Frits Mayer vanden Bergh (zie infra: Museum Mayer ven den Bergh), genoot volgens eigen zeggen een opleiding in het atelier van Nicolié. Hij vermeldde ook nog steeds in diens atelier te werken.³⁵⁶ Nicolié gaf zijn restauratieatelier dus niet op bij het aantreden als commissielid. Al aan het begin van de jaren 1880 gaf hij aan erg veel werk te hebben voor privéklanten (zie supra). Het is in dat opzicht niet verwonderlijk dat er meerdere restaurateurs tewerkgesteld werden in zijn

³⁵² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 24 januari 1885, Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/029c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵³ *Brief van Maillard aan de administrator van de Museumcommissie*, 18 juni 1888, Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁴ *Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch*, 23 maart 1890, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁵ *Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch*, 23 maart 1890, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁶ *Brief van Jos. Delehaye aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

atelier. Daarnaast bevestigt deze brief dat de opleiding tot restaurateur destijds in het atelier gebeurde.

1890 – 1900

Gedurende deze jaren bestond de ondercommissie uit de eerder vernoemde Pierre Koch, de Baron van Havre en Lamorinière. Nicolié overleed in 1894. Kunstschilders Albert de Vriendt (1843-1900) en Hendrik Frans Schaefels (1827-1904) werden tijdens deze periode aan de commissie toegevoegd. Anatole de Pret Roose de Calesberg (1866-1919), zoon van politicus Gaston de Pret Roose de Calesberg, had eveneens een stem in de commissie.

Ca. 1891 ontstond er een onenigheid tussen Maillard en de secretaris van de museumcommissie, Pierre Koch. De restaurateur zou enkele restauratiekarweien laten uitvoeren hebben door de conciërge van het museum.³⁵⁷ Zoals we eerder zagen in het Museum voor Schone Kunsten van Gent was dit niet ongevoerd. Koch was het er echter niet mee eens, omdat de taken niet onder de verantwoordelijkheid van de conciërge vielen.³⁵⁸ Maillard was echter van gedachte dat de commissie hem dit opgedragen had. Uit dezelfde brief blijkt ook dat de restauratiewerken in het atelier van het museum uitgevoerd werden.³⁵⁹

Enkele jaren later ontstond er dan weer een conflict tussen de minister van publieke werken en het museum. Nicolié paste namelijk de Pettenkoffermethode toe op enkele werken van de collectie.³⁶⁰ De minister was van mening dat dit de oorzaak was van vele beschadigingen aan verschillende werken. We bespraken

³⁵⁷ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁸ *Brief aan Maillard*, 21 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁵⁹ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁰ 1. Hoewel Nicolié niet meer actief was binnen de commissie, voerde hij uitzonderlijk nog een restauratie uit.

2. *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 19 november 1891, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b, Antwerpen: Archief KMSKA.

deze discussie in het hoofdstuk 'Restauratiemethodes' (zie supra: Pettenkoffermethode). Uit de discussie blijkt dat ook de autoriteiten nauw toezagen op de conservatie van de nationale schatten. Ze schrokken er niet voor terug de museumcommissies op de vingers te tikken wanneer men slechte praktijken vermoedde. Het toezicht op de museumrestaurateurs was met andere woorden groot: ze werden niet enkel gecontroleerd door de museumcommissie, maar ook door de autoriteiten en niet te vergeten het grotere publiek dat recent toegang kreeg dat de kunstcollecties.

Vanaf 1894 verscheen Felix Sacré weer op het toneel, kort na het overlijden van Nicolié.³⁶¹ De restaurateur werd ingeschakeld voor enkele restauraties die moesten gebeuren voor het openen van een tentoonstelling. Maillard en ene Van struclen werkten ook mee aan deze opdracht.³⁶² Van struclen bekleedde mogelijk de positie van tweede restaurateur van het museum, zoals blijkt uit een latere sollicitatie voor de vacature (zie infra).³⁶³ Sacré werd mogelijks opnieuw betrokken bij het museum omdat de werklust te groot werd voor Maillard.

In hetzelfde jaar merkte Maillard een vochtprobleem op in het museum. Het vochtige winterse weer drong de gebouwen binnen en zorgde voor schade die zelfs de toeschouwers opmerkten. Hoewel de periodieke schoonmaak voor april gepland was, vroeg hij om deze reden de autorisatie hem vroeger uit te voeren.³⁶⁴ Hieruit leren we dat de gebouwen van het museum destijds de exterieure gevaren onvoldoende buiten hielden. De restaurateurs hadden hierdoor ongetwijfeld meer werk om de achteruitgang van de collectie tegen te gaan. Ook over de temperatuurschommelingen uitte Maillard zijn bezorgdheid. Tijdens de zomermaanden leden de schilderijen onder de hitte.³⁶⁵

³⁶¹ Nicolié's naam komt niet meer voor in de archieven na 1891

³⁶² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 5 maart 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶³ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁴ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 3 november 1894, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁶⁵ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 9 februari 1895, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

Een jaar later, in 1896, maakte Maillard een lange lijst op van alle werken die restauratie-ingrepen behoeften.³⁶⁶ In de twee daaropvolgende jaren werd amper iets bewaard over de restauratiecampagnes die in het museum uitgevoerd werden. Mogelijks hield Maillard zich gedurende deze periode bezig met de werken die hij aangegeven had op de lijst.

Hoewel het museum over een restauratieatelier beschikte gebeurde het ook dat de werken in tentoonstellingszalen werden uitgevoerd. Dit gebeurde bijvoorbeeld in 1898, toen Maillard een werk van grote afmetingen behandelde in de 'salle carrée,' in plaats van het uit de zaal trachten te krijgen.³⁶⁷ Ook in 1904 vinden we hier een geval van terug.³⁶⁸

Voor het jaar 1899 vinden we opnieuw een groot aantal conditierapporten en commissieverslagen terug.³⁶⁹ De manier van werken was nog steeds dezelfde als die van begin jaren 1880.

In hetzelfde jaar solliciteerde ene H. Meyers voor de positie van 'restaurateur-adjoint,' een positie die vrijkwam na de dood van Van struclen. Meyers was een oud-leerling van Nicolié, en voerde naar eigen zeggen al meerdere belangrijke restauraties uit voor de stad.³⁷⁰ Hoe deze kwestie verder verliep is onduidelijk, maar dankzij deze brief kwam erg veel nieuwe informatie aan het licht. We kunnen concluderen dat Maillard hoogstwaarschijnlijk gezien werd als hoofdrestaurateur van het museum, dit omdat de rapporten en communicaties omtrent restauraties steeds van zijn hand zijn. Daarnaast werd er ca. 1889 waarschijnlijk een tweede restaurateur aangenomen, want het was dit jaar waarin Joseph Delehaye, eveneens leerling van Nicolié, solliciteerde voor de positie van 'tweede restaurateur.'³⁷¹ De brief van H. Meyer, en de vermelding van

³⁶⁶ *Rapport sur l'état de conservation des tableaux de musée royal des beaux-arts, 1896, Restauratiedossiers Academie, doos G, G/015, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁷ *Brief van Maillard aan Pierre Koch, 23 februari 1898, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008g, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁸ *Brief van Maillard aan de Museumcommissie, 12 april 1904, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁶⁹ *Resturatiedossiers Academie, doos E, E/008, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁷⁰ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.*

³⁷¹ *Brief van Jos. Delehaye, 26/08/1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Van struclen bij een restauratie in 1894 (zie supra) doen vermoeden dat het Van struclen was die deze positie toegewezen kreeg. Het blijft daarbij wel opvallend dat Maillard nog steeds een prijs gaf per restauratie, en dus niet in vaste loondienst was. Hoe de twee restaurateurs van het museum zich tot elkaar verhielden is bijgevolg erg onduidelijk. Werkten ze samen, of kregen ze elk hun eigen opdrachten? Waarom werden er van deze tweede restaurateur geen documenten bewaard, en werd hij niet vernoemd in de correspondentie tussen de museumcommissie en Maillard?

Zoals zijn voorganger had ook Maillard leerlingen in dienst. In augustus 1899 liet hij een van deze leerlingen de laatste hand leggen aan een restauratie voor het museum. Een recent ongeluk dat hem tijdelijk immobiel maakte was hier mogelijks de reden voor. Maillard communiceerde hier open over met Koch, die hier niets op tegen had.³⁷² Hoewel de twee mannen goed samenwerkten, moest Maillard in 1899 tegen eigen wil toch een opmerking maken over de status van zijn betalingen. Hij schreef zich er goed van bewust te zijn dat deze steeds door meerdere autoriteiten moest goedgekeurd worden, maar ondanks het vele werk dat hij in het afgelopen jaar deed was zijn 'kas' toch leeg.³⁷³ De kwestie van vertraagde of uitblijvende betalingen leek een probleem geweest te zijn bij de grote musea, daar we dezelfde problemen meerdere keren terugvinden (bv. Paul Buéso en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, zie infra).

1900 – 1910

Na de eeuwwisseling bestond de commissie uit Anatole de Pret Roose de Calesberg, Lamorinière, de Baron van Havre en recent tot conservator gepromoveerde Pierre Koch. Hieraan werden ene Smekens, A. Elsen en Van Kuyck toegevoegd. Het is echter ongekend wie deze figuren waren.

³⁷² *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 10 augustus 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷³ *Brief van Maillard aan Pierre Koch*, 20 november 1899, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k, Antwerpen: Archief KMSKA.

Bij het aanbreken van de nieuwe eeuw besloot de commissie een tiental werken te restaureren. Hiervoor schakelde men vier verschillende restaurateurs in. Deze kregen niet elk enkele werken, maar kregen specifieke taken. De bedoeelingen moesten door Antoine Sacré uitgevoerd worden, de retouches en mastieken door Maillard, de parkettering door Claessens en de verdoelingen door de firma Pelle & Fils.³⁷⁴ Antoine Sacré en Claessens werden in latere jaren meermaals ingeschakeld voor hun respectievelijke restauratietaken.³⁷⁵ Pelle & Fils werd enkele jaren later nogmaals gecontacteerd in verband met een verdoeking.³⁷⁶ Deze restauratie vormt daarmee een typevoorbeeld van onderverdeling in specialisaties zoals die volgens Marijnissen in de 19^{de} eeuw gebeurde.³⁷⁷

In 1904 werd ook Joseph Delehaye gecontacteerd voor enkele restauraties. Hij gaf offerte voor twee mogelijke restauraties: een gedeeltelijke schoonmaak of een complete. Daarbij vermeldde hij dat een volledige schoonmaak het verlies van patine op het kunstwerk zou betekenen.³⁷⁸ Op de discussie omtrent deze, al dan niet originele, patine gingen we verder in in het hoofdstuk “restauratiemethoden” (zie supra: Vernis).

Vanaf 1906 vinden we enkele conditierapporten terug van de hand van J. Peelaert. Peelaert was destijds de vaste restaurateur van de Mayer van den Bergh collectie, waar hij werd aangesteld in 1898 (zie infra: Museum Mayer van den Bergh).

In 1908 werd de fotografie voor het eerst toegepast om de schade op een werk Quentin Massys aan te duiden. Maillard gebruikte twee verschillende kleuren om de opstuwingen in de verflaag aan te duiden: geel voor de meest dramatische

³⁷⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 1 maart 1901, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁵ bv. *Factuur van Antoine Sacré*, 9 januari 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA. ; *Factuur van Claessens*, 1905, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁶ *Notities van Pierre Koch*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁷⁷ Marijnissen, “Het Beschadigde Kunstwerk,” 29

³⁷⁸ *Offerte van Louis Delehaye*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005, Antwerpen: Archief KMSKA.

opstuwingen, rood voor de minder gevaarlijke opstuwingen.³⁷⁹ Deze foto's zijn de vroegst gedateerde foto's die we terugvonden gebruikt voor dit doel.

In hetzelfde jaar restaureerde kunstschilder Alphons Asselbergs een van zijn eigen landschapsschilderijen uit de collectie van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij merkte op dat het werk naast erg veel craquelures ook verkleuringen vertoonde in de luchtpartijen. Alvorens deze te overschilderen liet hij de craquelures sluiten met mastiek, om te voorkomen dat de ze opnieuw door de verflaag zouden breken. Hij sprak hierover met Felix Mommen, die hem vertelde dat het passeren van een strijkijzer over de verflaag hetzelfde effect zou bekomen. De tinten in de lucht zouden volgens Mommen vermoedelijk verkleurd zij door een vernis die later werd aangebracht. De kunstenaar verzocht het museum dan ook deze vernis niet opnieuw aan te brengen, om te voorkomen dat hij de schilderijen enkele jaren later opnieuw moest behandelen.³⁸⁰ Asselberghs overschilderde uiteindelijk de volledige luchtpartij, maar liet de voorgaande consolidatiewerken over aan Felix Mommen.³⁸¹

1910 – 1920

In 1912 werd een werk van de collectie nogmaals behandeld door de oorspronkelijke kunstenaar. Alexander Struys (1852-1941) merkte een laag olie op die verdonkerd was en het werk ontsierde. Hij vroeg de commissie toestemming deze te verwijderen.³⁸² Deze lijkt besloten te hebben het werk te laten uitvoeren door een andere restaurateur, en Struys merkte bij een bezoek aan het museum dat zijn werk er 'gekuist' uitzag. Bij hetzelfde bezoek zag hij dat ook andere werken van de collectie zoals het zijne in slechte staat waren. Een Rembrandt zou zijn kleur volledig verloren hebben. Hij legde de schuld bij de

³⁷⁹ *Maillard, Conditierapport*, 1 maart 1908, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁰ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 7 december 1907, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸¹ *Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont*, 4 maart 1908, Academie, Doos F, F/009, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸² *Brief van Pol de Mont aan de Museumcommissie*, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

‘plaag van onze tijd,’ de restaurateurs. Volgens de kunstenaar zouden deze restaurateurs snel een halt toegeroepen worden door de beschermingsstroming die destijds opkwam.³⁸³ Struys kon in 1916 uiteindelijk zijn werk weer tot de oorspronkelijke staat terugbrengen in zijn atelier, waarna hij het weer naar het museum stuurde.³⁸⁴

Eveneens in 1912 werd Bisschops regelmatig betrokken bij het museum voor het uitvoeren van parketten. Bisschops lijkt zich enkel hiermee bezig gehouden te hebben.³⁸⁵

Daarnaast zien we ook de naam Paul Claes regelmatig verschijnen. Hij gaf meerdere offertes voor restauratiewerken aan schilderijen van de collectie. Deze waren gelijkaardig aan degenen die eerder door Maillard en de andere restaurateurs werden uitgevoerd: het fixeren, verdoeken, vernissen en retoucheren. De restaurateur lijkt in dit jaar vooral veel oude overschilderingen en vernissen afgenomen te hebben.³⁸⁶ In 1913 stelde hij een rapport op over de conservatie van de collectie, in samenwerking met Peelaert, die sinds 1911 steeds vaker offerte gaf.³⁸⁷

Hoewel Maillard opvallend minder conditierapporten maakte, bleef hij actief voor het museum. In 1912 en 1913 voerde hij minstens twee restauraties uit voor het museum.³⁸⁸

In 1913 werd restaurateur Albert Engel gecontacteerd door het museum. De restaurateur was erom gekend een wetenschappelijke insteek te hebben bij zijn werk (zie infra: De Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België). Hij

³⁸³ *Brief van Alexander Struys aan Pol de Mont*, 20 mei 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁴ F *Brief van Alexander Struys*, 19 november 1916, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁵ Eerste vermelding: *Brief van Bisschops aan Pol de Mont*, 19 juli 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁶ *Offertes van Claes*, 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁷ 1. *Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musée royal d. Anvers door L. Delehaye en J. Peelaert*, 5 december 1913, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

2. bv. F *Restauratieverslagen van Peelaert*, 1911, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁸⁸ 1912, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/013, Antwerpen: Archief. ; 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/014, Antwerpen: Archief.

onderzocht twee werken van de collectie, en bezorgde het museum een uitgebreid verslag. Hij duidde het bitumen in de verflaag, glacis en vernis aan als de reden van de slechte staat van een werk van Pieter van Avont. Ook de reinigings- en ophelderingsprocessen die erop werden toegepast door restaurateurs in het verleden waren verantwoordelijk voor de achteruitgang van het schilderij. Om goed te kunnen onderzoeken welke delen van de overschilderingen verwijderd konden worden moest hij de verflaag weer soepel maken. De restaurateur was ervan overtuigd dat hij met zijn methodes het werk weer tot een goede staat kon terugbrengen en toekomstige schade kon voorkomen. Hierbij vermeldde hij wel een kleine voetnoot, hij wist namelijk niet met zekerheid welke andere materialen de kunstenaar gebruikt had. Hoe ver hij kon gaan met de restauratie zou gedurende het proces moeten blijken. Na het afwerken van de restauratiesystemen die hij voorstelde, wou hij graag het schilderij gratis verder blijven behandelen om te zien in hoeverre hij het weer in zijn oorspronkelijke staat kon brengen. Engel voegde vier foto's bij zijn brief, waarop te zien is dat hij enkele testramen uitvoerde op de kunstwerken in kwestie (zie bijlage 3). Dit deed hij om de museumcommissie een idee te geven van het uiteindelijke resultaat.³⁸⁹ Dankzij de foto's krijgen we ook een beperkte blik op het restauratieatelier. De werken stonden opgesteld op ezels, en in de achtergrond zien we nog enkele schildersezels aan de muur hangen. Dit suggereert dat de restaurateur regelmatig aan meerdere werken tegelijk bezig was. Naast de ezel stond een werktafel met enkele lades. Onder deze tafel stond een doos met werkmateriaal, maar de foto is niet scherp genoeg om uit te maken welke instrumenten erin lagen. We zien geen artificiële lichtbron op de foto, maar uit de schaduwen kan men concluderen dat er waarschijnlijk een groot raam aanwezig was.

De Museumcommissie moet erg overtuigd geweest zijn van het resultaat, want de restaurateur gaf een jaar later opnieuw offerte voor het behandelen van 9 schilderijen. In deze offerte lag de nadruk vooral op het voorkomen van verdere schade en het consolideren van de werken.³⁹⁰ Het feit dat het museum bereid

³⁸⁹ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

³⁹⁰ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 28 april 1914, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.

was een wetenschappelijk vooruitstrevende restaurateur aan te nemen zegt veel over haar houding tegenover de vernieuwingen in het vak.

Vanaf 1913 tot en met 1920 vinden we geen restauratiedossiers terug in het archief. Het uitbreken van WOI zou hier een verklaring voor kunnen zijn. Mogelijks werden de dossiers destijds wel bewaard, maar gingen ze sindsdien verloren.

We kunnen enkele zaken concluderen uit het onderzoek naar deze periode. Vanaf het begin bezat het museum een ondercommissie die erg begaan was. Dit resulteerde in een goede documentatie en duidelijke instructies. We merken op dat de ondercommissie voor restauraties steeds een aantal kunstschilders bevatte. Vanaf ca.1882 zetelde hierin ook een erkend restaurateur. Deze commissie handelde over alle zaken in verband met de conservatie van de collectie, maar de bestuurscommissie moest nog steeds haar goedkeuring geven alvorens een restauratie uitgevoerd kon worden. In het algemeen kunnen we spreken van een commissie die een achtergrond of zekere kennis had in de restauratie. Bij het aantreden van Nicolíé zagen we simultaan de periodieke schoonmaak ontstaan. De commissie toonde overheen de hele periode een sterke betrokkenheid met de restauraties. Ze vroegen verduidelijkingen bij restauratieprocedures, discussieerden uitgebreid over de mogelijke opties en vroegen indien nodig het advies van meerdere experts. Niettemin kreeg de commissie kritiek van interne en externe stemmen (de Baron van Havre, Alexander Struys, ...). Na Félix Sacré in 1880-1881 werd L. Maillard vast kind aan huis tot ten minste 1913. Van struclen bekleedde in het begin van de jaren 1890 de positie van tweede restaurateur, maar deze werd slechts miniem gedocumenteerd. Doorheen de jaren werden ook verschillende andere restaurateurs gecontacteerd, voornamelijk voor gespecialiseerd werk. Daartoe behoorde ook Albert Engel, een wetenschappelijk vooruitstrevend restaurateur. We kunnen eveneens concluderen dat de commissie mee was met haar tijd, en nieuwe systemen een kans durfde geven. Er ontstonden slechts heel uitzonderlijk spanningen tussen restaurateur en commissie, en de twee werkten goed samen dankzij duidelijke communicatie en instructies. In het Koninklijk

Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we met andere woorden een succesvolle toepassing van het commissiesysteem.

8.3. Museum Mayer vanden Bergh

Het museum Fritz Mayer van den Bergh onderscheidt zich van de andere bestudeerde musea omdat de collectie aanzienlijk jonger was en zich ontplooid vanuit een privéverzameling. Aanvankelijk was het dan ook een privémuseum dat in 1903 werd opgericht door Henriette van den Bergh (1838-1920) vanuit de collectie van haar zoon, Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901).³⁹¹

Fritz Mayer van den Bergh begon het systematisch verzamelen van kunstobjecten in de jaren negentig van de 19^{de} eeuw. Het is in deze jaren dat de huidige collectie van het museum vorm kreeg.³⁹² Van den Bergh was in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw dan ook erg aanwezig op de (internationale) kunstmarkt, zowel in de verkoop als aankoop van werken.³⁹³ Hierbij zou hij een erg wetenschappelijk verantwoorde kennis over zijn bezit nagestreefd hebben. Om deze kennis te bekomen nam hij regelmatig contact op met specialisten, en vroeg hen om hun mening omtrent verscheidene stukken in zijn collectie.³⁹⁴ Hij vroeg deze specialisten af en toe ook raad omtrent de mogelijk restauraties die moesten uitgevoerd worden. Zo informeerde hij in 1892 naar de mening van Italiaanse kunsthistoricus Frizzoni Gustave (1840-1919) over de wenselijkheid van een restauratie aan een werk van Bronzino.³⁹⁵ Ook aan de gekende Duitse restaurateur Aloïs Hauser (1857-1919) vroeg hij advies omtrent restauraties.³⁹⁶

³⁹¹ “Moeder Henriette van den Bergh,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/moeder-henriette-van-den-bergh>.

³⁹² “De verzamelaar en zijn verzamelingen,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/de-verzamelaar-en-zijn-verzamelingen>.

³⁹³ Hans Nieuwdoorp, “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen,” laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://okv.be/nl/OKV-artikel/museum-mayer-van-den-bergh-antwerpen>.

³⁹⁴ Nieuwdoorp, “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen.”

³⁹⁵ *Brief van Frizzoni Gustave aan Fritz Mayer van den Bergh*, 12 juni 1892, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0300, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁶ *Brief van Aloïs Hauser aan Fritz Mayer van den Bergh*, Doos A.IV MMB.A.0476-MMB.A.0615, MMB.A.0476, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Vanaf de jaren 1890 liet van den Bergh zijn werken systematisch restaureren. Dit gebeurde meestal door een restaurateur die hij in vaste dienst had en onder zijn toezicht.³⁹⁷ In de eerste jaren van de collectie zou dit Joseph Delehaye geweest kunnen zijn, die vermeld wordt als voorganger van J. Peelaert (waarvan zeker is geweten dat hij in vaste dienst was).³⁹⁸ J. Peelaert werd ten laatste in 1898 aangenomen voor deze job, en kreeg een jaarwedde van 10 000 bfr om de collectie te restaureren. Daarnaast trad hij ook sporadisch op als tussenpersoon bij de aankoop van kunstwerken.³⁹⁹ Na de dood van Mayer van den Bergh nam moeder Henriette van den Bergh hem in dienst als soort van conservator van het museum.⁴⁰⁰ In deze periode gebruikte hij een studio in het museum als restauratieatelier, een privilege dat enkel hem werd toegestaan.⁴⁰¹ Uit de archieven blijkt echter dat Fritz Mayer van den Bergh ook met andere restaurateurs samenwerkte voor specifieke opdrachten. In de betalingscontracten en rekeningen vinden we verschillende namen terug: hij werkte regelmatig samen met het bedrijf Braquenié & Cie en Arthur Lambrechts voor de conservatie van zijn wandtapijten.⁴⁰² Voor de restauraties van zijn schilderijen werkte hij samen met Van der Haeghen, Delehaye Joseph & Fils en Auguste Piron.⁴⁰³ Antoine Sacré werkte aan een groot aantal schilderijen tussen

³⁹⁷ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁸ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹⁹ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁰ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰¹ *Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols*, 27 juli 1908, Plaatsingslijst nr. 69, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰² 1. *Factuur van Braquenié & Cie*, 18 februari 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Braquenié & Cie*, 25 februari 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh ;

2. *Factuur van Arthur Lambrechts*, 10 april 1891, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰³ 1. *Betalingsbewijs van Van der Haeghen*. 8 maart 1889. Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

2. *Factuur van Delehaye Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh ; *Brief van Delehaye Joseph & Fils aan Fritz Mayer van den Bergh*, 8 november 1898, Doos A.VI MMB.A.0756-MMB.A.0895, MMB.A.0893, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

3. *Betalingscontract met A. Piron*, Juni 1889, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

1891 en 1900.⁴⁰⁴ Ook Nicolié, die erg veel opdrachten uitvoerde voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, deed enkele opdrachten voor hem.⁴⁰⁵ Ten slotte vinden we ook nog de naam H.J. Van Dyck (hoogstwaarschijnlijk Henri Joseph Van Dyck) terug tussen de rekeningen.⁴⁰⁶

Uit deze facturen kunnen we concluderen dat het merendeel van de losse opdrachten naar Antoine Sacré ging. Hij verdoekte, parketteerde, fixeerde, mastiekerde en repareerde op systematische wijze de doeken die in het bezit kwamen van de verzamelaar. Zijn takenpakket was hier dus groter dan wat hij deed voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, waar hij in samenwerking met zijn vader verantwoordelijk was voor de verdoeking. De werken lijken echter enkel gefocust te zijn op het conserveren van de drager. De overige restaurateurs verschijnen slechts sporadisch, en werden waarschijnlijk geconsulteerd voor gespecialiseerde zaken. Zo verniste Nicolié enkel de werken en Van Dyck voerde voornamelijk retouches uit, werkjes die we in de rekeningen van Antoine Sacré niet terugvinden. Hetzelfde geldt voor de andere vermelde restaurateurs. We kunnen concluderen dat van den Bergh op vaste basis samenwerkte met Antoine Sacré voor de consolidatie van de dragers, maar voor de werken aan de verf- en vernislaag varieerende tussen verschillende restaurateurs.

De collectie van Fritz Mayer van den Bergh onderscheidt zich ook op een ander vlak van de bestudeerde collecties: Mayer van den Bergh besliste zelf en alleen welke werken gerestaureerd werden en in welke mate dit gebeurde. De

⁴⁰⁴ *Factuur van Antoine Sacré*, 26 april 1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 januari 1893, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 19 mei 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 20 december 1894, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Betalingscontract met Antoine Sacré*, 31 december 1895, , Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, September 1896, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 15 januari 1898, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 10 januari 1898, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh. ; *Factuur van Antoine Sacré*, 10 januari 1900, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁵ *Betalingscontract voor Nicolié*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰⁶ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

archieven van het museum geven ons hierdoor een zeldzame blik op de manier waarop een privéverzamelaar met zijn collectie omgegaan zou kunnen hebben. Van den Bergh lijkt vertrouwen gehad te hebben in de restaurateurs die hij aanstelde, daar uit de brieven die bewaard bleven niet blijkt dat hij een verantwoording eiste voor de uitgevoerde werken, of de werkwijze van de restaurateurs bevroeg. Dit kan echter niet met uitsluiting vastgesteld worden, het is natuurlijk mogelijk dat de verzamelaar de ateliers van de restaurateurs bezocht en/of dat er menig discussie voorafging aan een restauratie. Het kan zeker niet gezegd worden dat hij blindelings vertrouwde op het oordeel van de restaurateurs die hij in dienst nam, aangezien hij regelmatig het advies van andere experts inwon (zie supra). Van den Bergh lijkt ook een persoonlijke interesse gehad te hebben voor de processen van de restauratie. In zijn bibliotheek vinden we de restauratiehandleiding van Simon Horsin-Déon (1851), en in een brief aan Henry Angst lijkt hij erop te alluderen dat hij zelf een restauratie wou uitvoeren. Het is in ieder geval zeker dat hij wist wat er volgens hem moest gebeuren aan 'een portret van de vrouw Louis XIV' waarover hij onderhandelde.⁴⁰⁷

Het feit dat hij op regelmatige basis ook werken verkocht brengt een ander aspect in de overweging van deze figuur. Fritz Mayer van den Bergh zal ongetwijfeld een eigen moraal hebben gehad rond de restauratie van historische werken, maar aangezien hij deze (bij ons weten) niet opgeschreven heeft kunnen we enkel gissen naar zijn beweegredenen om een werk al dan niet te (laten) restaureren. Zoals eerder aangehaald gebeurde het wel eens dat een kunsthandelaar zijn werken restaureerde alvorens ze te verkopen, om zo een grotere waarde te creëren (zie supra: Briefhoofdingen en advertenties). Het is echter ook geweten dat van den Bergh al voor de postume oprichting ervan een museum voor ogen had voor zijn collectie.⁴⁰⁸ Het is dus evengoed mogelijk dat hij overging op restauratie enkel en alleen om de goede conservatie van de museumcollectie te verzekeren. Wanneer we het dus hebben over

⁴⁰⁷ *Brief van Fits Mayer van den Bergh aan Henry Angst*, november 1891, Nachl. H. Angst 58.62, Zürich: Zentralbibliothek.

⁴⁰⁸ "Moeder Henriette van den Bergh"

privéverzamelaars zal het door gebrek aan adequaat archiefmateriaal steeds koffiedik kijken blijven.

8.4. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten bestaan vandaag uit zes verschillende musea. Ten tijde van de bestudeerde periode waren dit er drie. Het Museum voor Oude Kunst werd als eerste opgericht in 1803. De stad Brussel werd in 1811 officieel eigenaar van het nieuwe museum, dat in 1842 dan weer werd overgedragen aan de Belgische staat. Vanaf dit moment kon men spreken van een nationaal museum. Niet veel later volgde het 'Museum voor Moderne Kunst.' In 1868 werd het Wiertzmuseum hieraan toegevoegd, en hiermee ook alle werken die de kunstenaar Antoine Wiertz in zijn atelier had staan.⁴⁰⁹ De Oude meesters verhuisden in 1887 naar een nieuw gebouw aan de regentschapsstraat, terwijl de collectie moderne werken in het oude gebouw tentoongesteld bleef. Ten tijde van de bestudeerde periode, ca. 1880 – 1920 was de verzameling al uitgegroeid tot honderden werken.

De collectie van de koninklijke musea was dus omvangrijk, en dit vertaalt zich in een lijvig archief. Het museum hield vanaf het begin documenten bij omtrent de conservatie van de kunstwerken, en we zien dat deze steeds uitgebreider werd naarmate de jaren vorderden. In het belang van de continuïteit, zullen we de evolutie binnen het museum chronologisch trachten te bespreken. Sommige zaken spreidden zich echter uit over meerdere jaren, waardoor een simpele tijdlijn niet steeds mogelijk is.

Wanneer we de documentatie van de jaren 1880 erbij halen, zien we dat deze nog eerder summier was. Vanaf 1881 zien we de naam van Victor Le Roy opduiken, niet te verwarren met de bekende restaurateur Etienne Le Roy, die enkele jaren eerder overleed. Victor Le Roy werd in deze periode regelmatig

⁴⁰⁹ "Musée Wiertz," laatst geraadpleegd op 20 april 2020, <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-musea/musee-wiertz-museum>.

geconsulteerd alvorens de museumcommissie een nieuw werk aankocht. Zijn taak bestond eruit deze werken ter plekke te gaan onderzoeken en hier een rapport over te schrijven. In deze rapporten gaf hij zijn mening over de conservatiestaat van het werk en de waarde die volgens hem aan het werk toegedicht kon worden. Voor deze conclusies baseerde hij zich op een empirisch onderzoek van de werken.⁴¹⁰ Victor Le Roy runde in samenwerking met zijn broer een restauratiepraktijk. Het is dan ook niet verbazend dat hij naast expertises ook hier en daar een restauratie uitvoerde voor het museum. In 1887 was hij betrokken bij het vernissen van een groot aantal werken van de collectie.⁴¹¹ In hetzelfde jaar werden hem nog enkele andere restauraties toevertrouwd.⁴¹² In 1888 vroeg de museumcommissie hem om raad omtrent de restauratie van een nieuw aangekocht werk van de hand van Jacob Jordaens en Adriaen van Utrecht. De restaurateur adviseerde het werk op een nieuw raam te laten zetten, met de belofte hier later een uitgebreid rapport over te sturen. Hij zag enkele maanden later echter af van het werk, vanwege opspelende reuma die zijn motoriek aantastte. In dezelfde brief vroeg hij of de commissie het werk niet aan een van “ses rentoileurs” kon geven, suggererend dat het museum hier iemand vast voor in dienst had.⁴¹³ Van deze bewering kan echter geen verder bewijs gevonden worden in de restauratiearchieven van deze periode. In 1896 sloeg Le Roy opnieuw een restauratie af vanwege gezondheidsredenen.⁴¹⁴

⁴¹⁰ *Expertise van Victor Le Roy*, 12 maart 1881, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 4 januari 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 oktober 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 11 maart 1889, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹¹ *Restaurations confiées à Victor le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹² Vanwege COVID-19 kon het dossier “Restaurations confiées à Victor Le Roy” (*Restaurations confiées à Victor Le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) niet geraadpleegd worden.

⁴¹³ *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 januari 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 6 maart 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁴ *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 10 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_022, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In 1888 nam het museum 'artiste peintre' J. Gyselinckx onder de arm voor de restauratie van enkele werken. Hij engageerde zich om het schilderij '*Combat de deux taureaux*' van Denis 'in orde te brengen' en de 'plooiën te sluiten.'⁴¹⁵ De schilder komt later niet meer voor in de archieven.

Ook in de jaren 1890 bleef Victor Le Roy actief als adviseur voor het museum.⁴¹⁶ In dit decennium zien we dat hem ook sporadisch gevraagd werd een werk te onderzoeken na aankoop.⁴¹⁷

Vanaf 1894 verschijnt de Brusselse restaurateur J. Buésó op het toneel. Hij speelde samen met zijn zoon een belangrijke rol in de conservatie van de museumcollectie in daaropvolgende decennia. De communicatie tussen J. Buésó en de museumcommissie verliep gedurende de eerste decennia steeds op dezelfde manier: de restaurateur werd aangeschreven door de secretaris van de museumcommissie met de vraag een bepaald schilderij te komen bekijken. Buésó maakte na empirisch onderzoek van het werk een rapport op, waarin kort beschreven werd in welke staat het werk zich bevond, welke restauratiewerken het nodig had en hoeveel hij hiervoor zou aanrekenen. Vervolgens werd deze offerte voorgelegd aan de museumcommissie. Deze autoriseerde de restaurateur na intern overleg om het werk, of een deel van het werk uit te voeren. Hiervoor werd vaak ook het ministerie van landbouw en openbare werken aangeschreven, die de plannen moesten aftekenen voor de restauratie kon starten. Zoals uit verschillende brieven blijkt, werd de restauratiecampagne hierna meestal in het

⁴¹⁵ *Verklaring ondertekend door Gyselinckx*, 12 november 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁶ *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 10 november 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 20 september 1893, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 28 oktober 1883, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2380, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁷ *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 20 september 1893, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Etait des frais du Victor le Roy*, 27 maart 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

museum uitgevoerd.⁴¹⁸ Vervolgens ontving het museum een rekening, die ze overmaakten aan het ministerie.⁴¹⁹

In deze offertes en rekeningen zien we steeds dezelfde werken terugkeren: mastieken, het 'herleven' van de vernis, 'pointillage' ('aanstippen'), het maken van lijsten en ramen, het verwijderen van vernis 'met de vinger' ('au doigt'), vernissen, restaureren, parketten verwijderen en opnieuw aanbrengen, ontvetten met gedestilleerd water, etc. Sporadisch ondernam hij ook drastischere ingrepen, zoals het transporteren van een paneelschilderij op doek of het vergroten en verkleinen van panelen.⁴²⁰

Vanaf het begin van de samenwerking sloeg J. Buéso af en toe die eerste stap over, en bracht hij de museumcommissie zelf in briefvorm op de hoogte van nodige restauratiewerken.⁴²¹ Dit kon gaan over een enkel werk tot ellelange lijsten na een wandeling door het museum.⁴²² J. Buéso bracht in deze gevallen op vraag van de commissie vaak de werken in kwestie naar de vergaderzaal, zodat deze door de commissie onderzocht konden worden. Het is mogelijk dat de restaurateur in deze gevallen aanwezig was op de vergaderingen om mondelinge toelichting te geven. Dit kan echter niet bewezen worden met de archiefstukken die voorhanden zijn.

Hoewel er vandaag de dag in de restauratiearchieven geen contracten te vinden zijn tussen de twee partijen, en de restauraties steeds per opdracht gebeurden, suggereert het grote aantal offertes en rekeningen in combinatie met de

⁴¹⁸ Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief van J. Buéso aan de commissie: *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 25 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴¹⁹ De voorbeelden van deze werkwijze zijn talrijk. Bij wijze van voorbeeld refereren we naar de map *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1894-1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴²⁰ 1. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

2. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 30 januari 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²¹ Het vroegste voorbeeld hiervan is *Brief van J. Buéso aan Van Mons*, 30 november 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²² *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

spontane adviezen dat J. Buéso een vaste betrekking had bij het museum vanaf 1894 tot de jaren 1920. Het is echter zeker dat de positie van 'restaurateur des œuvres d'art du musée de Bruxelles' weldegelijk bestond. Dit blijkt uit een brief die de museumcommissie ontving van een zeker Hanssens of Janssens (gevestigd te Brussel) waaruit blijkt dat hij geïnterviewd werd voor de vacature.⁴²³ Deze vacature kwam open te staan na het overlijden van de museumrestaurateur, die niet met naam vernoemd wordt. Het is opvallend dat we geen spoor terugvinden van deze persoon in de archieven van 1880 tot en met 1895. Daarnaast is het opmerkelijk dat de hoeveelheid aan documentatie exponentieel stijgt na de dood van deze ongekende museumrestaurateur. Het is mogelijk dat deze restaurateur al zijn documenten in een privéarchief bewaarde, in plaats van ze over te maken aan het museum. Het is echter ook mogelijk dat de documenten verloren zijn gegaan omdat ze destijds niet als belangrijk werden beschouwd (en dus niet bijgehouden werden) of op een latere datum verdwenen zijn. We kunnen voorzichtig concluderen dat we ca. 1895 een veranderde attitude zien binnen het bestuur, waarbij meer aandacht werd gegeven aan het correct documenteren en bewaren van de restauratiecampagnes. De gestructureerde communicatie tussen J. Buéso en de museumcommissie is echter ook een uiting van een groter gevoel voor bureaucratie, we zien mogelijks een evolutie naar een efficiëntere werkwijze. Bij deze these houden we rekening met het feit dat de Belgische musea eerder jong waren, en recent eigendom werden van de Belgische staat. De overname van het museum door een officiële instelling verklaart in zekere mate het stijgende niveau van bureaucratie. Daarnaast is het aanpassen van de werkwijze naarmate ervaring werd opgedaan en de generaties elkaar opvolgden niet verwonderlijk.

Het bespreken van elk werk dat door J. Buéso's handen passeerde gedurende deze periode zou ons te ver brengen. Daarom gaan we in deze paper enkel dieper in op de bijzondere casussen. In het belang van de chronologie zullen deze aangehaald worden in de overeenkomstige periode, in plaats van alle werken van de Buéso's samen te bespreken.

⁴²³ *Brief aan de Museumcommissie*, 24 januari 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3915, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In mei 1896 besloot de museumcommissie in samenspraak met de minister van landbouw en openbare werken een grootschalige onderhoudsactie te verrichten aan de collectie. Gebaseerd op het rapport van J. Buéso over de staat van de werken, werden drie experts aangesteld om het werk uit te voeren.⁴²⁴ Het werk bestond er vooral uit de schade van vorige restauratiecampagnes te herstellen. Naast J. Buéso werden de Antwerpse restaurateurs Meyers en Joseph Delehayé aangesteld.⁴²⁵ Van de laatstgenoemde wordt vermoed dat hij gedurende dezelfde periode een vaste betrekking had bij het museum Mayer van de Bergh (zie supra: Museum Mayer van den Bergh). Uit de correspondentie tussen J. Buéso en de museumcommissie leren we dat enkele leden van de commissie af en toe langskwamen in het atelier om de restaurateur instructie en raad te geven. Dit waren in het bijzonder kunstenaars Charles Léon Cardon en Jean-Baptiste Robie en Kunsthistoricus en professor aan de Académie Royal des Beaux-Arts Alphonse-Jules Wauters.⁴²⁶

Binnen dezelfde reeks correspondenties vinden we ook een brief van J. Buéso waarin hij uitlegde hoe hij een doek dat in het verleden op paneel geplakt werd weer ging losmaken en op een ander doek overbrengen. Hij beweerde dat deze operatie erg simpel was, en geen gevaar zou vormen voor het kunstwerk. Hij zou eerst de voorkant van het werk beplakken met papier, om daarna het hout voorzichtig weg te schaven langs de achterkant. Vervolgens zou hij het geheel overbrengen op een doek.⁴²⁷ Door deze procedure uit te leggen aan de commissieleden wou hij waarschijnlijk hun vertrouwen winnen. Dit was nodig, want ondanks zijn beweringen ging het toch over een delicate procedure waarbij de commissieleden ongetwijfeld hun reserveringen hadden. Deze uitleg is een van de zeldzame voorbeelden waarbij J. Buéso dieper inging op zijn werkwijzen,

⁴²⁴ *Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁵ *Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie*, 12 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁶ *Brief van J. Buéso aan de president van de Museumcommissie*, 13 april 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴²⁷ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 juli 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in contrast tot zijn talrijkere rekeningen waarin slechts met een woord de gewenste operatie beschreven werd. Wat er effectief gebeurde tijdens deze restauraties werd destijds zelden op papier neergeschreven. Uit de bestudeerde bronnen blijkt dat de communicatie over de uitvoering van de werken voornamelijk mondeling gebeurde. Voor sommige restauraties zien we dat enkele commissieleden het proces van nabij volgden, maar dit was niet altijd het geval. Hieruit blijkt dat J. Buéso bij de uitvoering van zijn werkzaamheden een grote autonomie genoot.

Kunsthistoricus Hyppolyte Fiérens-Gevaert, secretaris van de museumcommissie, publiceerde in 1901 enkele opvallende artikels. In een eerste artikel haalde hij uit naar de Sint-Lucasscholen. Deze zouden veel leerlingen voortbrengen die allesbehalve artiesten zijn, en het is uit deze klassen dat de Belgische restaurateurs volgens hem voortkwamen. Hoewel hij in het artikel vooral refereert naar architectuur, ontsnappen ook de beeldende kunsten niet aan dit oordeel. De kunsthistoricus was tegen het restaureren van ruïnes en hield niet van al te afgelikte resultaten.⁴²⁸ Deze visie was waarschijnlijk ook van toepassing voor de beeldende kunsten. Ook in zijn tweede artikel was hij erg streng voor de restaurateurs. Hierin beweerde hij dat het 'ras' van de restaurateur erg sterk in zijn schoenen stond, en de publieke opinie achter zich leek te hebben. Hijzelf bleef echter volhouden dat een minieme interventie te verkiezen was.⁴²⁹ Fiérens-Gevaert vertaalde binnen de museumcommissie dus de stem van de behoedzame criticus.

Rond de eeuwwisseling zien we dat J. Buéso nog steeds zeer actief was binnen het museum. Sinds zijn aanstelling werden er geen andere restaurateurs aangesteld (op de opdracht in 1896 na). Aan het begin van de eeuw deed J. Buéso enkele nieuwe karweitjes. In 1903 voorzag hij zo'n 100 werken van naamplaatjes.⁴³⁰ Vanaf 1905 kreeg hij een nieuwe verantwoordelijkheid: in de

⁴²⁸ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations et restaurateurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

⁴²⁹ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations et restaurateurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

⁴³⁰ *Offerte van J. Buéso*. 30 december 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

rekeningen zien we dat hij de werken van het museum af en toe vastlegde op foto.⁴³¹ De reden hiervoor is onduidelijk, mogelijks werd dit gedaan in het kader van een catalogus of om de staat van de werken te documenteren. Deze foto's werden echter zo sporadisch gemaakt dat men niet kan spreken van een grootschalige documentatie.

Vanaf 1903 werd ook de zoon van J. Buéso, Paul Buéso, regelmatig betrokken bij de restauraties van de museumcollectie. In deze vroege periode lijkt hij samengewerkt te hebben met zijn vader, het archief bevat namelijk brieven en rekeningen waarin ze beiden over dezelfde werken spreken.⁴³² Toch runden ze vermoedelijk niet gezamenlijk dezelfde zaak, aangezien het briefhoofd van J. Buéso niet werd aangepast (bijvoorbeeld naar J. Buéso & fils) en Paul Buéso opteerde voor een eigen briefhoofd (zij het zeer gelijkaardig aan dat van zijn vader). Daarnaast waren ze volgens hun briefhoofden ook op twee verschillende locaties gevestigd te Brussel.⁴³³ Paul Buéso ondertekende zijn brieven steeds met 'Paul Buéso fils,' waarmee hij refereerde naar zijn vader. Dit deed hij mogelijks om positieve connotaties op te roepen, of om verwarring tussen de twee te vermijden. Gedurende deze eerste jaren van de nieuwe eeuw zien we verder geen verandering in de gang van zaken: de manier waarop besloten werd tot restauratie over te gaan was nog steeds dezelfde als degene die in 1894 ontstond. Vader en zoon gebruikten dezelfde methodes, en vroegen sporadisch de raad van de commissieleden wanneer ze op een onverwachts probleem stootten.⁴³⁴ Het enige verschil dat in het eerste decennium opgemerkt kan worden is dat Paul Buéso specificeerde met welk medium hij 'pointilleert' (bijwerkt). Meestal was dit aquarel, met als voordeel dat het makkelijk

⁴³¹ *Rekening van J. Buéso*, Oktober 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³² Bv. een brief van Paul Buéso over een restauratie van een werk van Rubens (*Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 24 oktober 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en een rekening voor hetzelfde werk van J. Buéso (*Rekening van J. Buéso*, 1903, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

⁴³³ J. Buéso was gevestigd op nummer 2-4 rue de Linge, Paul Buéso op Rue de Gentilhomme nr. 24.

⁴³⁴ *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 13 augustus 1906, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

verwijderd kon worden.⁴³⁵ Vanaf 1905 stuurde Paul Buéso zelf rekeningen, een indicatie dat hij mogelijks op een meer zelfstandige basis begon te werken.⁴³⁶ Hij lijkt dezelfde job uitgevoerd te hebben als zijn vader: het onderzoeken van werken op vraag van de commissie, of die hij zelf voorstelde, waarna hij na een rapport en autorisatie overging tot restauratie. Net zoals bij zijn vader gebeurde het regelmatig dat ook hij de werken naar de vergaderzaal moest brengen voor discussie.⁴³⁷ Het valt op dat de correspondentie tussen het museum en J. Buéso vanaf dit jaar drastisch vermindert. Gedurende de jaren 1905 tot en met 1915 vinden we geen restauraties onder zijn naam. Dat hij echter wel werkzaam bleef voor het museum blijkt later in een discussie tussen het museum en zijn zoon (zie infra).

Paul Buéso's zaak moet in 1905 al omvangrijk geweest zijn, aangezien hij op dat moment in zijn correspondentie spreekt over meerdere werklieden onder zijn directie.⁴³⁸ Dit doet vermoeden dat de zaak al enkele jaren eerder gevestigd werd. Men kon Paul Buéso inschakelen voor een groot aantal werkjes, van restauratie aan schilderijen en lijsten (zoals zijn vader), tot het produceren van lijsten, verplaatsen van werken en zelfs het restaureren van wandtapijten.⁴³⁹ Inhoudelijk kunnen we veel leren uit de brieven en rapporten die Paul Buéso het museum stuurde. Tegen het einde van het decennium zien we dat Buéso meer aandacht had voor het kunstwerk als historisch document. Dit blijkt uit zijn wil om steeds niet-originele overschilderingen te verwijderen indien mogelijk, en het retoucheren met aquarel.⁴⁴⁰ Hoewel dit eerder sporadisch bleef, gaf hij vaker

⁴³⁵ Bv. *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁶ Eerste rekening van Paul Buéso: *Rekening van Paul Buéso*, 1905, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4960, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁷ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁸ *Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴³⁹ Restauratie van wandtapijten : *Rekening van Paul Buéso*, 10 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁰ 1. *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

2. Aquarel kon later makkelijker verwijderd worden (Bijvoorbeeld *Offerte van Paul Buéso*, 15 april 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)

dan zijn vader de mogelijke oorzaken aan van de achteruitgang van de kunstwerken.⁴⁴¹ Daarnaast lijkt hij ook meer aandacht gehad te hebben voor de omgevingsfactoren van de kunstwerken. In een brief van 1907 klaagde Buéso de staat van de lokalen in het Wiertz museum aan, waar men destijds een verwarmings- en vochtprobleem had.⁴⁴²

Hoewel we in deze jaren geen communicatie terugvinden van vader J. Buéso, werd hij wel regelmatig vernoemd in de correspondentie tussen Paul Buéso en het museum. Paul Buéso schreef in een brief aan het museum dat hij of zijn vader altijd ter beschikking stonden om uitleg te geven bij de restauraties.⁴⁴³ Het is dan ook onduidelijk naar wie de markies van Beaufort verwijst wanneer hij het museum het adres vraagt van “*M. Buéso le restaurateur artiste des tableaux du Musée Royal*”.⁴⁴⁴ Het antwoord van het museum werd niet bewaard, maar het staat vast dat een van de twee in vaste dienst was van het museum. Een these vormt zich dat dit vader J. Buéso was, en dat de vaste betrekking een verklaring is voor de beperkte documentatie van zijn hand tijdens deze jaren. Indien J. Buéso inderdaad vast in loondienst werd genomen, was er geen nood meer tot offertes en rekeningen per kunstwerk. Deze bedenking kan ook gemaakt voor zijn eerder vernoemde voorganger, waarvan eveneens geen documentatie gevonden kan worden binnen de restauratiearchieven. De vraag wat de taken waren van de museumrestaurateur, en wie zijn werk overzag, kan echter niet beantwoord worden. Daarbij is het ook opmerkelijk dat er naast een vaste restaurateur ook sterk gesteund werd op andere restaurateurs, met name Paul Buéso.

⁴⁴¹ 1. Zo verklaarde hij de vroegtijdige craquelures in het werk ‘Le christ au tombeau’ van Antoine Wiertz door de bitumen die in de verf verwerkt zaten. (*Musée Wiertz - Rapport sur l'état de quelques tableaux, peintures a l'huile*, 15 oktober 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.)

2. *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 5 oktober 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴² *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 27 november 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴³ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 10 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁴ *Brief van de markis van Beaufort*, 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Ca. 1907 werd een speciale commissie opgericht binnen de museumgroep die zich bezighield met de conservatie en restauraties van de collectie (bestaande uit ten minsten Charles Léon Cardon en Alphonse-Jules Wauters).⁴⁴⁵ Bij het ontstaan van deze commissie ontstond er ook een grotere aandacht voor de restauratieprocedures die werden toegepast op de collectie. Zo vroeg de commissie aan Paul Buéso welke materialen hij gebruikte tijdens de kunstrestauratie, een vraag die Buéso eerder ontwijkend beantwoordde.⁴⁴⁶ Het kwam hierna ook vaker voor dat de restaurateur gevraagd werd eerst een klein stuk te behandelen, zodat de commissie op basis daarvan over verdere stappen kon beslissen.⁴⁴⁷

Uit de verschillende communicaties van deze jaren blijkt dat Paul Buéso het werk voornamelijk in het museum uitvoerde. Hiervoor had men een speciaal lokaal voorzien, waar men naar verwees als 'l'atelier du praticien'.⁴⁴⁸ Dit werd op vraag van Paul Buéso opgericht, die niet langer in de vergaderzaal wou restaureren omdat het grote aantal schilderijen dat behandeld moest worden het raam blokkeerde.⁴⁴⁹ Hoewel naar deze feiten verwezen wordt in communicaties van 1908, vinden we in 1909 een klacht van Paul Buéso over de lokalen waarin hij moest werken. Voor het fixeren, verdoeken en bijwerken van schilderijen wou hij echter een kamer ter beschikking hebben die niet verwarmd werd. In dezelfde brief haalde hij aan dat de autorisatie voor het inrichten van een lokaal dat als atelier gebruikt kon worden al zes maanden eerder gegeven werd, maar dit leek nog niet ingericht te zijn op dat moment.⁴⁵⁰ Er werd enkele jaren geen

⁴⁴⁵ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 10 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁶ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 13 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁷ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 24 november 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁸ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 13 december 1907, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁴⁹ *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 18 mei 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁵⁰ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 6 maart 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

referentie meer gemaakt naar het atelier, maar in 1915 verwijst Paul Buéso naar een 'Atelier du Musée Ancien' waar hij restauratiewerken uitvoerde.⁴⁵¹

Naast het atelier in het museum had hij ook zijn eigen atelier, waar hij sporadisch werken van het museum behandelde.⁴⁵²

Naarmate het decennium vorderde verwaterde de goede relatie tussen Paul Buéso en de museumcommissie. In 1908 ontstond er een discussie over verscheidene kunstwerken die Buéso ongevraagd schoongemaakt zou hebben, waarvoor ze hem weigerde te betalen.⁴⁵³ Paul Buéso antwoordde hierop dat hij weldegelijk autorisatie kreeg voor dit werk, en dat zijn vader langs zou komen om de situatie op te klaren.⁴⁵⁴ Rond dezelfde periode werd Paul Buéso van gelijkaardige praktijken beschuldigd door het stadsbestuur van Brugge, dit mondde later uit in een rechtszaak (zie infra: De collectie van Brugge). In 1909 bleven de betalingen een probleem. De gemoederen liepen zelfs zo hoog op dat Paul Buéso in een brief van 6 maart 1909 weigerde nog nieuw werk aan te nemen voor zijn openstaande rekeningen betaald werden.⁴⁵⁵ Meerdere boze brieven volgden.⁴⁵⁶ Niettemin vinden we tientallen rekeningen terug van werk dat hij gedurende het jaar uitvoerde in het museum.⁴⁵⁷ De discussie resulteerde in het daaropvolgende jaar in een meer gestructureerde communicatie tussen de twee partijen: de commissie stelde contracten op met de restaurateur waarin

⁴⁵¹ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 19 februari 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵² *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 15 oktober 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵³ *Brief van de Museumcommissie aan J Buéso*, 5 juni 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁴ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 11 juni 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁵ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 6 maart 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁶ *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 1 juni 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 17 juni 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie*, 4 augustus 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁷ *Restaurations confiées à Paul Buéso*, 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

gedetailleerd beschreven werd welke restauratieacties hij moest uitvoeren.⁴⁵⁸ Opvallend genoeg is dit het enige jaar waarin men deze praktijk beoefende. In 1911 verslechterde de relatie verder toen de commissie van Paul Buéso eiste een restauratie opnieuw uit te voeren, omdat hij die 12 jaar eerder gebrekkig zou verricht hebben waardoor het werk zich opnieuw in een slechte staat bevond.⁴⁵⁹ In 1911 en 1912 vinden we opvallend weinig restauraties, niet op naam van Buéso maar ook niet op naam van andere restaurateurs.

Uit een brief van restaurateur Albert Engel blijkt dat de museumcommissie J. Of Paul Buéso trachtte te vervangen. De commissie ontving Engel in 1910 voor een interview, maar hij schoffeerde enkele van de leden met zijn opmerkingen waarna er geen gevolg meer werd gegeven aan de sollicitatie. Deze opmerkingen vertellen veel over de situatie in het museum, en hij herhaalde ze in zijn brief van 29 november 1910. Engel beweerde dat vele werken van de collectie zich in erbarmelijke staat bevonden door toedoen van de restaurateurs die eraan werkten. Volgens hem beschikte het museum niet over een wetenschappelijk opgeleide restaurateur, die bijgevolg niet in staat was de ware oorzaken en verschillende aandoeningen waaraan de schilderijen leden te identificeren en voorkomen. Engel beweerde dat hij dit zelf wel kon, en dat hij nooit gebruik maakte van de gevaarlijke middelen die andere collega's wel gebruikten. Hij vertrok naar eigen zeggen vanuit een wetenschappelijk standpunt, waarbij hij eerst de oorzaak van de schade trachtte te verklaren om er daarna een onschadelijke restauratiemethode op toe te passen. Hij zou de museumcommissie erg geschoffeed hebben met deze opmerkingen, maar in zijn brieven aan de commissiesecretaris hield hij eraan vast dat hij slechts de feiten opmerkte. Om zijn gelijk te kunnen bewijzen was hij bereid enkele kunstwerken

⁴⁵⁸ *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 4 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 10 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso*, 22 januari 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵⁹ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 29 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in het bijzijn van de commissie te behandelen, en dat zonder gebruik van water, olie of enige andere vorm van brutaal bijtmiddel. Engel vervolgde zijn redevoering met een uiteenzetting van de gevaren voor de collectie. Volgens hem was het grootste gevaar de uitdroging van de schilderijen, hetzij op natuurlijke wijze of door restauratieacties. Bijgevolg werden de kleuren dof, en vormden de barsten een aanvalspunt voor lucht en vochtigheid. Engel benadrukte vooral het gevaar van de vochtigheid, die door herhaalde verdamping en condensatie voor een onderbreking zorgde in de continuïteit van de moleculaire delen, waardoor ook de weerkaatsing van lichtstralen tegengehouden zou worden en de kleuren onzichtbaar werden.⁴⁶⁰ Deze opmerking op zich spreekt van een zeer wetenschappelijke insteek die we nog niet eerder zagen. Daarnaast beschreef hij in deze brief en de daaropvolgende correspondentie met het museum de gevaarlijke restauratiemethodes die gebruikt werden in het museum, en legde hij uit waarom deze gevaarlijk waren. Hiervoor ging hij vaak over op een wetenschappelijke verklaring.⁴⁶¹ Op deze opmerkingen zijn we verder ingaan in het hoofdstuk 'Restauratiemethodes' (zie supra: Periodieke schoonmaak). In conclusie was Engel dus van mening dat de huidige museumrestaurateur niet bekwaam was voor zijn job, en dat hijzelf, met zijn wetenschappelijke kennis, een betere kandidaat was. Om dit argument kracht bij te zetten verwees hij naar de werken van het Wiertz museum, die recent schoongemaakt werden door de museumrestaurateur en volgens Engel er slechter uitkwamen. Na het zien van de erbarmelijke staat van de werken van het museum kon hij naar eigen zeggen niet stilzwijgend meer kunnen toekijken, en hij dreigde met een openbare campagne tegen het museum indien dit hem niet toeliet de situatie te verhelpen.⁴⁶² Hij haalde in zijn betoog ook het argument van de originaliteit aan, en het feit dat de restaurateur "*prend bravement sa palette et ses couleurs et commence à peindre*

⁴⁶⁰ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶¹ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁶² *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

comme il se figure qu'un Rubens, Van Dyck, Jordaens etc aurait peint."⁴⁶³ Het argument van originaliteit kwam in meerdere brieven terug.⁴⁶⁴ Ondanks Engels uitgebreide verklaringen en adviezen lijkt er geen antwoord te zijn gekomen van de museumcommissie. In november trachtte Peltzer de Clermont ⁴⁶⁵ de museumcommissie toch te overhalen Albert Engel een gratis restauratie te laten doen aan een onbelangrijk werk van de collectie, om zijn kunnen te bewijzen. Hijzelf was ervan overtuigd dat de commissie tevreden zou zijn met het resultaat, daar hij zelf de goede uitkomst van zijn restauraties zag toen Engel de collectie van de galerie van Hauzeur de Simony behandelde. Deze collectie werd nagelaten aan het stadsbestuur van Verviers, en in september 1911 maakte ze deel uit van het nieuw-geopende museum van Verviers.⁴⁶⁶ Peltzer de Clermont stelde dan ook voor dat enkele délégués van de commissie de schilderijen zelf kwamen bekijken. Tenslotte merkte hij ook op dat Engel zeer schappelijk was van prijs.⁴⁶⁷ Dit alles lijkt toch geen baat gehad te hebben, want de restaurateur verdwijnt hierna uit de archieven. Of Albert Engel hierna weldegelijk overging op een openbare campagne is onduidelijk, aangezien hier tot op heden nog geen bewijs van gevonden werd (zij het in de vorm van brieven, artikels of papers). Niettemin valt er veel te leren uit deze figuur. In Albert Engel zien we voor het eerst het argument van de wetenschap en de authenticiteit opduiken binnen de musea. Het standpunt van Engel is duidelijk verschillend van dat van zijn mederestaurateurs. Hij lijkt meer waarde te hechten aan het kunstobject als historisch en materieel object. Hij spreekt in zijn brieven dan ook nooit van het overschilderen of retoucheren van werken, een restauratiemethode die destijds

⁴⁶³ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁶⁴ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; *Brief van Albert Engel aan Léon Cardon*, 30 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶⁵ De Belgische senator was ook gekend als Édouard Henri Alexandre Peltzer.

⁴⁶⁶ Vandaag gekend als het 'Musée des Beaux-Arts et de la Céramique'.

⁴⁶⁷ *Brief van Pelzer de Clermont aan A. Beernaert*, 30 november 1911, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

in de musea maar al te vaak gebruikt werd. Engel legde daarentegen zijn vertrouwen in de wetenschap, in plaats van te steunen op de kennis die doorheen de eeuwen van restaurateur op restaurateur werd overgedragen, kennis die vaak op empirische ervaringen steunde. Zijn wetenschappelijke methodes zouden de werken terug in een goede staat kunnen brengen zonder meer schade toe te brengen, en zouden kunnen voorkomen dat de werken zo snel achteruit gingen. Tenslotte was de uitkomst van zijn restauratie voorspelbaar en herhaalbaar vanwege diens wetenschappelijke basis. Uit de weigerachtige houding van het museum kunnen we echter ook concluderen dat de leden van de museumcommissie nog niet klaar waren voor deze revolutie.

In 1913 nam het aantal restauraties weer toe, allen uitgevoerd door Paul Buéso. Na het mislukte interview met Albert Engel lijkt de commissie hem dan toch niet ontslaan te hebben, hoewel het misschien wel een zaadje van wantrouwen plantte bij de museumcommissie (zie infra). Het gerucht dat de positie "*pour l'entretien des tableaux du Musées de Bruxelles*" openstond ging niettemin nog steeds de ronde, dit blijkt uit de spontane sollicitatie van de Brusselse restaurateur Adolphe Gossez, waar geen gevolg aan gegeven werd.⁴⁶⁸ Beide sollicitaties wijzen er wederom op dat Paul Buéso of J. Buéso een vaste betrekking had bij het museum. De normale gang van zaken werd weer opgenomen. Opmerkelijk is dat Paul Buéso vanaf deze periode regelmatig de restauratie van craquelures en het verwijderen van de oude vernis vermeldde.⁴⁶⁹ Dit wijst op een wens de werken een nieuw uitzicht te geven, en druist in tegen de algemene liefde voor een verouderd uitzicht (we denken hierbij aan de voorkeur van het publiek voor 'patina', in de vorm van vergeelde vernis. Zie supra: Vernis). In 1914 en 1915 stijgt het aantal restauraties, en de samenwerking lijkt enkele jaren weer vlotter te verlopen. Dit duurde echter niet lang, want eind 1915 ontstond er opnieuw een discussie.

⁴⁶⁸ Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁶⁹ Bv. in Rekening van Paul Buéso, 7 juli 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en Rekening van Paul Buéso, 13 juli 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

In 1914 en 1915 kreeg Paul Buéso de opdracht om naamplaatjes te maken voor alle werken van de museumcollectie. Daarnaast werd Buéso een groot aantal werken van het Wiertzmuseum toevertrouwd. Hij zat in maart 1915 samen met Cardon en Wauters om de restauraties van de Wiertzcollectie te bespreken. De twee heren stelden verschillende restauratiemogelijkheden voor, die ze samen bespraken waarna er een consensus bereikt werd over de nodige acties.⁴⁷⁰ Hieruit blijkt dat de ondercommissie voor de conservatie van de kunstwerken toch zekere kennis gehad moet hebben over de kunstrestauratie. Het is in verband met dezelfde werken van het Wiertzmuseum en enkele andere werken in de andere collecties dat Buéso enkele dagen later een brief stuurde aan de secretaris van de museumcommissie. Hierin klaagde hij aan dat er nog steeds geen gevolg werd gegeven aan een rapport dat hij 18 jaar eerder maakte over de staat van enkele werken. In de brief insinueerde hij dat de commissie enkel aandacht had voor de werken die tentoongesteld werden, en de werken in depot verwaarloosde.⁴⁷¹ Enkele dagen later wees hij er ook op dat niet enkel de kunstwerken van het Wiertzmuseum gerestaureerd moesten worden, ook het gebouw zelf bevond zich in een erbarmelijke staat.⁴⁷² Het is opvallend dat Buéso deze opmerking moet maken, omdat men zou denken dat dit eerder de taak van de conservator of de museumcommissie zou zijn.

De eerste spanningen deden zich voor toen Buéso vertragingen opliep bij het maken van de naamplaatjes. De restaurateur antwoorde hierop dat het museum moest begrijpen dat hij niet rijk was, en ook werk moest doen voor privéklanten.⁴⁷³ Hiermee insinueert hij dat deze privéklanten belangrijk waren voor zijn inkomen, en mogelijks meer betaalden dan het museum. Hieruit blijkt zeker dat het museum hem onvoldoende betaalde om van een voltijdse job te

⁴⁷⁰ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 10 maart 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷¹ *Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie*, 29 maart 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷² *Brief van de Museumcommissie aan de hoofdingenieur van openbare gebouwen Lemaire*, 9 april 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷³ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 9 juli 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

kunnen spreken. Er lijkt ook een haar in de boter te zijn gekomen tussen vader en zoon Buéso. Hij schreef neer dat hij niet zo rijk was als zijn vader, die zich geen zorgen hoefde te maken over het betalen van huur en andere schulden.⁴⁷⁴ Uit een latere brief blijkt dat hun wegen gescheiden waren, maar het is niet duidelijk waarom. De secretaris van de museumcommissie maakte hier later een opmerking over in een van zijn brieven (zie infra).

Naast de vertragingen was het museum ook ontevreden over de kwaliteit van de plaatjes. Het museum eiste dat enkele opnieuw gemaakt werden.⁴⁷⁵ In een brief van 1 september 1915 vroeg Buéso de museumcommissie dan weer dringend zijn facturen te betalen, omdat hij dit geld nodig heeft om te kunnen werken. Hij vergelijkt zichzelf met de Brusselse handelaars, die allen ook contante betaling nodig hadden om werkzaam te blijven.⁴⁷⁶ Met deze uitspraak profileerde Paul Buéso zich als een commercieel bedrijf, die net zoals alle andere afhankelijk is van de betaling door zijn klanten. Het museum weigerde echter te betalen tot alle plaatjes correct uitgevoerd en geleverd werden.⁴⁷⁷ Ook in verband met de factuur van zijn werk voor het Wiertzmuseum kwamen problemen naar boven. De commissie beschuldigde Buéso ervan extra werk uitgevoerd te hebben, en dit zonder vraag of autorisatie. Om deze reden weigerde ze te betalen voor de extra kosten die gemaakt werden. Daarnaast zou hij kosten in rekening gebracht hebben die niet correct waren, zoals het gebruiken van een steiger in het museum. Omdat Buéso gratis in het museum mocht werken, in plaats van een atelier elders te moeten huren, waren ze van mening dat deze kosten niet aangerekend mochten worden. Daarnaast waagde de restaurateur zich ook aan 'onderhoudswerkzaamheden die in werkelijkheid aan uw vader toekomen'. De secretaris van de museumcommissie merkte daarbij op dat het museum leed onder het feit dat hij en zijn vader 'niet langer als één persoon zijn ten opzichte

⁴⁷⁴ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 9 juli 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁵ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 11 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁶ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 1 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁷ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 september 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

van het museum'.⁴⁷⁸ Hieruit wordt duidelijk dat ook J. Buéso nog steeds actief was als restaurateur binnen het museum, maar dat ze een verschillend takenpakket hadden. Deze opmerking werd gemaakt in verband met restauraties aan een aantal schilderijen. Wat de verschillen waren is verwarrend, aangezien Paul Buéso evengoed restauraties deed aan de werken van het museum. Later blijkt tot overmaat van ramp dat beide restaurateurs een factuur stuurden naar het museum voor hetzelfde werk.⁴⁷⁹ Mogelijks was het voor de twee dus zelf onduidelijk welk werk wie toebehoorde. De secretaris uitte meermaals zijn verbazing over het feit dat Paul Buéso weigerde naar het museum te komen om de zaken op te helderen.⁴⁸⁰ Buéso was dan weer van mening dat zijn brieven en rekeningen voldoende bewijs waren van zijn onschuld, en dat de museumcommissie slechts de werken van het Wiertzmuseum moest gaan bekijken om te zien dat hij zijn werk had uitgevoerd.⁴⁸¹ De frustraties liepen hoog op bij de restaurateur, en hij pikte het niet dat de secretaris eenzijdig zijn rekeningen aanpaste naar een bedrag dat hij zelf correct achtte.⁴⁸² In oktober 1915 was de museumcommissie van plan Paul Buéso te vervangen, en dit zonder zijn medeweten. Buéso reageerde aangeslagen na het ontdekken van dit feit: "*et en guise de remerciement pour vingt-cinq ans de bons et loyaux services, vous pensez qu'il est grand temps d'en finir avec moi.*"⁴⁸³

De secretaris van de commissie reageerde streng op Buéso's brieven, en aanvaardde ze niet als verdediging.⁴⁸⁴ Hij vroeg Buéso zijn woord na te komen

⁴⁷⁸ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁷⁹ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁰ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸¹ *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 15 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

⁴⁸² *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 18 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸³ *Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart*, 18 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁴ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

en het werk af te werken. Daarbij deelde hij mee dat een ondercommissie de zaak zou onderzoeken, en dat een deel van zijn werk betaald zou worden. Er zou echter niets betaald worden van het werk in het Wiertzmuseum tot Buéso zich persoonlijk kwam verantwoorden voor de museumcommissie.⁴⁸⁵ De zaak sleepte aan tot het einde van 1916 (zie infra).

Het is opmerkelijk dat deze spanningen zo plots leken op te komen. Het vertrouwen van de commissie leek geschaad te zijn. We kunnen ons afvragen of hier een aanleiding voor was, nog voor de feiten zich voordeden. Een oorzaak zou gevonden kunnen worden in de rechtszaak tussen Paul Buéso en het gemeentebestuur van Brugge enkele jaren eerder (zie infra: De collectie van Brugge), of misschien zaaiden de argumenten van Albert Engel twijfel onder de commissieleden. Uit de argumenten van Paul Buéso blijkt echter wel dat het niet alleen zijn mistappen waren die tot de situatie geleid hadden, hij merkte zelf een plotse argwaan op die hij niet meteen kon verklaren.⁴⁸⁶

Vanaf 1916 duikt de naam van vader J. Buéso weer op in de museumarchieven naast die van Paul Buéso. Beide restaurateurs kregen andere opdrachten toevertrouwd. In 1916 voerde J. Buéso enkele restauraties uit voor het museum.⁴⁸⁷ Deze bleef nog steeds trouw aan zijn oude gewoontes, maar adopteerde ook een nieuwe praktijk: de pettenkoffermethode. Op deze manier kon hij de riskante procedure van het verwijderen van de vernislaag vermijden (zie supra: Pettenkoffermethode).⁴⁸⁸ J. Buéso retoucheerde na de eeuwwisseling net zoals zijn zoon met aquarel, en we merken eveneens een hogere graad van controle op door de museumcommissie.⁴⁸⁹

Voor Paul Buéso was het een minder goed jaar. Op 11 januari 1916 betrad hij het lokaal waar hij steeds restauraties uitvoerde voor het museum, en ontdekte daar

⁴⁸⁵ *Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 21 oktober 1915, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁶ *Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing*, 3 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁷ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁸ *Rekening van J. Buéso*, 9 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁸⁹ *Brief van de Museumcommissie aan J. Buéso*, 4 juli 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

een andere restaurateur die met zijn materiaal aan het werk was gegaan.⁴⁹⁰ De plannen om hem te vervangen waren dus eindelijk werkelijkheid geworden. Deze nieuwe restaurateur werd niet met naam genoemd, Buéso verwees in een latere brief slechts met 'le jeune artiste peintre' naar deze hem.⁴⁹¹ Paul Buéso voerde vanzelfsprekend geen restauraties meer uit na het voorval, en de resterende correspondentie is gevuld met vragen om rekeningen te betalen, weigeringen en beschuldigingen. In een brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing trachtte hij zich opnieuw te verdedigen en de werken te verantwoorden. Hij vertelde dat hij met de secretaris overeengekomen was het werk zo economisch mogelijk uit te voeren, gezien de moeilijke tijden, en illustreerde dat dit weldegelijk gebeurd was door de rekeningen van gelijkaardige werken daterend van voor de oorlog aan te halen. Daarnaast zou het al eerder gebeurd zijn dat de commissie hem mondelingen toestemming gaf een werk uit te voeren, in plaats van schriftelijk, en dat dit in het verleden nooit een probleem was. Hij zou ook een hele reeks werken niet gefactureerd hebben, om deze verborgen te houden voor de Duitse bezetters (Buéso verklaarde niet waarom dit nodig zou zijn, maar mogelijks deed hij dit uit vrees voor diefstal).⁴⁹² De restaurateur verklaarde de gebrekkige kwaliteit van de plaatjes door de verschillende werknemers die hij hiervoor moest aannemen, die niet allen over dezelfde talenten beschikten. Zijn ultieme argument was tenslotte dat de commissieleden tijdens de restauraties nooit opmerkingen gaven over de zogezegde ongeautoriseerde werken, en dat het wel onmogelijk zou zijn voor hem om zoveel werken te behandelen zonder dat iemand hier iets van zou merken. Daarnaast merkte hij op dat de ondercommissie die aangesteld werd om de zaak te onderzoeken enkel bestond uit Charles Léon Cardon, en dat die slechts een halfuur spendeerde om zijn werk van tien maanden te onderzoeken. Dit leek

⁴⁹⁰ *Brief van Paul Buéso aan de Meeter*, 12 januari 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹¹ *Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹² *Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Buésó niet erg eerlijk.⁴⁹³ In juni 1916 betaalde de commissie een deel van zijn rekeningen, maar niet genoeg om de zaak te beëindigen. In een andere brief aan de graaf uitte Buésó zijn ongenoegen over de manier waarop ongegronde roddels zich verspreid hadden. Hij leidde niet enkel financieel onder de zaak, maar ook zijn ethische karakter werd in vraag gesteld. Dit was erg slecht voor zijn reputatie.⁴⁹⁴ Deze beschuldigingen tegen zijn moraliteit namen een nieuwe wending wanneer de museumcommissie insinueerde dat de restaurateur ongewettigd twee grisailles van het museum in zijn atelier zou hebben staan.⁴⁹⁵ Buésó reageerde verontwaardigd op deze beschuldiging, en verklaarde dat de grisailles in zijn bezit rechtmatig door hem werden aangekocht op een veiling, en in niets leken op die van het museum. Daarnaast gaf hij een gedetailleerde beschrijving van de geschiedenis van de twee grisailles van het museum en merkte hij op dat deze nooit zonder autorisatie bij hem geplaatst geweest konden zijn. Buésó voelde zich diep beledigd en eiste dat de commissie deze beschuldiging officieel introk. Hij maakte van de gelegenheid gebruik om de feiten van de afgelopen jaren nog eens op papier te zetten en zijn verontwaardiging over zijn te uitten. De restaurateur concludeerde dat het tijd werd om gerechtelijke stappen te ondernemen.⁴⁹⁶ Buésó stuurde een kopie van de brief naar Hyppolyte Fiérens-Gevaert, destijds secretaris van de museumcommissie, en beschuldigde hem in een bijhorende notitie ervan ongegronde accusaties jegens hem te verzinnen om het betalen van de rekeningen te kunnen vermijden.⁴⁹⁷ De hele affaire eindigde uiteindelijk in een onderlinge overeenkomst, waarbij de commissie officieel Buésó's onschuld

⁴⁹³ *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 27 maart 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁴ *Brief van Paul Buésó aan de graaf Jacques de Lalaing*, 3 juni 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁵ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buésó*, 23 oktober 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁶ *Brief van Paul Buésó aan de Museumcommissie*, 7 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁷ *Brief van Paul Buésó aan Hyppolyte Fiérens-Gevaert*, 7 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

toegaf in verband met de vermiste grisailles en ze hem een onderling besproken bedrag uitbetaalden voor het werk dat hij leverde in de voorgaande jaren.⁴⁹⁸

Vanaf 1917 nam vader J. Buéso de werken volledig over. Naast een licht verhoogde graad van toezicht, waarbij de commissie regelmatig de werken controleerden terwijl ze bezig waren, bleven de restauratiecampagnes op dezelfde manier verlopen.⁴⁹⁹ Deze nieuwe voorzichtigheid leefde door in de daaropvolgende jaren.⁵⁰⁰

Pas in 1919 duikt een nieuwe naam op in de archieven, namelijk die van het bedrijf Mommen. Deze deed in een offerte haar best om zichzelf te verkopen, door te vertellen dat ze de ateliers speciaal ingericht hadden voor het werk dat het museum wou laten doen en ze nieuwe bekwame mensen in dienst namen om het werk uit te voeren. Daarnaast beweerden ze in het verleden al prijzen gewonnen te hebben voor hun uitstekende werk, dat ze steeds voor een redelijk prijs uitvoerden.⁵⁰¹ Het is onduidelijk hoeveel werk het bedrijf uiteindelijk toevertrouwd kreeg, aangezien de verdere communicatie niet bewaard bleef.

We kunnen concluderen dat de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel gedurende de bestudeerde periode bijna uitsluitend samenwerkte met vader en zoon Buéso. Beiden lijken in een soort van vaste dienst geweest te zijn, hoewel we hier geen contracten van terugvinden. De casus – tot – casus aanpak van de werkzaamheden suggereert dat het mogelijks over een stilzwijgend akkoord ging. Dit akkoord bleef echter niet onopgemerkt door de andere restaurateurs, die naar de mannen verwezen als ‘restaurateurs van het museum’

⁴⁹⁸ *Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso*, 30 november 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en *Note Générale*, 1916, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁹⁹ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1917, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_015, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁰⁰ *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1918, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Restaurations confiées à J. Buéso*, 1919, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_017, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁰¹ *Brief van Felix Mommen aan de directeur van het museum*, 23 april 1919, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(zie supra). Wat de gang van zaken betreft bleef die net zoals de restaurateurs gedurende deze periode min of meer dezelfde. De commissie of de restaurateurs signaleerden een werk dat gedaan moest worden, waarna beide partijen de zaak onderzochten. Een opsomming werd gemaakt van de acties die uitgevoerd zouden worden, en na autorisatie ging men over op de uitvoering hiervan. Hoe de restauraties exact werden uitgevoerd werd nooit op papier neergeschreven. In de latere jaren controleerde de commissie het werk regelmatig terwijl het nog bezig was, en bij de aanstelling van de ondercommissie werden de instructies duidelijker. Op de discussie tijdens de eerste wereldoorlog na, verliep de samenwerking tussen de mannen steeds goed. Met de nieuwe generatie van Paul Buéso kwam ook een grotere aandacht voor omgevingsfactoren en de originele staat van de kunstwerken. Ondanks deze positieve evoluties kwam er toch ook commentaar op de werking van het museum, en in het bijzonder diens restaurateurs. De opmerkingen van Albert Engel tonen een nog verder vooruitstrevende visie. Het feit dat hij destijds, en na Paul Buéso's ontslag, niet werd aangenomen zou kunnen aantonen dat het museum nog niet klaar was voor de verwetenschappelijking van het vak. We kunnen ons afvragen of de ideeën van Paul Buéso bleven doorleven na zijn ontslag en het vernieuwde vertrouwen in de oudere generatie, J. Buéso.

8.5. Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis

De collectie die vandaag het Koninklijk Museum Kunst en Geschiedenis kende haar oorsprong in de diplomate geschenken die doorheen de 15^{de}, 16^{de} en 17^{de} eeuw geschonken werden en de collecties van de Bourgondische hertogen en Habsburgse aartshertogen. In 1835 nam de staat de collectie over, en het 'Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'Art et de Numismatique' werd gevormd in het Nijverheidspaleis te Brussel. Kort daarna verhuisde de collectie naar de Hallepoort. In 1889 werd een deel van de collectie overgebracht naar het

jubelparkpaleis.⁵⁰² De collectie van het museum bestond voornamelijk uit wapens en nijverheidsproducten, maar bevatte ook enkele schilderijen.

Tijdens de bestudeerde periode was politicus Jules Destrée (1863-1936) de conservator van het museum. In samenwerking met de museumcommissie nam hij de beslissing over het al dan niet overgaan tot restauratie. Wanneer besloten werd dat een restauratie gewenst was, moesten ze telkens de toestemming vragen van het ministerie van landbouw en openbare diensten. Wanneer de restauratie goedgekeurd werd, wendden ze zich in meerdere gevallen tot Félix Mommen.⁵⁰³ Diens bedrijf was gevestigd in Brussel en had een eigen restauratieatelier. Een enkele keer werd ook J. Buéso aangesteld voor een restauratie, op aanraden van Charles Léon Cardon.⁵⁰⁴ Beide restaurateurs werkten ook voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel. Het is mogelijk dat de museumcommissies onderling namen uitwisselden van goede restaurateurs.

De schilderijencollectie van het museum was eerder klein, waardoor er over kunstrestauratie weinig terug te vinden is in de archieven. Uit de beperkte documentatie kunnen we concluderen dat de het museum op een gelijkaardige manier tewerk ging als de andere: na een gezamenlijk besluit door de commissie werd toestemming gevraagd aan de juiste autoriteiten, waarna er een restaurateur werd aangesteld. Opvallend is dat men, in tegenstelling tot de meeste andere musea, niet eerst het advies van een restaurateur gevraagd lijkt te hebben. De beslissing tot restauratie kwam dus volledig vanuit de museumcommissie. Ze wisten wel te zeggen wat er juist moest gebeuren aan het werk. Het zou dus kunnen dat er een lid zetelde in de commissie die een zekere kennis had over restauratie.

⁵⁰² "Historiek van het museum," laatst geraadpleegd op 15 april 2020, <http://www.kmkg-mrah.be/nl/historiek-van-het-museum>.

⁵⁰³ *Brief van Felix Mommen aan het museum*, 5 maart 1900, Achat 16/743, Brussel: Archief KMKG en *Contract tussen Eugene van Overloop en Felix Mommen*, 17 januari 1899, Achat 26/747, Brussel: Archief KMKG.

⁵⁰⁴ *Brief aan het ministerie voor landbouw en openbare werken*, 9 maart 1900, Achat 26/756, Brussel: Archief KMKG.

8.5.1. Museum voor Schone Kunsten Oostende⁵⁰⁵

De kunstcollectie van Oostende bleef gedurende de 19^{de} eeuw eerder klein en was verspreid overheen verschillende locaties. In 1893 werd besloten een museum op te richten om de collectie in tentoon te stellen. In een eerste fase werd de collectie samengebracht in het stadhuis.⁵⁰⁶ Tijdens deze verhuis werden ook enkele werken hersteld door Henri Permeke in opdracht van de stad. Naar het schijnt zou de schilder-restaurateur hier erg proactief voor gelobbyd hebben.⁵⁰⁷ Het was dezelfde Permeke die enkele jaren later aangesteld werd tot conservator van het museum.⁵⁰⁸

Gedurende de periode van 1897 tot en met 1912 was kunstschilder Henri Permeke werkzaam als conservator van het museum.⁵⁰⁹ Hij volgde een opleiding aan de kunstacademie van Brussel, en was medestichter van "L'Essor." In 1891 vestigde hij zich definitief in Oostende.⁵¹⁰ Een deel van zijn taken was het adviseren van de museumcommissie bij de aankoop van nieuwe werken voor de stedelijke kunstverzameling. Gedurende deze periode groeide de collectie enorm aan, en we zien een voorkeur voor de aankoop van eigentijdse Belgische Kunstenaars.⁵¹¹ Daarnaast was hij ook verantwoordelijk voor het aanmaken van een museumcatalogus.⁵¹² Deze bestond destijds nog uit zo'n honderd werken.⁵¹³ Ook de conservatie en restauratie van de werken behoorde tot het takenpakket

⁵⁰⁵ Vanwege Covid-19 konden de archieven van het Museum voor Schone Kunsten Oostende en de stad Oostende helaas niet geraadpleegd worden. Dit hoofdstuk steunt daarom hoofdzakelijk op recentere publicaties.

⁵⁰⁶ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 119, nr. 3-4 (1992): 193.

⁵⁰⁷ Norbert Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende* (Oostende: Stad Oostende, 1993), 25.

⁵⁰⁸ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 194.

⁵⁰⁹ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107.

⁵¹⁰ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 23.

⁵¹¹ Norbert Hostyn, "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)," 108.

⁵¹² Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 194.

⁵¹³ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 195.

van Permeke. Volgens huidig conservator Norbert Hostyn restaureerde Permeke de kunstwerken van de collectie systematisch tijdens zijn tijd als conservator.⁵¹⁴ Het is bijvoorbeeld geweten dat hij in 1897 enkele werken liet overbrengen naar het Kursaal om door hem hersteld te worden.⁵¹⁵ In 1892 zou Verwee Permeke in een schrijven voorgesteld hebben al de ideale restaurateur. Enkele jaren later, in 1895, verscheen er echter zeer negatieve kritiek in *l'Art Moderne* over enkele restauraties die in Oostende uitgevoerd werden.⁵¹⁶ Hoe geschikt Permeke was voor de job van restaurateur is dus moeilijk in te schatten. Henri Permeke werkte ook voor de particuliere markt, en zou later zelfs met zijn zoon Constant Permeke samengewerkt hebben.⁵¹⁷

Ondanks de vele restauratiewerken die Permeke voor de stad gedaan zou hebben, lijkt hij geen eigen restauratieatelier gehad te hebben. De restauraties gebeurden daarom steeds in lokalen van het stadsbestuur. Dat Permeke geen eigen restauratieatelier had is niet verwonderlijk, aangezien kunstrestauratie niet zijn hoofdbezigheid was. Naast conservator van het museum was hij namelijk ook actief als kunstschilder en professor aan de lokale "Ecole Industrielle."⁵¹⁸

Na Henri Permeke's dood in 1912 kende het museum een periode zonder conservator tot de aanstelling van Carlos Loontjens in 1924. De dagelijkse zaken werden in deze periode waarschijnlijk door Eugène Everaerts behandeld. Het is eveneens mogelijk dat de taak op kunstschilder Félix Buelens viel, aangezien op zijn doodsprentje de titel 'stadsconservator' werd vermeld.⁵¹⁹ In deze periode werden weinig werken aangekocht, en over de eventuele restauratie van collectiestukken is niets geweten.

⁵¹⁴ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 9.

⁵¹⁵ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 196.

⁵¹⁶ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

⁵¹⁷ Norbert Hostyn, "Vergeten Oostendse Kunstschilders – XVI. Henri Permeke," *De Plate* 10, nr. 6 (1981): 11.

⁵¹⁸ Norbert Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)," 204.

⁵¹⁹ Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 38.

8.6. De kunstcollectie van Brugge ⁵²⁰

De archiefstukken van de stad Brugge die handelen over de restauratie en conservatie van de stadscollectie gedurende de negentiende eeuw zijn eerder summier. Eén zaak werd echter wel uitvoerig gedocumenteerd: de restauratie van enkele Vlaamse Primitieven door de Brusselse restaurateur Paul Buéso. De reden voor diens uitvoerige documentatie was de rechtszaak die eruit voortkwam. Buéso klaagde Brugge namelijk aan omdat die weigerde zijn rekening te betalen.⁵²¹

De affaire begon in 1902, toen Buéso na de sluiting van de tentoonstelling “des Primitifs Flamands et d’Art ancien” op vraag van baron Kervyn de Lettenhove zich naar Brugge begaf om enkele Vlaamse Primitieven te onderzoeken.⁵²² Na zijn introductie in Brugge door de baron raakte Buéso goed bevriend met de conservator van de collectie, Eugène Copman. Zoals de restaurateurs wel vaker voorstelden destijds, was ook Buéso bereid de eerste twee restauraties gratis uit te voeren om zijn bekwaamheid te bewijzen.⁵²³ Een tijdje later stuurde de restaurateur rekening voor de restauratie van zes werken.⁵²⁴ Hierop volgde een offerte voor de restauratie van 21 werken. Hierin beschreef hij de toestand van de schilderijen en vermeldde daarbij wat er moest gebeuren om ze weer tot een goede staat terug te brengen.⁵²⁵ Uiteindelijk raakte Buéso geen van deze werken aan, maar hij restaureerde wel enkele andere. Initiatiefnemer was baron Kervyn, die destijds de zorgeloosheid van het stadsbestuur openlijk bekritiseerde. In een

⁵²⁰ Vanwege Covid-19 kon slechts een beperkt deel van de archieven van de stad Brugge geraadpleegd worden. Hierom waren we genoodzaakt ons te beperken tot één casusstudie, maar verder onderzoek van de archieven zou ongetwijfeld nog meer interessante informatie prijsgeven.

⁵²¹ Hierbij verwijzen we ook naar het artikel van A. Janssens de Bisthoven, dat over dezelfde affaire handelt. (Aquilin Janssens van Bisthoven, “L’ affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908,” *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 120, nr.3-4 (1983): 189-222.).

⁵²² *Brief van Baron Kervyn de Lettenhove aan Paul Buéso*, 6 oktober 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²³ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 7 oktober 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²⁴ *Offerte van Paul Buéso*, 21 november 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵²⁵ *Offerte van Paul Buéso*, 21 november 1902, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

open brief van februari 1903 klaagde hij de slechte toestand van de Vlaamse Primitieven aan, die zich bovendien in gevaarlijke bewaringscondities bevonden.⁵²⁶ Hoewel het schepencollege eerder weigerachtig leek te staan tegenover al te ingrijpende restauraties, werd het door de publieke opinie gedwongen de zaak aan te pakken. Op 13 januari 1903 autoriseerde het stadsbestuur uiteindelijk zes restauraties uit de offerte van Buéso.⁵²⁷ Ondertussen werd Buéso ook aangenomen voor de restauratie van enkele werken van de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Brugge. De restauraties werden uitgevoerd onder toezicht van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen.⁵²⁸ Hoewel de restaurateur bij voorkeur alle 21 schilderijen wou restaureren, ging hij in 1905 uiteindelijk akkoord met de zes die hem toegezegd werden. Dit wel op voorwaarde dat hij later opdracht zou krijgen voor de volledige lading, want de zes restauraties zouden voor hem niet rendabel zijn. Hij werkte namelijk met een aantal medewerkers die ook betaald moesten worden.⁵²⁹ De restauraties werden afgerond in oktober 1905, waarna hij snel een betaling ontving van de stad Brugge.⁵³⁰

Pas in 1907 kreeg hij een nieuwe opdracht, dit maal voor de restauratie van een schilderij van Pieter Claeissens.⁵³¹ Deze beslissing was mogelijks het resultaat van een kritisch artikel van Charles-Léon Cardon in *l'Art Moderne*, waarin hij de slechte staat van de kostbare panelen en diens bewaringstoestand hekelde.⁵³² De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen besloot eveneens in 1907 twee schilderijen van Van Eyck toe te vertrouwen aan Buéso. Hiervoor hadden ze echter wel enkele voorwaarden: de restaurateur moest eerst een

⁵²⁶ 1. Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 193.

⁵²⁷ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*. 13 januari 1903. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵²⁸ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 194.

⁵²⁹ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 2 oktober 1904, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁰ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 194.

⁵³¹ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, oktober 1905, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵³² Charles-Léon Cardon, "Les Chefs-d'œuvre du Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges menacés d'une ruine complète," *l'Art Moderne* 26, nr. 52 (1906): 411-412.

proef uitvoeren op een kleine oppervlakte langs de voeg van de planken. Op deze proefzone moest hij de overschilderingen verwijderen en de verflaag schoonmaken en fixeren. Dit alles moest overzien worden door de baron Kervyn de Lettenhove, die eveneens lid was van de commissie.⁵³³ Het stadsbestuur was het hier echter niet mee eens, en stond in de weg toen Buéso voorstelde alle vroegere overschilderingen te verwijderen.⁵³⁴ Na druk van de baron gaf het bestuur enkele weken later toch toe en kreeg Buéso de opdracht de werken uit te voeren.⁵³⁵ Hierop antwoordde de restaurateur dat hij negen kisten naar de stad had gestuurd met daarin zijn werkmateriaal. Hij drukte daarbij zijn hoop uit de werken allen tegelijkertijd te mogen behandelen, omdat dit voordeliger en praktischer zou zijn voor hem.⁵³⁶

Op 26 juni 1907 schreef Buéso aan de conservator dat hij het werk, dat toch schilderij per schilderij uitgevoerd moest worden, niet kon doorzetten indien de stad niet de resterende schilderijen uit zijn oorspronkelijke offerte liet uitvoeren.⁵³⁷ Op 29 juni liet het stadsbestuur weten dat de restaurateur nog vier schilderijen mocht restaureren, die door Copman aan hem zouden aangeduid worden.⁵³⁸ Copman duidde in realiteit echter maar één van de vier schilderijen aan die het bestuur op oog had, en drie anderen waarover niet gesproken was. De conservator overzag de restauraties, en Buéso bleek zelf amper aanwezig geweest te zijn. De restaurateur moet met andere woorden een groot vertrouwen gehad hebben in zijn medewerkers. Het gebrek aan controle door Buéso liet echter toe dat ook Copman zich aan de restauraties begon te wagen. De conservator zou zelf een deel van de overschilderingen op een Pourbus met een mesje weggekrabd hebben. Bij bezoek van Cardon en Hofstede de Groot aan

⁵³³ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 195.

⁵³⁴ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 196.

⁵³⁵ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, 23 april 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁶ *Brief van Paul Buéso aan het stadscollege*, 11 mei 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁷ *Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman*, 26 juni 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵³⁸ *Brief van het stadscollege aan Paul Buéso*, 29 juni 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

de collectie werden deze feiten door de heren aan baron Kervyn gemeld.⁵³⁹ De baron wou dit wel met eigen ogen zien, en liet bij een bezoek de nieuwe retouches wegvegen, waarna de mishandeling van Copman aan het licht kwam.⁵⁴⁰ Na deze ontdekking legde het bestuur de restauratiewerken op 13 september 1907 stil.⁵⁴¹ De baron schreef vervolgens Buésó met de eis te informeren in welke mate Copman zelf aan de schilderijen gewerkt had.⁵⁴² Deze bleek op zijn beurt niets af te weten van de affaire en droeg ploegbaas J. Berlin op hierop te antwoorden.⁵⁴³ Uit diens uitleg werd duidelijk dat Copman het *Laatste Oordeel* van Poubus zelf volledig restaureerde, en Buésó en zijn ploeg werden voor door de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen ontboden om zich te verantwoorden.⁵⁴⁴ De Commissie verhaalde de gebeurtenissen in diens officiële tijdschrift. De feiten werden openlijk afgekeurd.⁵⁴⁵ Het stadsbestuur ging hiermee akkoord, en beschuldigde Buésó ervan zijn plicht niet nageleefd te hebben. De conservator werd op zijn beurt verboden nog verder tussen te komen in de restauraties.⁵⁴⁶

Buésó mocht wel verder werken aan de restauraties, en begaf zich op 2 april 1908 opnieuw naar Brugge. Daar werd hij ontvangen door de nieuwe officiële afgevaardigde Dela Censerie. Copman was echter ook aanwezig, waarop de stad een protestbrief ontving van de Commissie voor Monumenten en Landschappen. Buésó beëindigde de restauraties in juli, waarna hij naar Valenciennes vertrok voor een grote opdracht.⁵⁴⁷

⁵³⁹ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 198.

⁵⁴⁰ *Brief van Paul Buésó aan Eugène Copman*, 15 september 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁴¹ *Brief van het stadscollege aan Paul Buésó*. 13 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵⁴² Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 198.

⁵⁴³ *Copie du questionnaire avec réponse transmis le 26 octobre 1907*, 1907, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buésó, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁴⁴ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

⁵⁴⁵ "Brief van Ch. Lagasse de Locht aan de gouverneur van West-Vlaanderen," *Bulletin de la Commission Royale des Monuments*, (1907): 138.

⁵⁴⁶ "Brief van Ch. Lagasse de Locht aan de gouverneur van West-Vlaanderen," *Bulletin de la Commission Royale des Monuments*, (1907): 138.

⁵⁴⁷ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

Bij aankomst van de rekening van Paul Buéso ontstonden echter nieuwe problemen.⁵⁴⁸ Zowel het stadsbestuur als de Commissie voor Monumenten en Landschappen gingen niet akkoord met enkele posten. Hieronder behoorden de drie schilderijen die Copman aanduidde, maar ook supplementen voor meerwerk. Ook het restauratiewerk dat Copman uitvoerde, trachtte Buéso te factureren.⁵⁴⁹ Buéso werd gevraagd zich te melden bij het hoofd van de commissie, Lagasse de Locht. Ook Buéso's advocaat was hierbij aanwezig. De heren kwamen overeen dat de restauraties door Copman niet in rekening gebracht zouden worden.⁵⁵⁰ Omdat het stadsbestuur hierna echter enkel bereid was de bestelde werken te betalen, met een waarde onder de helft van Buéso's factuur, spande de restaurateur een proces aan tegen de stad. Hij eiste de volledige betaling van zijn factuur, met daarbovenop nog 25000 bf. schadevergoeding wegens het breken van een mondelinge overeenkomst. De stad werd uiteindelijk veroordeeld tot het betalen van 5700 bf. voor de uitgevoerde werken.⁵⁵¹

De hele affaire zorgde ongetwijfeld voor een blaam op Paul Buéso's naam. Zoals we eerder ondervonden kreeg hij enkele jaren later ook problemen met het bestuur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België voor gelijkaardige zaken (het in rekening brengen van niet bestelde werken). Buéso werd in de zaak van Brugge echter wel vrijgesproken, en het is duidelijk dat een deel van de beschuldigingen aan zijn adres buiten zijn macht vielen. We kunnen er bijvoorbeeld van uitgaan dat Buéso zich niet bewust was van het feit dat Copman de verkeerde schilderijen aanduidde. Daarnaast moet wel opgemerkt worden dat Buéso de interventie van Copman had kunnen voorkomen indien hijzelf aanwezig was geweest zou zijn in Brugge. Uit beide affaires (Brugge en Brussel) kunnen we concluderen dat er nog steeds veel afspraken enkel

⁵⁴⁸ *Factuur van Paul Buéso*. 31 augustus 1908. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

⁵⁴⁹ *Brief van de Commissie voor Monumenten en Landschappen aan de gouverneur van West-Vlaanderen*, 25 mei 1909, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

⁵⁵⁰ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 201.

⁵⁵¹ *Rechtszaak van Paul Buéso tegen het stadsbestuur van Brugge*, 8 juli 1913, Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913, Brugge: Modern Archief.

mondeling gemaakt werden, een feit dat de onduidelijkheden en discussies in de hand werkte.

Daarnaast kunnen we ook concluderen dat een groot aantal spelers betrokken werden bij de restauratie van deze belangrijke werken. Zowel de Commissie voor Monumenten en Landschappen als het stadsbestuur hadden een stem over de restauratiewerken. Het grote aantal stemmen lijkt echter niet in het voordeel van de kunstwerken gewerkt te hebben, aangezien er hierdoor wel eens verwarring ontstond.

8.7. Conclusie

Beleidsvoering

Binnen de verschillende museumbesturen vinden we licht variërende beleidsvoeringen; deze lijken allen eerder op preventie en conservatie gericht te zijn. Om het in de woorden van Maeterlinck te zeggen: “beter voorkomen dan genezen”. In navolging van die visie werden er gedurende de bestudeerde periode een groot aantal werken op systematische wijze behandeld in de grote musea. Een uitzondering binnen de beleidsvoeringen was het stadsbestuur van Brugge, dat erg weigerachtig stond tegenover elke vorm van restauratie. Bij het Museum Mayer van den Bergh was het beleid niet helemaal duidelijk.

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen was zeker de voorloper op vlak van documentatie. De staat van de schilderijen werd gedetailleerd beschreven alvorens ze restauratie ondergingen. Hierbij hadden ze ook aandacht voor authenticiteit, en vermeed men bij voorkeur overvloedige retouches en het verwijderen van vernislagen. De commissie kan over het algemeen als erg voorzichtig beschreven worden.

Besluiten rond restauratie

Bij alle musea lag de beslissingskracht betreffende restauraties bij de museumcommissies. Ze bestonden uit een handvol personen van gevarieerde achtergrond. In de Koninklijke Musea van Antwerpen en Brussel had men zelfs een speciaal gedesignde ondercommissie. De museumcommissies maakten hun beslissingen na een interne evaluatie van de expertises die ze ontvingen; meestal was dit een conditierapport opgesteld door de restaurateur waar men mee samenwerkte. Uit de documentatie lijkt het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen hier het meest aandacht aan besteed hebben. Zij vroegen dan ook sporadisch en als enige gedetailleerdere beschrijvingen van lopende restauratieprocessen, en hun documentatie is veruit de meest omvattende en gestructureerde van alle musea. Bij de komst van vader -en zoon Buéso in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België maakte dit museum echter wel een inhaalbeweging op Antwerpen.

Vaak hadden ze ook de toestemming nodig van officiële instanties, zoals het ministerie van landbouw en openbare werken of het stadsbestuur, vooraleer ze konden overgaan op een restauratie.

Wederom vormde Fritz van den Bergh een uitzondering. Hij alleen was verantwoordelijk voor de conservatie van zijn collectie. Hij vertrouwde zijn restauraties toe aan een handvol restaurateurs, en vroeg daarbij sporadisch extra advies van andere kenners.

Uitvoerders

Alle Belgische musea hadden een restaurateur vast in dienst en/of verkozen op systematische wijze samen te werken met een of meerdere specifieke personen. Terugkerende namen zijn hier Mommen & Cie, Paul Buéso, Joseph Delehay en Joseph Peelaert. Naast vaste restaurateurs werd sporadisch ook samengewerkt met andere experten, vaak voor specifieke opdrachten. Verder gebeurde het ook wel eens dat de conservator van een collectie zélf zich aan een restauratie waagde, bijvoorbeeld Louis Maeterlinck of Henri Permeke. Alle restaurateurs werden in principe steeds gecontroleerd door de conservator van de collectie of

leden van de museumcommissie. Afhankelijk van het museum gebeurde dit echter in verschillende mate. Vaak werden de restauraties bij voorkeur in het museum zelf uitgevoerd, waardoor controle gemakkelijker was. We merken echter wel op dat deze controle na de eeuwwisseling steeds strenger leek te worden. Na afloop van een restauratie was het steeds de museumcommissie die het werk goedkeurde.

Communicatie en samenwerking

De meningen over de werking van het commissiesysteem waren sterk verdeeld. Louis Maeterlinck bijvoorbeeld beschouwde de museumcommissie als een hinderpaal, die zijn bewegingsruimte beperkte en conservatie enkel bemoeilijkte door traag beslissingen door te voeren. De ondercommissies van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen en van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België lijken echter erg goed gefunctioneerd te hebben. Niettemin hadden ook zij sporadisch een opstoot met een van hun restaurateurs.

Methodes

De toegepaste methodes waren overal dezelfde en werden op grote schaal uitgevoerd op de collecties. We zien een opvallende trend richting preventieve ondernemingen, zoals het preventief aanbrengen van een parket of het aanbrengen van een laag olieverf op de achterkant van de schilderijen om vochtintrekking te voorkomen. Daarbij kwam in enkele musea stilaan ook een grotere aandacht voor de omgevingsfactoren en authenticiteit van schilderijen. De Koninklijke Musea namen daarin het voortouw. Met de ingebruikname van een nieuw vernis samengesteld door de chemicus M. Blockx en het aannemen van Albert Engel in 1911 nam het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen echter wel een duidelijke voorsprong op alle andere musea vlak van verwetenschappelijking.

9. Restaureren: pro of contra? Een onderzoek naar de publieke opinie

Hoewel de traktaten over de filosofie van het restaureren uit de 19^{de} eeuw schaars zijn, mogelijks zelfs onbestaand, vinden we in België wél een aantal kritieken terug. De artikels – meestal gekaderd binnen een specifiek voorval waar kritiek op werd gegeven – onthullen enkele bedenkingen die bij het publiek leefden. De reacties gingen van vernietigend tot twijfelend en zeer sporadisch zelfs verdedigend.

Het merendeel zouden echter vernietigend genoemd kunnen worden. Men was zeer streng voor de beschadigingen, die steeds meer aan het licht kwamen. Dat men zich hier beter bewust van was zou verklaard kunnen worden door de opkomst van de musea. Steeds meer mensen hadden toegang tot de kunstwerken die zich voordien in private collecties bevonden. Daar waar vroeger slechts de verzamelaar en de restaurateur besloten over een restauratie werd er nu een museumcommissie bij betrokken, en waar vroeger enkel de verzamelaar en zijn dichte vriendenkring het resultaat konden evalueren was er nu een groter publiek van al dan niet onderlegde toeschouwers die er hun zegje over wilden doen.

Een eerste voorbeeld uit het kamp van de absolute tegenstanders was kunstschilder Henri Hymans (1836-1912). Niet enkel de restaurateurs maar ook de mensen die officieel werden aangesteld voor de conservering van de kunstwerken hadden blaam bij de schade die tijdens restauraties opgelopen werd. Hymans legde zich erbij neer dat schilderijen ooit zouden vergaan, aangezien die tenslotte nooit bedoeld waren om het eeuwige leven te hebben. Hij richtte zich daarom tot de moderne kunstenaars. Zij konden volgens hem door het observeren van oudere schilderijen technieken ontwikkelen om het verval van hun nieuwe werken tegen te gaan.⁵⁵²

⁵⁵² “De l’entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion),” 133-134.

Kanunnik van de Gheyn, voorzitter van Geschied- en Oudheidkundige Kring van Gent, deelde deze visie volledig. Hij zag het werk liever volledig verloren gaan dan het 'vervolledigd' (geretoucheerd) te zien door een andere kunstenaar. Lichte consolidatiewerken om verval tegen te gaan konden voor hem echter wel.⁵⁵³

In de hele discussie maakte Joseph Casier de opmerking dat een oordeel over de restauratie van schilderijen bemoeilijkt werd wegens bepaalde inherente eigenschappen die ermee verbonden zijn. In tegenstelling tot een architecturaal monument, waarbij de architect slechts de plannen ontwerpt en zelden iets te maken heeft bij de eigenlijke uitvoering, is een schilderij het product van de arbeid van één enkele kunstenaar. Dit maakte het restauratieproces van een ezelschilderij veel delicateser en moeilijker.⁵⁵⁴

In 1887 lanceerde kunstschilder Ernest Slingeneyer (1820-1894) een campagne tegen restaurateurs. Hij trachtte de staat ervan te overtuigen een duidelijke wetgeving in te voeren om dubbelzinnigheid, 'kattenkwaad' en geheimdoenerij van de restaurateurs in de kiem te smoren. Hij begon met een oproep aan de minister om de kunstwerken die zich in de kerken bevonden te laten onderzoeken.⁵⁵⁵ Een commissie van experts zou moeten beslissen over de restauraties om zo over de authenticiteit van de schilderijen waken. Daarnaast wou hij dat een lijst van uitgevoerde restauraties werd vrijgegeven, met vermelding van de restaurateurs en de betaling die ze ontvangen hadden.⁵⁵⁶ Zijn opmerking omtrent de expertencommissie is opvallend. Het commissiesysteem was in die tijd namelijk al lang in voegen. We kunnen hieruit concluderen dat Slingeneyer die commissies niet beschouwde als experts; een opmerking die ook Maeterlinck al enkele jaren eerder maakte.⁵⁵⁷

Belgisch kunstenaar Louis-Herni Devillez reageerde in 1911 scherp tegen de restauraties die aan de *Nachtwacht* en het *Portret van Saskia* van Rembrandt werden uitgevoerd. Hij noemde het besluit een vorm van vandalisme, en vroeg zich openlijk af wat de schilderijen gewonnen hadden bij deze behandeling. Het

⁵⁵³ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 146.

⁵⁵⁴ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 146.

⁵⁵⁵ "Discours de M. Slingeneyer," *l'Art Moderne* 7, nr. 9 (1887): 68-70.

⁵⁵⁶ Ernest Slingeneyer, "Une enquête qui s'impose," *l'Art Moderne* 11, nr. 44 (1891): 347-349.

⁵⁵⁷ Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389.

publiek stond op zijn achterpoten wanneer men een mooie boom wou omkappen, maar niemand leek om te kijken naar deze destructie. Daarbij betreurde hij dat deze praktijken in de privécollecties gebeurden; de officiële commissies zouden deze vernietiging binnen de publieke collecties moeten tegengaan. Sommige critici zouden volgens hem terloops een timide reflectie maken hierover, en de restauraties 'onhandig' of 'ongelukkig' noemen. Dit was echter niet genoeg om restaurateurs tot verantwoording te roepen. Voor Devillez kon men enkel de onvermijdelijke teloorgang vertragen met behulp van goede bewaringsomstandigheden. Restauratie vergeleek hij met oude dames die tevergeefs een dikke laag make-up aanbrengen. Nadat hij enkele – naar zijn mening uitzonderlijk slechte – restauraties had uitgelicht, uitte hij zijn visie dat het publiek hiervan op de hoogte zou moeten zijn. Op dat moment had de toeschouwer er geen idee van in welke mate de meesterwerken nog in originele staat verkeerden.⁵⁵⁸

Een anonieme schrijver met de initialen O.M. trad Devillez bij in zijn visie. Hij betreurde dat de publieke opinie slechts een jaar na diens artikel al weer in de onverschilligheid was vervallen. De musea dreigden als het ware ossuaria te worden, en *"Il faudrait des volumes pour énumérer seulement tous ces méfaits où l'ignorance et le manque de goût sont seuls imputables, je le crois."*⁵⁵⁹ Het diepste eerbetoon dat men de oude meesters kon gunnen was hun schilderijen niet aan te raken. Meesterwerken verouderden naar zijn mening nobel, en zelfs wanneer ze door toeval, weersomstandigheden of slechte bewaringsomstandigheden aangetast zouden worden, bleef hun betekenis onveranderd. Hij riep de museumcommissies op om het kunstpatrimonium te beschermen tegen restaurateurs; net zoals Devillez gedaan had voor hem.⁵⁶⁰

Een voorbeeld van een minder uitgebreide reactie over de kwestie komt van een onbekend auteur, en is geschreven naar aanleiding van een geplande restauratie in 1895 door Henri Permeke in Oostende. De auteur was bang voor wat er met de meesterwerken van Oostende zou gebeuren na het zien van de 'bloedbaden' aangericht in Gent en Brugge.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Henri-Louis Devillez, "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

⁵⁵⁹ "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 107.

⁵⁶⁰ "Néo-Vandalisme," *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 106-107.

⁵⁶¹ "Petite Chronique," *L'Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

*"Je me suis attiré la colère des restaurateurs belges et je m'en réjouis."*⁵⁶²

Opvallend en rigoureuus tegenstander van de Belgische restaurateurs was Hyppolyte Fiérens-Gevaert, secretaris van de museumcommissie van de Musea voor Schone Kunsten in België. Dit was opvallend omdat hij binnen het museum erg veel te maken had met de restauraties. Vaak moest hij ook zijn fiat geven voor restauraties in opdracht van het museum. Daarbij communiceerde hij regelmatig zelf met de restaurateurs.

In november en december van 1900 zou Fiérens-Gevaert in de *Gazette des Beaux-Arts* van Parijs enkele artikels gepubliceerd hebben waarin hij beweerde dat reparaties, consolidaties en restauraties bijna altijd nutteloos zijn. De Belgische restaurateurs zouden daarbij vertrouwen op de publieke opinie om te bepalen wat wel en niet kon. Hij reageerde in dit artikel vooral tegen restauratiearchitecten, van wie men destijds een invasie kende. De passie voor de pastiche bereikte volgens hem een graad die aan de hysterie grensde. Volgens hem veroorzaakte het kritische gevoel van de voorafgaande eeuw een liefde voor reconstructies en daarmee voor steriliteit. Men zou kopiïsten (restaurateurs) beter vervangen door createurs, en nieuwe kunst concipiëren.⁵⁶³ In een daaropvolgend artikel viel hij de Sint-Lucasscholen aan, waaruit deze slechte kopiïsten zouden voorkomen. De leerlingen hadden volgens hem geen persoonlijkheid of creativiteit en produceerden enkel correcte maar dodelijk saaie werken.⁵⁶⁴ Fiérens-Gevaert lijkt zich ervan bewust geweest te zijn dat zijn extreme visie maar door weinigen gedeeld werd. Volgens hem zouden restaurateurs ondersteund worden door de publieke opinie, en besloot de officiële wereld in hun voordeel. Niettemin was hij vastbesloten geen kans te laten voorbijgaan om deze gangbare trend te bestrijden.⁵⁶⁵

Fiérens-Gevaert vond een medestander in kunstcriticus Arsène Alexandre. "Aangezien alles op deze wereld moet sterven, waarom gunnen we de kunstwerken dan geen eerbiedwaardige dood?" vroeg hij zich af. Degene die zich

⁵⁶² Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Les restaurateurs belges," *l'Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41.

⁵⁶³ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Les restaurateurs belges," *l'Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41-43.

⁵⁶⁴ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations et restaurateurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

⁵⁶⁵ Hyppolyte Fiérens-Gevaert, "Restaurations monumentales," *l'Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

ertoe verbond een kunstwerk te behandelen, en het daardoor des te nieuwer te maken naarmate het ouder werd, was naar Alexandres mening een 'criminele ezel'. De parasitaire restaurateur kon enkel kopiëren of verbeteren, en was niet in staat een eigen oeuvre te concipiëren. Helaas zouden deze 'vandalen' niet snel uit de kunstwereld verdwijnen. Deze mening ging voor zowel architectuur als kunstrestauratie op.⁵⁶⁶

Een kleiner aantal critici had gemengde gevoelens bij de restauratiepraktijken. Vaak zagen ze het nut van zulke ingrepen wel in, en werden de positieve uitkomsten overheerst door de fouten die binnen en buiten de musea gemaakt werden. De plaag van de amateurrestaurateurs overschaduwden voor hen vaak de goede resultaten van de professionele vakmannen.

Albert Dutry merkte bijvoorbeeld op dat al te vaak de nalatigheid, onvoorzichtigheid of onwetendheid van de 'semi-wetenschap' in combinatie met een zekere pretentie van de restaurateur de oorzaak was van het verlies van vele kostbare werken. Dit gebeurde niet enkel in de nationale collecties, maar ook al te vaak in de privécollecties. De onwetendheid of zelfs onverschilligheid van de privéverzamelaars leidde hen ertoe amateurs aan te nemen, indien ze zich zelfs al wendden tot een derde partij. Al te vaak dacht men dat het schilderij geen verdere zorgen meer nodig had eens het aan de muur hing. De enige beschermingsactie die men af en toen ondernam was het te bedekken met een laken of tapijt. Dit terwijl de schilderijen volgens Dutry minstens één keer per jaar onderzocht zouden moeten worden. Volgens Dutry vormden kunstliefhebbers net hiërdoor het grootste gevaar voor de kunstwerken. Daarnaast gebeurde het maar al te vaak dat bewonderaars de schilderijen aanraakten of zelfs een beetje speeksel smeerden op een fragment van het verfoppervlak om de afbeelding beter te kunnen zien. Het herhaaldelijk aanbrengen van speeksel, vaak vermengd met nicotine, zorgde al snel voor beschadigingen. Ten gevolge van zulke beschadigingen kwam dan de restaurateur in beeld. Volgens Dutry waren dat maar al te vaak mislukte kunstschilders die zich op het terrein waagden in een poging hun inkomen aan te vullen. Verder zouden volgens de schrijver regelmatig restauraties toevertrouwd

⁵⁶⁶ "Les racleurs," *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

worden aan jonge kunstenaars bij wijze van liefdadigheid. Het waren deze 'restaurateurs', wiens pretentie zo hoog was als hun onwetendheid diep was, waar Dutry sterk tegen reageerde. Dit betekent echter niet dat Dutry tegen de kunstrestauratie was. De kunstcriticus erkende dat het essentieel was de schilderijen te onderhouden en soms zelfs in te grijpen om ze te kunnen bewaren. In zijn uiteenzetting gaf hij zelfs enkele instructies van hoe men dit volgens hem goed kon aanpakken. Wanneer deze zaken werden uitgevoerd door een competent restaurateur kon dit het kunstwerk enkel ten goede komen.⁵⁶⁷

Enkele andere critici deelden Dutrys visie. Zij waren in principe niet tegen restauratie op zich, maar wel tegen een slechte en onverantwoordelijke uitvoering. Hetzelfde gold bijvoorbeeld voor Alb. Maertens, die een duidelijke visie had op de ideale restaurateur (zie supra: Wat verwacht werd). Indien enkel deze specialisten zich zouden inlaten met de herstelling van onze meesterwerken kon men geen probleem vinden in de uitvoering ervan. De realiteit was echter anders.⁵⁶⁸

*"Grâce à des attaques injustes, longtemps encore, aux yeux d'un certain public, un restaurateur sera quelque chose comme un barbare qui excelle à massacrer, à dénaturer les tableaux qui lui sont confiés."*⁵⁶⁹

Hoewel er vele aantijgingen kwamen op hun identiteit en werk, kwamen de restaurateurs zelden of niet in opstand tegen de kritieken. Bijgevolg kwam het aan op andere figuren binnen de kunstwereld om voor hen op te komen. Dit gebeurde erg sporadisch, en hulp kwam meestal uit de hoek van de museumcommissies. Zij hadden er namelijk alle belang bij om de restauraties die ze aanvroegen te verdedigen. Louis Maeterlinck nam hierin het voortouw.

Maeterlinck kwam met het argument dat het vaak de museumcommissies waren die de bevelen uitdeelden. Hierin had de restaurateur, professioneel of niet, vaak geen inspraak. Daarnaast gebeurde het vaak dat een restaurateur de schuld kreeg van schade die door zijn voorganger(s) werd aangericht. Oude schilderijen die nog nooit onder handen genomen waren door een restaurateur waren namelijk quasi onbestaande. Om dergelijke onterechte beschuldigen te

⁵⁶⁷ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 113-125.

⁵⁶⁸ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 139-143.

⁵⁶⁹ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

voorkomen stelde Maeterlinck voor dat men een uitgebreid rapport maakte van de staat van het schilderij alvorens het aan een restaurateur toe te vertrouwen, bij voorkeur vergezeld door een foto. Daarnaast kon men dankzij een zorgvuldige conservatie ook de meest ingrijpende restauraties op termijn vermijden. Men moest nog steeds voorzichtig omgaan met restauraties, maar men mocht ook niet vergeten dat deze soms noodzakelijk waren. Nederlands kunsthistoricus en conservator Abraham Bredius trad hem bij in deze visie.⁵⁷⁰ Maeterlinck kloeg echter wel het amateurisme in het vak aan. Een goede restaurateur was zoals een dokter die eveneens moest beschikken over scherpzinnigheid, voorzichtigheid en praktische ervaring op basis van kennis.⁵⁷¹ Voorts was hij van mening dat het van het grootste belang was de principes van conservatie van schilderijen zoveel mogelijk te verspreiden. Het moest absoluut voorkomen worden dat leken op basis van puur theoretische kennis zich restaurateur waanden, maar het was wel belangrijk kennis te geven van de juiste praktijken.⁵⁷²

Bij Maeterlincks verdediging moeten we echter wel een kanttekening maken. De conservator profileerde zichzelf ook als restaurateur, en werkte regelmatig aan de werken van het Museum voor Schone Kunsten Gent. Bijgevolg is het alleen maar logisch dat hij restaurateurs verdedigde tegenover de kritieken van de publieke opinie.

Conclusie: kritieken en de realiteit

Aan de hand van een tiental publieke artikels reconstrueerden we de publieke visie op restauratie. De vraag is of deze artikels representatief zijn. Wanneer we kritieken en tijdschriften lezen moeten we steeds onthouden dat we omgaan met gekleurde visies. Het valt ook in te beelden dat kritiek makkelijker neergeschreven werd dan lof. Hoewel het merendeel van deze artikels erg kritisch zijn tegenover de Belgische restaurateurs betekent dit zeker niet dat ze uit de kunstwereld geweerd werden. Zo werd Paul Buéso bijvoorbeeld

⁵⁷⁰ "De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)," 135-139.

⁵⁷¹ Maeterlinck, "De la restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311.

⁵⁷² Louis Maeterlinck, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

geportretteerd door James Ensor, en kende het bedrijf Mommen & Cie een groot aanzien in binnen- en buitenland.⁵⁷³ Dat men in officiële kringen toch een zeker vertrouwen had in de restauratie blijkt eveneens uit de vele restauratiecampagnes die gedurende de bestudeerde periode werden uitgevoerd in opdracht van de museumcommissies.

Was de privéverzamelaar echt zo'n gevaar voor het kunstpatrimonium? Dutrys aantijgingen tegen de collectioneurs zijn ongetwijfeld niet ongegrond, maar we hebben ook weet van minstens één privécollectie waar het er anders aan toe ging. Frits Mayer van den Bergh nam vanaf het begin een erkend restaurateur aan om zorg te dragen voor zijn collectie. Hoewel dit daarom geen wijdverspreid gebruik was, toont het wel aan dat we steeds moeten opletten voor veralgemeningen. Daarbij merken we op dat een goed kunstwerken in een goede staat meer waarde hadden op de kunstmarkt. Dit argument werd al eerder aangehaald als beweegreden tot restauratie en ook de geheimzinnigheid daarrond (zie supra).

Maeterlincks oproep om de staat van de werken uitvoerig te documenteren alvorens op restauratie over te gaan is erg interessant. Zelf lijkt hij deze praktijk niet uitgevoerd te hebben in het museum van Gent. De conditierapporten van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen lijken hier echter wél in een hoge graad aan te voldoen (zie supra: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen). De bedoeling van zulke rapporten was enkel de restaurateur te beschermen tegen beschuldigingen van schade die er voordien al was. De documentering van restauraties zelf zou zeker ook een goede zaak zijn, maar daar rept Maeterlinck geen woord over. Dit aspect van de onderneming bleef in de schaduwen. Toch is het net dié geheimzinnigheid die ongetwijfeld bijdroeg aan de negatieve houding van critici tegenover de kunstrestauratie. Kwam het bij de voorstanders van de restauratie niet op dat een grotere graad aan transparantie voor meer vertrouwen zou zorgen, of wogen de voordelen hiervan niet op tegen de nadelen?

⁵⁷³ 1. *De antiquair of De kunstliefhebber*, James Ensor, 1902, Belfius Art Collection.

10. Besluit

In deze paper hebben we getracht de anonieme restaurateurs weer in de schijnwerper te plaatsen. In tegenstelling tot wat tot nu toe geloofd werd, is er weldegelijk een aanzienlijke hoeveelheid informatie te vinden over deze vergeten figuren. Uit brieven, rapporten en artikels leerden we wie deze personen waren, hoe ze te werk gingen en hoe ze zich verhielden tot hun omgeving. Daarnaast kregen we een beter idee van de waarden en normen die het vak destijds omringden.

In de vroege jaren van het vak zag men restauratie als het aanvullen of vernieuwen van de kunstwerken. Er kwam echter een verandering in smaak, en dat bracht nieuwe methodes met zich mee. De moderne betekenis van het restaureren kende zijn oorsprong in de 18^{de} eeuw, ingegeven door een groei van historische bewustheid. De nieuwe historische waarden en authenticiteit die aan de kunstwerken werd toegedicht speelden aan het einde van de 19^{de} eeuw een steeds belangrijkere rol. Verder trachtte men nieuwe technieken te verantwoorden aan de hand van wetenschappelijke studies. Al deze nieuwe elementen creëerden een intense polemiek in de kunstwereld, waardoor de job van restaurateur steeds meer risico's inhield. Bijgevolg hulden de restaurateurs hulden zich in de loop van de 19^{de} eeuw steeds meer in geheimhouding, deels onder impuls van de kunstmarkt omwille van het groeiende besef van authenticiteit van schilderijen. Daarnaast is het mogelijk dat de vernieuwde interesse voor oude meesters en een nationale identiteit voor een impuls zorgde in het vak.

De opkomst van musea zorgde voor een nieuw aspect in de restauratiepraktijk. Het commissiesysteem kwam in voegen en de restaurateurs speelden een belangrijke rol in het bewaren van de nationale geschiedenis. Privécollecties bleven echter ook een belangrijke rol spelen in het culturele leven. Over het algemeen zien we een attitude opkomen waarin conservatie van kunstwerken verkozen werd boven het herstellen. Niettemin werden er tijdens de

bestudeerde periode wel erg veel werken gerestaureerd, en verliepen die restauraties onder een steeds strengere controle door de museumcommissies. Na de eeuwwisseling werden de eerste stappen richting een verwetenschappelijking gezet. Dit uitte zich in een grotere drang naar documentatie en het toepassen van wetenschappelijk gefundeerde restauratiemethodes.

België wisselde op regelmatige basis ideeën uit met de buurlanden, die over het algemeen voorop liepen op de ontwikkelingen in eigen land. Belangrijke invloeden waren Léon Horsin-Déons handleiding, Willem Anthonij Hopmans nieuwe bedoekingsmethodes en Pettenkoffers wetenschappelijk gebaseerde regeneratiemethode.

Ook werden oude restauratiemethodes verbeterd. Zo vormde vooral de invoer van een periodieke schoonmaak in enkele musea een belangrijke stap richting een meer conservatiegerichte restauratiepraktijk.

Gedurende de lange 19^{de} eeuw werd het restaurateur-zijn steeds meer een professionele bezigheid. Het merendeel van de Belgische restaurateurs was in deze periode in Antwerpen of Brussel gevestigd, waar enkele van hen een vaste job hadden bij een van de musea.

Critici verwachtten dat restaurateurs – naast een goed schilder te zijn – ook kunsthistorisch en wetenschappelijk onderbouwd waren. Deze visie was rond de eeuwwisseling echter nog niet wijd verspreid, en bijgevolg vinden we amper voorbeelden van restaurateurs die aan deze eisen voldeden.

Wel werd algemeen verwacht dat restaurateurs een grote mate van bescheidenheid en discretie bezaten. Bijgevolg zien we ook maar weinig restaurateurs op de publieke voorgrond treden. Aan de hand van advertenties en briefhoofden hebben we getracht te achterhalen wie de restaurateur in werkelijkheid was. Sommige restaurateurs kozen ervoor zich als dusdanig te profileren, terwijl anderen geen vermelding maakten van hun restauratiepraktijken. Nog anderen kozen ervoor enkel specifieke restauratiemethodes te adverteren. Het kwam echter ook vaak voor dat restaurateurs kennis maakten van activiteiten die helemaal niets met

kunstrestitutatie te maken hadden, zoals bijvoorbeeld kunsthandel of de verkoop van kunstbenodigdheden.

Een aanzienlijk aantal zaken werd van vader op zoon nagelaten. De restaurateur kreeg zijn opleiding dan ook in het atelier. Dit systeem zorgde echter voor een zekere mate van elitisme en geheimhouding. Wanneer men geen toegang had tot een atelier wendde men zich vaak tot de theoretische kennis die in schaarse restauratiehandleidingen te vinden was. Beide scenario's zorgden voor een verschillende mate van professionalisering, en al snel rees de vraag naar een officiële opleiding. Deze opleiding liet in realiteit echter nog een aantal decennia op zich wachten.

Traktaten over de filosofie van het restaureren in de 19^{de} eeuw zijn bijzonder schaars. Niettemin konden we uit de contemporaine artikels veel leren over de algemene houding tegenover de restauratie. Musea werden steeds toegankelijker, en het publiek was streng voor beschadigingen. Vooral amateurrestaurateurs zorgden voor veel commotie, in zulke mate dat enkele critici zich zelfs volledig afkeerden van restauratie an sich. De restaurateurs hadden de verdenkingen mogelijks van zich af kunnen weren indien ze transparanter waren over hun bezigheden. Desalniettemin lijkt het grote publiek niet tegen restauratie geweest te zijn. Ook binnen de musea spreekt het grote aantal uitgevoerde restauraties voor zich.

Een volledige geschiedenis van de Belgische kunstconservatie- en restauratie kan deze paper niet genoemd worden, maar hopelijk vormt deze alleszins een bijdrage aan een nieuw en onontgonnen onderzoeksveld met veel potentieel. Ongetwijfeld verschuilen zich in de Belgische archieven nog meer interessante casussen die een licht kunnen werpen op de bewaringsgeschiedenis van onze kunstwerken.

Bibliografie

Archiefstukken

Archief van het Museum voor Schone Kunsten Gent en het stadsarchief van Gent

1904/8. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1905/2. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1911/6. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1912/5. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

1912/7. Verslagen van de Museumcommissie. Map 1903-1919, Gent: Msk.

Brief van Louis Maeterlinck aan de Museumcommissie. 29 mei 1901.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Buésó, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 25 september 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Buésó, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 6 oktober 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 10 juli 1935.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 12 februari 1905.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan de Museumcommissie. 29 november 1918.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan Louis Maeterlinck. 23 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

College van Gent. Brief aan Louis Maeterlinck. 30 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Conservator Musée des Beaux Arts de Paris. Brief aan Louis Maeterlinck. 18 januari 1913. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

den Cale, Hendrik. Brief aan Louis Maeterlinck. 17 november 1913.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Dupureux. Brief aan Louis Maeterlinck. 16 april 1906. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Gofies, A. Brief aan Louis Maeterlinck. 18 oktober 1903. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Hastray, L. En E. Crabbé. Brief aan Louis Maeterlinck. 29 januari 1907.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Hulin de Loo, Georges. Brief aan Jean Delvin. 29 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Louis Maeterlinck, Louis. Rapport 164. 1902. Restauratieverslagen 1900-1910. Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 21 november 1911.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 27 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 5 maart 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de commissie. 7 maart 1910. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 10 november 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 12 november 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 17 maart 1919. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 24 februari 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de Museumcommissie. 26 december 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan de schatbewaarder. 11 augustus 1906. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 13 september 1918. XIX 8-9, Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 15 januari 1916. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 18 Augustus 1903.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 3 april 1902. T31, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 31 augustus 1915. XIX 8-9,

Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 4 april 1916. XIX 8-9, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 4 mei 1903. T31, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 7 september 1915. XIX 8-9,

Gent: Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Brief aan het college van Gent. 9 april 1916. XIX 8-9, Gent:

Stadsarchief.

Maeterlinck, Louis. Rapport 164. 1902. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent:

Msk.

Massoy, Léon. Brief aan l'Art Moderne. 30 oktober 1907. Restauratieverslagen

1900-1910, Gent: Msk.

Ministerie van Landbouw. Brief aan Louis Maeterlinck. 12 februari 1907.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Mommen, Felix. Brief aan Louis Maeterlinck. 10 september 1902.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Mommen, Felix. Brief aan Louis Maeterlinck. 28 november 1910.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Musée de Beaux-Arts, Règlement d'ordre intérieur. Gent: La Nouvelle Imprimerie, 1904.

Museumcommissie. Brief aan Louis Maeterlinck. 8 juni 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 23 maart 1904. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 24 juli 1911. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Museumcommissie. Vergaderingsverslag. 9 juli 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan de Museumcommissie. 8 juni 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan Jean Delvin. 29 juli 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Peelaert, J. Brief aan Louis Maeterlinck. 8 oktober 1912. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Pelle, Guillaume. Brief aan Louis Maeterlinck. 5 mei 1905. Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Redactie Paris-Midi. Brief aan Louis Maeterlinck. 3 februari 1913.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 16 oktober 1913.

Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 3 maart 1903.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Van der Gucht, M. Brief aan Louis Maeterlinck. 6 december 1902.

Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

Visitekaartje van Albert Jehn. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

Archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen

Beschrijving over de bewerking van het parketteren der schilderij door P. –P.

Rubens : Jupiter et Antiope. 30 maart 1882. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief aan Maillard. 20 november 1893. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief aan Maillard. 21 november 1891. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan Charles Leon-Cardon. 30 november 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 28 april 1914. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 5 juli 1913. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alexander Struys aan Pol de Mont. 20 mei 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alexander Struys. 19 november 1916. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 4 maart 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 6 april 1909. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Alphonse Asselbergs aan Pol Demont. 7 december 1907. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Antoine Sacré aan de Museumcommissie. 14 februari 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Auguste Piron aan de Museumcommissie. 20 juli 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Baron van Havre aan Pierre Koch. 23 maart 1890. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Bisschops aan Pol de Mont. 19 juli 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Charles Vander Haeghen aan Kempeneers. 11 December 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van de Baron van Havre. 30 maart 1881. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van de Minister van publieke werken. 14 maart 1893. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/004b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Félix Mommen aan Pol Demont. 30 januari 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/009. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Felix Sacré aan de Museumcommissie. 25 januari 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Felix Sarcé aan de Museumcommissie. 18 juni 1880. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/18. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Frans van Beers aan Pol de Mont. 27 september 1915. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van H. Meyers aan Pierre Koch. 10 juni 1896. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van het college van de burgemeester en schepenen aan het bestuur der Koninklijke Academie van Antwerpen. 4 februari 1868. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Jos. Delehayé aan de Museumcommissie. 26 augustus 1889. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Jos. Delehayé. 26 augustus 1889, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Mademoiselle de Keyser. 31 mei 1890. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de administrateur van de Museumcommissie. 16 juni 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de administrator van de Museumcommissie. 18 juni 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan de Museumcommissie. 12 april 1904. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Kempeers. 7 juli 1882. Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 10 augustus 1899. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 19 februari 1900. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 19 november 1891. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 20 november 1899. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008k. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 23 februari 1898. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008g. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 24 januari 1885. Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/029c. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 28 december 1898. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/007. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 3 november 1894. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 5 maart 1894. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Maillard aan Pierre Koch. 9 februari 1895. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíe aan Kempeneers. 9 december 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíe aan Kempeneers. 9 oktober 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/004. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Nicolíe aan Pierre Koch. 28 juli 1888. Restauratiedossiers Academie, doos H, H/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van P. Claessens aan Kempeneers. December 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Paul Claes. 26 augustus 1920, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011e. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brief van Pol de Mont aan de Museumcommissie. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Brieven van Pelle & Fils. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/017. Antwerpen: Archief KMSKA.

Conditierapport van Maillard. 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Factuur van Antoine Sacré. 9 januari 1905. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Factuur van Claessens. 1905. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/006. Antwerpen: Archief KMSKA.

Lijst van uitgevoerde restauraties door L. Maillard tussen 15 december en 28 januari. 1889. Restauratiedossiers Academie, doos E, E/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Maillard. Conditierapport. 1 maart 1908. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Musée d'anvers – Nettoyage périodique des tableaux. 20 april 1883. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 1884. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/028. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 23 mei 1891. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/003a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Nicolié. Conditieverslag. 27 mei 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Notities van Pierre Koch. 1901. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Offerte van Louis Delehaye. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/005. Antwerpen: Archief KMSKA.

Offerte van Peelaert. 10 juni 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011e.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Offertes van Claes. 1912. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012e.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Piron. Conditieverslag. 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musee royal d. Anvers door L. Delehaye en J. Peelaert. 5 december 1913. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Rapport sur l'état de conservation des tableaux de musee royal des beaux-arts. 1896. Restauratiedossiers Academie, doos G, G/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Restauratie Van der Weyden Rog. Des sept sacrements triptique. 1875-1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003. Antwerpen: Archief KMSKA.

Restauratiedossier Van veen Othon, st. Nicolas sauvant sesouailles de la famine. 25 november 1879 – 6 juni 1880. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Restauraties 1903. 1903. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/004.
Antwerpen: Archief KMSKA.

Restauratieverslagen van Peelaert. 1911. Restauratiedossiers Academie, doos F, F/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Sacré, Felix. Conditieverslag. 24 oktober 1879. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/017b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1 maart 1901.
Restauratiedossiers Academie, doos F, F/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 10 februari 1877.
Restauratiedossiers Academie, doos B, B/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 10 juli 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos C, C/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 11 juli 1876. Restauratiedossiers
Academie, doos B, B/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 11 juli 1880. Restauratiedossiers
Academie, doos B, B/018. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 14 februari 1881.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 16 januari 1868.
Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 17 december 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos C, C/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1881. Restauratiedossiers
Academie, doos D, D/003a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1882. Restauratiedossiers
Academie, doos G, G/018. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/017. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 1883. Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 19 mei 1878. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 juni 1886. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 maart 1883.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 2 maart 1883.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 20 december 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/002. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 21 maart 1880.
Restauratiedossiers Academie, doos C, C/001. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 23 november 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 24 oktober 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 25 mei 1879. Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 25 november 1878.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/014. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 26 maart 1884.

Restauratiedossiers Academie, doos D1, D1/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 27 oktober 1884.

Restauratiedossiers Academie, doos D2, D2/026. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 29 juni 1883. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 3 juli 1867. Restauratiedossiers Academie, doos A, A/002a. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 30 november 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/015. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1878.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1879 – 6 juni 1880.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/012. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 31 maart 1882.

Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 4 april 1880. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 6 augustus 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/016. Antwerpen: Archief KMSKA.

Vergaderingsverslag van de Museumcommissie. 9 augustus 1879.

Restauratiedossiers Academie, doos B, B/011. Antwerpen: Archief KMSKA.

Verslag van de Museumcommissie. 19 mei 1978, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/010. Antwerpen: Archief KMSKA.

Verslag van Nicolíe over het werk Jupiter et Antiope. 1881. Restauratiedossiers Academie, doos C, C/013. Antwerpen: Archief KMSKA.

Archieven van het Museum Mayer van den Bergh

Betalingcontract voor Nicolíe. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingsbewijs van Van der Haeghen. 8 maart 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingscontract met A. Piron. Juni 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Betalingscontract met Antoine Sacré. 31 december 1895. Doos 71, 71.1.

Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Brief van Aloïs Hauser aan Fritz van den Bergh. Doos A.IV MMB.A.0476-

MMB.A.0615, MMB.A.0476. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Brief van Delehaye Joseph & Fils aan Fritz van den Bergh. 8 november 1898. Doos

A.VI MMB.A.0756-MMB.A.0895, MMB.A.0893. Antwerpen: Archief Museum

Mayer van den Bergh.

Brief van Fits Mayer van den Bergh aan Henry Angst. November 1891. Nachl. H.

Angst 58.62. Zürich: Zentralbibliothek.

Brief van Frizzoni Gustave aan Fritz van den Bergh. 12 juni 1892. Doos A.II

MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0300. Antwerpen: Archief Museum Mayer van

den Bergh.

Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols. 27

juli 1908. Plaatsingslijst nr. 69. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den

Bergh.

Brief van J. Peelleart aan Mayer van den Bergh. Doos A.IV MMB.A.0476-

MMB.A.0615, map MMB.A.0476. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den

Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 10 januari 1897. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief

Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 10 januari 1900. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief

Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 15 januari 1897. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 19 mei 1894 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 20 december 1894 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 20 januari 1893 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. 26 maart 1892. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Antoine Sacré. September 1896 . Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Arthur Lambrechts. 10 april 1891. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Braquenié & Cie. 18 februari 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Braquenié & Cie. 25 februari 1889. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van Delehaye Joseph & Fils, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Factuur van H.J. Van Dyck. 09/1892. Doos 71, 71.1. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Herinnering Antoine Sacré. 3 oktober 1949. plaatsingslijst nr. 65. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Notitie van Mayer van den Bergh. 01/06/1889. Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099. Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

Archieven van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Brief aan de Museumcommissie. 24 januari 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3915, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie. 29 november 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Albert Engel aan Léon Cardon. 30 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de markis van Beaufort. 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie. 12 mei 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan de hoofdingenieur van openbare gebouwen Lemaire. 9 april 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan J Buéso. 5 juni 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan J. Buéso. 4 juli 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 11 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 15 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 17 september 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 23 oktober 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 24 november 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 30 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 15 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 21 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van de secretaris van de Museumcommissie aan Paul Buéso. 29 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Felix Mommen aan de directeur van het museum. 23 april 1919. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie. 25 januari 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 11 maart 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2671, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 13 augustus 1906. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 22 april 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 22 juli 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 25 mei 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 30 januari 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie. 9 december 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_013, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan de president van de Museumcommissie. 13 april 1897. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van J. Buéso aan Van Mons. 30 november 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan conservator. 29 maart 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing. 27 maart 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de graaf Jacques de Lalaing. 3 juni 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 1 september 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 12 januari 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Meeter. 9 juli 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 1 juni 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 10 december 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 17 juni 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 24 augustus 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 24 oktober 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 27 november 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 4 augustus 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 5 oktober 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 6 maart 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de Museumcommissie. 7 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 10 maart 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 11 juni 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 15 oktober 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 19 februari 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan de secretaris van de Museumcommissie. 29 maart 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buéso aan Hyppolyte Fiérens-Gevaert. 7 november 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart. 15 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Bueso aan Fiernes-Geveart. 18 oktober 1915. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_033, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buésó aan Pierens-Feivaert. 13 december 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Paul Buésó aan Pierens-Feivaert. 18 mei 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Pelzer de Clermont aan A. Beernaert. 30 november 1911. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 10 mei 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_022, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 18 januari 1888. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie. 18 oktober 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 4 januari 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 10 november 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie. 20 september 1893. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 11 maart 1889. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 28 oktober 1883. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2380, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon. 6 maart 1888. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 10 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 22 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Contract tussen de museumcommissie en Paul Buéso. 4 januari 1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_028, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles). — Offres refusées. 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux anciens, un Portrait de gentilhomme par le Caravage et une Etude de jeune garçon par Benjamin Cuyp, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand d'art Emile de Coninck (Bruxelles). — Sans suite. 1899. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4831, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant deux tableaux par Peeter Snyers Plantes et Fruits (inv. 3665 et 3666) acquis du marchand et restaurateur de tableaux Jos. de Kuyper (Bruxelles). — Acquisition (1902), confection de cadres (1902). 1902-1910. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4975, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant quatre tableaux — un de Gaspar de Crayer et trois de Th. van Loon — provenant de la chapelle de Saint-Hubert à Tervueren, restaurés par Henri Le Roy en novembre 1890 et déposés au Musée à la demande du ministre. 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4381, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant quatre tableaux anciens offerts en vente par l'expert, marchand et peintre restaurateur E. De Coninck (Bruxelles), à savoir Les noces de Luther avec la nonne Bora par Egbert van Heemskerck, une Marine de Bonaventure Peeters, Une école par [Jan Klaas] Molenaer et un tableau de Ostade. — Offres refusées. 1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4170, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant Un marché de chevaux dans un village flamand par Sebastien Vranckx (inv. 3565), acquis du peintre restaurateur et marchand de tableaux E. De Coninck (Bruxelles). 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4932, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un Saint François d'Assise avec l'Enfant Jésus de Van Dyck et un Vieux loup de mer de Piet Verhaert, offerts en vente par le restaurateur Auguste De Loose (Koekelberg). — Sans suite apparente. 1921. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5393_184, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoeck[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles). — Offre refusée. 1906. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée. 1897. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dossier concernant un tableau de J[acob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée. 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Etait des frais du Victor le Roy. 27 maart 1895. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_021, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Expertise van Victor Le Roy. 12 maart 1881. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Musée Wiertz - Rapport sur l'état de quelques tableaux, peintures a l'huile. 15
oktober 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_025,
Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Note Générale. 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_034,
Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Notitie van Paul Buéso aan de Museumcommissie. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_5036, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Offerte van J. Buéso. 30 december 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Offerte van Paul Buéso. 15 april 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Rapport sur l'état de quelques tableaux du musée royal de bruxelles. 1896. Fonds
Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 15 oktober 1901. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4979, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

Rekening van J. Buéso. 1903. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_010, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 26 september 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 27 januari 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4995, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 29 januari 1902. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4432, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 30 december 1898. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4042, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 7 mei 1894. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. 9 juni 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. Juni 1904. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_5016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van J. Buéso. Oktober 1905. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4920, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 10 april 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 14 juli 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 1905. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4960, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Rekening van Paul Buéso. 7 juli 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1894-1896. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1916. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1917. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_015, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1918. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_016, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à J. Buéso. 1919. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_017, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Mommen. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_038, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1908. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1909. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_027, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1913. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_031, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Paul Buéso. 1914. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_032, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Victor Le Roy. 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.

BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Restaurations confiées à Victor le Roy. 1887. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Restaurations Confiés à Paul Buéso. 1907. Fonds Musée ca 1841- ca 1940.
BE_A4004_FM_II_4666_025, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

Verklaring ondertekend door Gyselinckx. 12 november 1888. Fonds Musée ca
1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique.

Archieven van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

Mommen, Felix. Brief aan de museumcommissie. 1899. Achat 16/747, Brussel:
Archief KMKG.

van Overloop, Eugene. Contract met Felix Mommen. 1899. Achat 16/747, Brussel:
KMKG.

Brief van de minister van agricultuur aan de conservator van het museum. 16
maart 1900. Achat 16/756, Brussel: Archief KMKG.

Brief van Felix Mommen aan het museum. 5 maart 1900. Achat 16/743, Brussel:
Archief KMKG.

Contract tussen Eugene van Overloop en Felix Mommen. 17 januari 1899. Achat
26/747, Brussel: Archief KMKG.

Brief aan het ministerie voor landbouw en openbare werken. 9 maart 1900. Achat
26/756, Brussel: Archief KMKG.

Het stadsarchief van Brugge

Brief van Baron Kervyn de Lettenhove aan Paul Buéso. 6 oktober 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van de Commissie voor Monumenten en Landschappen aan de gouverneur van West-Vlaanderen. 25 mei 1909. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 13 januari 1903. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 13 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 23 april 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. 29 juni 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van het stadscollege aan Paul Buéso. Oktober 1905. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 15 september 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 2 oktober 1904. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 26 juni 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan Eugène Copman. 7 oktober 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Brief van Paul Buéso aan het stadscollege. 11 mei 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Copie du questionnaire avec réponse transmis le 26 octobre 1907. 1907. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Factuur van Paul Buéso. 31 augustus 1908. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Offerte van Paul Buéso. 21 november 1902. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Rechtzaak van Paul Buéso tegen het stadsbestuur van Brugge. 8 juli 1913. Dossier Musée communal - restauration de tableaux par Mr. Buéso, 1903-1913. Brugge: Modern Archief.

Contemporaine publicaties

Tijdschrift *l'Art Moderne*

“Advertentie Adèle Deswarte.” *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

“Advertentie J. Buéso.” *l'Art Moderne* 21, nr.20 (1901): 177.

“Advertentie Maison F. Mommen.” *l'Art Moderne* 6, nr.3 (1886): 24.

“Advertentie Maison Félix Mommen.” *l'Art Moderne* 21, nr.2 (1901): 16.

“Advertentie Maison Félix Mommen.” *l'Art Moderne* 33, nr.27 (1913): 215.

“Advertentie Maison Pauline Mommen.” *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131.

“Chronique judiciaire des arts.” *l'Art Moderne* 24, nr. 26 (1904): 211-212.

“Conservation des tableaux dans le vide.” *l'Art Moderne* 14, nr. 31 (1894): 249.

“Discours de M. Slingeneyer.” *l'Art Moderne* 7, nr. 9 (1887): 68-70.

“L'emploi des glaces dans les musées.” *L'Art Moderne* 32, nr. 4 (1912): 30.

“La protection des œuvres d'art.” *l'Art Moderne* 29, nr.32 (1909): 249-250.

“La restauration des tableaux.” *L'Art Moderne* 26, nr. 32 (1906): 256.

“Les racleurs.” *l'Art Moderne* 21, nr. 39 (1901): 327-328.

“Néo-Vandalisme.” *l'Art Moderne* 32, nr. 14 (1912): 106-107.

“Petite Chronique.” *L’Art Moderne* 15, nr.50 (1895): 398-399.

Advertentie Albert Mendel Succr. *l’Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

Buésó, Paul. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

Buls, Charles. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 27, nr.8 (1907): 61.

Cardon, Charles-Léon. “La restauration des tableaux.” *l’Art Moderne* 26, nr. 38 (1906): 303.

Cardon, Charles-Léon. “Les Chefs-d’œuvre du Musée de l’Académie des Beaux-Arts de Bruges menacés d’une ruine complète.” *l’Art Moderne* 26, nr. 52 (1906): 411-412.

Denu, M. “Petite chronique.” *l’Art Moderne* 20, nr.19 (1900): 154.

Devillez, Henri-Louis. “Néo-Vandalisme.” *l’Art Moderne* 31, nr. 23 (1911): 180-181.

Fiérens-Gevaert, Hypollyte. “Restaurations monumentales.” *l’Art Moderne* 21, nr. 42 (1901): 349-350.

Fiérens-Gevaert, Hyppolyte. “Les restaurateurs belges.” *l’Art Moderne* 21, nr. 6 (1901): 41-43.

Fiérens-Gevaert, Hyppolyte. “Restaurations et restaurateurs.” *l’Art Moderne* 21, nr. 34 (1901): 285-286.

Maeterlinck, Louis, Bredius, Abraham en Zilcken, Phillip. “La restauration des tableaux anciens.” *l’Art Moderne* 26, nr.40 (1906): 318-319.

Maeterlinck, Louis. "Boite aux lettres." *l'Art Moderne* 27, nr. 4 (1907): 29-30.

Maeterlinck, Louis. "De la restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr. 39 (1898): 311-312.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.49 (1898): 389-390.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.41 (1898): 327.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.44 (1898): 352.

Maeterlinck, Louis. "La restauration des tableaux." *l'Art Moderne* 18, nr.50 (1898): 399-400.

Slingeneyer, Ernest. "Une enquête qui s'impose." *l'Art Moderne* 11, nr. 44 (1891): 347-349.

Smits, Jacob. "Les restaurations d'oeuvres d'art." *l'Art Moderne* 8, nr. 28 (1888): 389-390.

Andere

"De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)." *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 130-146.

"De l'entretien, de la conservation et de la restauration des tableaux (discussion)." *Bulletijn Der Maatschappij Van Geschied- En Oudheidkunde Te Gent* 11 (1903): 112-126.

De Smet, Frederic. "Louis Maeterlinck." *Gand Artistique* 5, nr.6 (1925): 101-106.

De Wild, Carel Frederik Louis. "Het Beheer der Italiaansche Kunstschaten." *Bulletijn van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 8, nr.7 (1906): 27-33.

Hopman, Willem Anthonij. *Conserveren van schilderijen door de regeneratie-behandeling*. Amsterdam: C.L. Brinkman, 1871.

Van Puyvelde, Leo. "Dans Quelle Mesure Convient-Il De Nettoyer Les Tableaux Anciens?." In *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, 103-117. Parijs: Les Presses Universitaires De France, 1923.

Van Puyvelde, Leo. "L'Application des procédés scientifiques à l'examen des oeuvres d'art." *Revue des Questions scientifiques* (1935): 189-209.

Hedendaagse publicaties

Arnout, Anneleen. "De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog." *Journal of Belgian History* 15, nr. 22 (2010): 55-92.

Boivin, Audrey. "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019.

Conti, Alessandro. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Vertaald door Helen Glanville. Oxford: Elsevier, 2007.

da Conceição Lopes Casanova, Maria. "Luciano Freire: between tradition and novelty." *CeROArt*, HS (2013). Laatst geraadpleegd op 3 mei 2018.
<http://journals.openedition.org/ceroart/3606>.

Depelchin, Davy . "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene." in *Animateur d'art*. Onder redactie van Ingrid Goddeeris en Noémie Goldman, 19-31. Brussel: Koninklijke museum voor Schone Kunsten, 2015.

Dubois, Hélène. "The conservation history of the Ghent Altarpiece." *Burlington Magazine* 160, 1386 (2018), 754-465.

Hoenigswald, Ann. "Charles Chapuis: Degas' 'Picture Doctor' and Painting Restoration at the End of the Nineteenth Century." In *Conservation in the Nineteenth Century*. Onder redactie van Isabelle Brajer, 67-79. Londen: Archetype Publications Ltd, 2013.

Hostyn Norbert. "Vergeten Oostendse Kunstschilders – XVI. Henri Permeke." *De Plate* 10, nr. 6 (1981): 11-14.

Hostyn, Norbert. "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897)." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 119, nr. 3-4 (1992): 193-204.

Hostyn, Norbert. "Het Museum voor Schone Kunsten te Oostende ten tijde van conservator Permeke (1897-1912)." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 123, nr. 2 (1986): 107-121.

Hostyn, Norbert. *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*. Oostende: Stad Oostende, 1993.

Idelson, Antonio Iaccarino. "Reflections on the relation between conservation and science." *CeROArt*, nr. 7 (2011). Laatst geraadpleegd op 13 mei 2020. <https://journals.openedition.org/ceroart/2239>.

Janssens van Bisthoven, Aquilin. "L' affaire des tableaux de Brusges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908." *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis* 120, nr.3-4 (1983): 189-222.

Lambert, Simon. " The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850–1950)." *CeROArt*, nr. 9 (2014). Laatst geraadpleegd op 1 mei 2018. <http://journals.openedition.org/ceroart/3765>.

Lanfear, Ibby. "Mendinge with payntinge': a history of painting restoration at the London Charterhouse." In *British Picture Restorers 1600-1950*. National Portrait Gallery online resource, 2018.

Leveau, Pierre. "L'évolution du concept de restauration au XIX^e et XX^e siècle." *Conservation-Restauration des Biens Culturels*, nr.25 (2007): 3-11.

Marijnissen, Roger H. "Het Beschadigde Kunstwerk: Een Onderzoek Naar De Mogelijkheden Van Een Discipline Inzake Konservatie En Restauratie." Diss. doct. kunstgeschiedenis en oudheidkunde, 1965.

Marijnissen, Roger H., en L. Kockaert. *Dialogue Avec L'oeuvre Ravagée Après 250 Ans De Restauration*. Antwerpen: Fonds Mercator, 1995.

McClure, Ian. "The History of Painting Conservation and the Royal Collection." in *Studies in the History of Painting Restoration*. Onder redactie van Christine Sitwell en Sarah Staniforth, 85-95. Londen: Archetype Publications, 2002.

Müller, Ulrike. "Between Public Relevance and Personal Pleasure: Private Art and Antique Collectors In Brussels, Antwerp and Ghent, Ca. 1780-1914." Doctoraatsthesis, Universiteit Gent en Universiteit Antwerpen, 2019.

Müller, Ulrike. "The Amateur and the Public Sphere : Private Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent Through the Eyes of European Travellers in the Long Nineteenth Century." *Journal of the History of Collections* 29, nr.3 (2017): 423-438.

Nys, Liesbet. *De Intrede Van Het Publiek: Museumbezoek In België, 1830-1914*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2012.

Stewart, Vicki. *The Development of Conservation Policies for Cultural Heritage: A Survey of 19th and 20th Century Theories*. 2014.

Van Bruwaene, Carin. "Louis Maeterlinck, een conservator nieuwe stijl." in *Robert Hoozee : Hommage*. Onder redactie van De Smet, Johan, Bruno Fornari, en Moniek Nagels. Gent : AsaMER, 2014.

Van Duijn, Esther en Mareille te Marvelde. "The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild. The Historical Importance of two Dutch Families of Restorers." *Burlington Magazine* 158, 1363 (2016), 812-823.

Warner Marien, Mary. *Photography: A Cultural History*. Londen: Laurence King Publicing, 2014.

Waterfield, Giles. "Conservation at Dulwich Picture Gallery in the Nineteenth Century." in *Studies in the History of Painting Restoration*. Onder redactie van Christine Sitwell en Sarah Staniforth, 121-128. Londen: Archetype Publications, 2002.

Websites

"De verzamelaar en zijn verzamelingen." Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/de-verzamelaar-en->

zijn-verzamelingen.

“Historiek van het museum.” Laatst geraadpleegd op 15 april 2020,
<http://www.kmkg-mrah.be/nl/historiek-van-het-museum>.

“Moeder Henriette van den Bergh.” Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020,
<https://www.museummayervandenbergh.be/nl/pagina/moeder-henriette-van-den-bergh>.

“Musée Wiertz.” Laatst geraadpleegd op 20 april 2020, <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-musea/musee-wiertz-museum>.

Nieuwdorp, Hans. “Museum Mayer van den Bergh Antwerpen.” Laatst geraadpleegd op 30 maart 2020, <https://okv.be/nl/OKV-artikel/museum-mayer-van-den-bergh-antwerpen>.

“Geschiedenis.” Laatst geraadpleegd op 6 mei 2020,
<https://www.kmska.be/nl/over-kmska/geschiedenis>.

Bijlage 1: Biografische gegevens van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920

Casus 1: Louis L. Maillard

Biografische gegevens: Hij was gevestigd te Antwerpen.

Activiteiten: Maillard was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: Tussen 1883 en na 1920 was hij werkzaam als vaste restaurateur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.¹

Casus 2: Mommen

Biografische gegevens: Félix Mommen (1827-1914).² startte het bedrijf op in 1865.³ Zoon Joseph Mommen (1863-1917)⁴. Was verantwoordelijk voor het transporteren van kunst en trad op als intermediair tussen koper en kunstenaar.⁵ De tweeling Hippolyte en Eugène Mommen (1872) waren verantwoordelijk voor de houtwerkshop en productie van canvas. Zoon Frédéric Mommen (1867) was schilder binnen het bedrijf. Dochters Pauline (1859) en Cathrine Mommen (1861) lijken geen functie gehad te hebben binnen het bedrijf.⁶

Activiteiten: Het bedrijf was actief als handelaar in kunst en kunstbenodigdheden, kunstverzamelaars en in de kunstrestauratie. De restauratieactiviteiten begonnen ten laatste vanaf 1883 (eerste advertentie).⁷ De

¹ 1. Eerste vermelding: *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 2 maart 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/016, Antwerpen: Archief KMSKA.

² Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 20.

³ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 22.

⁴ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 28.

⁵ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 30.

⁶ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 28.

⁷ Advertentie Maison Pauline Mommen, *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131.

correspondentie met openbare musea zien we vanaf 1902.⁸ Deze werd steeds ondertekend door Félix Mommen. Dit betekent echter niet per se dat hij (als enige) actief was als restaurateur binnen het bedrijf. Zowel Hippolyte en Eugène Mommen als Frédéric Mommen zijn mogelijke kandidaten voor het uitvoeren van restauratiewerken binnen het bedrijf, daar hun geweten activiteiten hierbij aansluiten.

Opdrachten: Restauratie-gerelateerde correspondentie vinden we terug in de museumarchieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunst Brussel, het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis Brussel en het Museum voor Schone Kunsten te Gent. Naar het museum van Gent stuurden ze twee offertes waar geen gevolg aan gegeven werd.⁹ Voor het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis Brussel voerde het bedrijf twee restauraties uit.¹⁰ In 1919 voerden ze eenmalig enkele restauraties uit voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.¹¹ Mommen lijkt vooral in zijn thuisstad Brussel actief te zijn geweest.

Casus 3: J. Buéso en Paul Buéso

Biografische gegevens: J. Buéso richtte in 1867 Maison Buéso op te Brussel.¹² Zoon Paul Buéso startte rond de eeuwwisseling zijn eigen zaak. We vinden zowel J. Buéso als Paul Buéso terug in de museumarchieven.

Activiteiten: De Buéso's waren actief als kunsthandelaars en restaurateurs. Daarnaast produceerden ze ook lijsten.¹³ Paul Buéso publiceerde occasioneel in *l'Art Moderne* over de kunstrestauratie.¹⁴

⁸ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.*

⁹ *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.*. En *Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 28 november 1910, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.*

¹⁰ *Felix Mommen, Brief aan de museumcommissie, 1899, Achat 16/747, Brussel: KMKG.; Eugene van Overloop, Contract met Felix Mommen, 1899, Achat 16/747, Brussel: Archief KMKG.*

¹¹ *Restaurations confiées a Mommen, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, 4666/38, Brussel: Archief KMSKB.*

¹² Anneleen Arnout, "De Belgische musea tijdens de Eerste Wereldoorlog," *Journal of Belgian History* 15, nr. 22 (2010): 73.

Opdrachten: In 1902 stuurde J. Buéso het Museum voor Schone Kunsten te Gent een offerte voor het verdoeken en parketteren van enkele schilderijen.¹⁵ In het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis werd hij op aanraden van Charles Léon-Cardon aangenomen voor de restauratie van enkele grisailles.¹⁶ De grootste klant van Maison Buéso was echter het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, waaraan vader en zoon met zo'n 40 dossiers gelinkt kunnen worden. J. Buéso kwam ook regelmatig tussen als intermediair voor de Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België. In de museumcatalogus vinden we hier en daar nog referentie hiervan ('gekocht door tussenkomst van Buéso').¹⁷ Van zowel J. Buéso als Paul Buéso wordt vermoed dat ze een vaste betrekking hadden bij de Musea voor Schone Kunsten van België. Paul Buéso startte ca. 1903 een eigen zaak met medewerkers.¹⁸ In 1907 werd hij aangenomen voor een opdracht van zo'n 500 werken in Valenciennes.¹⁹

Casus 4: Paul Claessens

Biografische gegevens: Paul Claes of Claessens (1866-1940)²⁰ woonde en werkte in Antwerpen. Claessens werkte in principe alleen, maar deelde vaak opdrachten van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen met M. Vander Haeghen en Paul Emile Nicolié. In deze gevallen was hij steeds verantwoordelijk voor het parket.

¹³ J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁴ Paul Buéso, "La restauration des tableaux," *l'Art Moderne* 27, nr. 7 (1907): 52-53.

¹⁵ J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 25 september 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. En J. Buéso, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 oktober 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁶ *Brief van de minister van agricultuur aan de conservator van het museum*, 16 maart 1900, Achat 16/756, Brussel: Archief KMKG.

¹⁷ Bijvoorbeeld "De doedelzakspeler en de lustige vrouw" van Jan Sanders van Hemessen werd in 1901 door tussenkomst van Buéso aangekocht door het KMSKB.

¹⁸ Zie het hoofdstuk 'Musea,' 'Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.'

¹⁹ Janssens van Bisthoven, "L' affaire des tableaux de Bruges en de vermeende restauratie van de Vlaamse Primitieven in 1902-1908," 199.

²⁰ RKD, s.v. "Paul Claes," laatst geraadpleegd op 5 maart 2020, <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=paul+claes&start=0>.

Activiteiten: Uit zijn briefhoofding blijkt dat hij enkel actief was als restaurateur. In de praktijk blijkt hij vooral parketages uitgevoerd te hebben.²¹

Opdrachten: Claessens was exclusief actief in Antwerpen, voor het museum Mayer vanden Bergh en voornamelijk voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.²² Hier werkte hij op structurele basis samen met Nicolíé, waarvoor hij steeds het parket van de te restaureren werken uitvoerde.²³

Casus 5: Pelle & Fils

Biografische gegevens: Het familiebedrijf Maison G. Pelle werd opgericht 1864 en was gevestigd in Brussel.²⁴ Later veranderde de naam naar 'Pelle & Fils,' waaruit blijkt dat het om een familiebedrijf gaat.

Activiteiten: Het bedrijf was een combinatie van een winkel en een galerij, met daarnaast een specialisatie in bedoeken, verdoeken en parketteren. Ze waren echter ook kundig in andere aspecten van de kunstrestauratie.²⁵

Opdrachten: Pelle & Fils gaven regelmatig offerte aan het Museum voor Schone Kunsten Gent, maar het is onduidelijk of deze effectief werden uitgevoerd.²⁶ Ook in het archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vinden we enkele brieven terug.²⁷

²¹ Dit blijkt uit de archieven van het KMSKA (restauratiedossiers van de academie) tussen 1880 en 1911.

²² *Factuur van Antoine Sacré*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

²³ Restauratiedossiers van de academie, tussen 1880 en 1911, Antwerpen : KMSKA.

²⁴ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁵ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁶ *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

²⁷ *Brieven van Pelle & Fils*, Doos G, G/017, Antwerpen: Archief KMSKA.

Casus 6: L. Hastray & E. Crabbé

Biografische gegevens: L. Hastray en E. Crabbé hadden een bedrijf dat handelde in verven en vernis. Ze waren gevestigd in Brussel.²⁸

Activiteiten: Naast de verkoop van verf en vernis waren ze ook actief als kunstrestaurateurs.²⁹

Opdrachten: Het bedrijf voerde geen restauratiecampagnes uit voor de bestudeerde musea, maar uitte wel interesse in de nieuwe restauratiemethode van Louis Maeterlinck.³⁰

Casus 7: Adèle Deswarte

Biografische gegevens: Het bedrijf werd opgericht voor 1881 (eerste advertentie) en was gevestigd te Brussel.³¹ In 1905 werd het bedrijf overgenomen door Albert Mendel.³² Vanwege de grote hoeveelheid diensten die ze aanboden wordt vermoed dat het over een groter bedrijf gaat met meerdere werknemers.

Activiteiten: Hun activiteiten omvatten de verkoop van kunstbenodigdheden en kunstwerken, de verhuring van studio's en kunstrestauratie.³³ Daarnaast verkochten ze ook kunstwerken.³⁴

Opdrachten: Adèle Deswarte komt niet voor in de museumarchieven, we gaan er hierom vanuit dat het bedrijf exclusief in de privémarkt actief was.

Casus 8: J. Peelaert

²⁸ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

²⁹ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

³⁰ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

³¹ Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

³² Advertentie Albert Mendel Succr, *l'Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

³³ Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

³⁴ Godon, Julien *La Peinture Sur Toile: Imitant Les Tapisseries Et Son Application à La Décoration Intérieure; Leçons Pratiques Sur L'emploi Des Couleurs Liquides*. Bruxelles: Adèle Deswarte, n.d.

Biografische gegevens: J. Peelaert was woonachtig te Brussel en verhuisde na zijn aanstelling bij het Museum Mayer van den Bergh naar Antwerpen.³⁵

Activiteiten: Hij was enkel actief als restaurateur van schilderijen en gravures. Zijn briefhoofding suggereert dat hij verkoos te werken voor musea, maar gezien het beperkte aantal opdrachten in de vroegere jaren, was hij ongetwijfeld ook op de privémarkt actief.³⁶

Opdrachten: Hij voerde enkele restauraties uit voor het MSK.³⁷ Ook in het archief van Museum Mayer van de Bergh vinden we een offerte van hem terug.³⁸ Vanaf ten laatste 1898 nam Fritz Mayer van den Bergh hem vast in dienst voor de restauratie van zijn collectie.³⁹ Hij trad ook sporadisch op als tussenpersoon bij de aankoop van werken, en bleef na van den Berghs dood in dienst van het museum.⁴⁰ Daarnaast voerde hij ook enkele restauraties uit voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.⁴¹

Casus 9: L. Vander Gucht - Alberdienst

Biografische gegevens: Het gaat hier vermoedelijk om een winkel waar men decoratieve objecten op bestelling kon verkrijgen, in het bijzonder glaswerk en spiegels. Het bedrijf was gevestigd in Gent.

³⁵ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁶ *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

³⁷ *Museumcommissie, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan De Museumcommissie*, 8 juni 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.; *J. Peelaert, Brief aan Jean Delvin*, 29 juli 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *J. Peelaert, Brief aan Louis Maeterlinck*, 8 oktober 1912, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 26 december 1911, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk. ; 1911/6, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.; 1912/7, Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919, Gent: Msk.

³⁸ *Brief van J. Peelleart aan Mayer van den Bergh*, Doos A.IV MMB.A.0476-MMB.A.0615, map MMB.A.0476, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

³⁹ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴⁰ *Brief van Henriette Mayer van den Bergh aan notaris Alphonse Louis Jean Cols*, 27 juli 1908, Plaatsingslijst nr. 69, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁴¹ *Offerte van Peelaert*, 10 juni 1911, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e. Antwerpen: Archief KMSKA ; *Rapport sur l'état de conservation des tableaux anciens du musée royal d. Anvers door L. Delehay en J. Peelaert*, 5 december 1913, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/014. Antwerpen: Archief KMSKA

Activiteiten: Ze verkochten allerhande decoratieve en ornamentale objecten. Daarnaast blijkt uit briefwisselingen dat ze ook restauratiewerk uitvoerden voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁴²

Opdrachten: Vander Gucht werkte voornamelijk aan de kaders van het de werken van het museum van Gent, maar voerde hier ook enkele restauraties uit.

Casus 10: Paul Emile Nicolíé

Biografische gegevens: Paul Emile Nicolíé (1828-1894) was een restaurateur en landschapschilder actief te Antwerpen. Hoewel hij regelmatig samenwerkte met M. Vander Haeghen en Paul Claessens wordt ervan uitgegaan dat hij op zelfstandige basis te werk ging (daar zij zich niet verenigden onder een bedrijfsnaam).

Activiteiten: Hij was als restaurateur actief, zowel op de privémarkt als voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hij werkte op regelmatige basis samen met M. Vander Haeghen en Paul Claessens. Daarnaast was hij ook actief als expert en kunsthandelaar.⁴³

Opdrachten: Tot aan zijn dood leek hij een vaste betrekking te hebben bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, dit vaak in samenwerking met M. Vander Haeghen en Paul Claessens. Vanaf ca. 1882 zetelde hij in de ondercommissie voor conservatie en restauratie.⁴⁴ Uit een brief aan het museum blijkt echter dat hij ook erg gewild was op de privémarkt.⁴⁵ Nicolíé voerde ook enkele kleine werken uit voor het museum Mayer van den Bergh.⁴⁶

⁴² *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 6 december 1902, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 3 maart 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *Louis Maeterlinck, Brief aan de Museumcommissie*, 18 Augustus 1903, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; *M. Van der Gucht, Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 oktober 1913, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁴³ *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁴ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 29 juni 1883, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/020, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁵ *Verslag van de Museumcommissie*, 19/05/1978, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁴⁶ *Betalingcontract voor Nicolíé*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

Casus 11: Louis Maeterlinck

Biografische gegevens: Louis Maeterlinck (1846-1925) woonde en werkte zijn hele leven in Gent.⁴⁷ Hij had mogelijk een eigen restauratieatelier waar hij alleen-~~in~~ werkzaam was.⁴⁸

Activiteiten: Maeterlinck was actief als conservator en restaurator (of restaurateur?). Daarnaast publiceerde hij regelmatig kunsthistorische studies en artikels over de kunstrestauratie.⁴⁹

Opdrachten: Hij was werkzaam voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent vanaf 1882 tot 1925. Hij lijkt geen restauratiewerk ondernomen te hebben voor andere partijen.⁵⁰

Casus 12: Felix Sacré

Biografische gegevens: Felix Sacré woonde en werkte in Antwerpen.⁵¹ Hij was de vader van Antoine Sacré.

Activiteiten: Felix Sacré was vermoedelijk enkel werkzaam als restaurateur.

Opdrachten: Hij had een vaste betrekking als restaurateur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vanaf ca. 1879 tot 1883. Vanaf 1880 werkte hij op regelmatige basis samen met zijn zoon Antoine Sacré.⁵²

Casus 13: Antoine Sacré

Biografische gegevens: Antoine Sacré woonde en werkte zoals zijn vader in Antwerpen.

⁴⁷ Frederic De Smet, "Louis Maeterlinck," *Gand Artistique* 5, nr.6 (1925): 102.

⁴⁸ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁴⁹ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁵⁰ Audrey Boivin, "De Eeuwwisseling. Een kantelpunt in de Restauratie-en Conservatiepraktijk." (Bachelorproef, Universiteit Gent, 2019).

⁵¹ *Brief van Felix Sarcé aan de Museumcommissie*, 18/06/1880, Doos B, B/18, Antwerpen: Archief KMSKA

⁵² *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

Activiteiten: Antoine Sacré was vermoedelijk enkel werkzaam als restaurateur.

Opdrachten: Naast de regelmatige samenwerkingen met zijn vader voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, waarbij hij meestal verantwoordelijk was voor de rentoilage, werkte hij ook aan enkele opdrachten voor het museum Mayer vanden Bergh.⁵³

Casus 14: Henri Joseph Van Dyck

Biografische gegevens: Henri Joseph Van Dyck (1849-1934) was een Belgisch kunstschilder. Hij werd geboren in Brugge, maar stierf in Antwerpen, waar hij waarschijnlijk ook werkzaam was.⁵⁴

Activiteiten: Hij lijkt in hoofdbezigheid een kunstenaar te zijn geweest, die zich sporadisch ook bezighield met kunstrestauratie.⁵⁵

Opdrachten: In 1894 voerde hij enkele restauratiewerken uit voor het museum Mayer vanden Bergh.⁵⁶

Casus 15: Auguste Piron

Biografische gegevens: Auguste Piron (1816-1895) was een Belgische schilder die actief was te Brussel.⁵⁷

⁵³ 1. *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 21 maart 1880, Restauratiedossiers Academie, doos B, B/019, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Facturen van Antoine Sacré*, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁵⁴ RKD, s.v. "Henri Van Dyck," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/91014>.

⁵⁵ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁶ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁷ RKD, s.v. "Auguste Piron," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=piron&start=0>.

Activiteiten: Hij was voornamelijk gekend als kunstschilder, maar uit correspondentie blijkt dat hij ook actief was als kunstrestaurateur.⁵⁸

Opdrachten: Auguste Piron duikt op in de museumarchieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen vanaf 1880 en tot 1881 en kan gelinkt worden aan meerdere restauraties binnen de museumcollectie.⁵⁹ Hij gaf in deze context vooral adviezen, en voerde de restauraties meestal niet zelf uit.⁶⁰ Voor het museum Mayer vanden Bergh voerde hij enkele restauraties uit in 1889.⁶¹

Casus 16: Delehay Joseph & fils

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Antwerpen. De bedrijfsnaam suggereert dat het om een samenwerking ging tussen vader en zoon. Joseph Delehay was een leerling van Paul Emile Nicolié.⁶²

Activiteiten: Ze lijken zich exclusief beziggehouden te hebben met kunstrestauratie.

Opdrachten: Het bedrijf restaureerde enkele werken voor het museum Mayer vanden Bergh.⁶³ Mogelijks was Joseph Delehay hier vast in dienst.⁶⁴ In 1889 solliciteerden ze voor een vaste positie bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, maar werden niet vast aangenomen.⁶⁵

Casus 17: Denwone

⁵⁸ 1. *Brief van Auguste Piron aan de Museumcommissie*, 20/07/1881, Doos C, C/013, Antwerpen: Archief KMSKA.

2. *Notitie van Mayer van de Bergh*, 01/06/1889, Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁵⁹ *Vergaderingsverslag van de Museumcommissie*, 4 april 1880, Restauratiedossiers Academie, doos C, C/003b. Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶⁰ Restauratiedossiers Academie, doos C en doos D. Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶¹ *Notitie van Mayer van de Bergh*, 01/06/1889, Doos A.I MBB.1.001-MMB.A.0170, MMB.A.0099, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁶² *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁶³ *Factuur van Delehay Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

⁶⁴ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

⁶⁵ *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁶

Casus 18: Hendrik den Cale

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁷

Casus 19: A. Gofies

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁸

Casus 20: Aelman

Biografische gegevens: Waarschijnlijk actief te Gent.

Activiteiten: Actief als kunstrestaurateur.

⁶⁶ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

⁶⁷ Dupureux, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 16 april 1906, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

⁶⁸ A. Gofies, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 18 oktober 1903, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

Opdrachten: Hij voerde een enkele restauratie uit voor het Museum voor Schone Kunsten te Gent.⁶⁹

Casus 21: Henri Louis Permeke

Biografische gegevens: Henri Louis Permeke (1849-1912) was een Belgische landschapsschilder actief te Oostende. Hij was de vader van de bekende expressionistische kunstschilder Constant Permeke.⁷⁰

Activiteiten: Hij was actief als kunstschilder, conservator en kunstrestaurateur.

Opdrachten: Vanaf de jaren 1890 was hij actief als restaurateur voor de stad Oostende. In 1897 werd hij aangesteld als conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Oostende, waarbij hij een grote rol speelde bij de oprichting ervan.⁷¹ Vanaf zijn aankomst in Oostende tot aan zijn dood in 1912 restaureerde hij systematisch de werken van de collectie van Oostende.⁷²

Casus 22: Victor le Roy

Biografische gegevens: Victor le Roy runde een restauratiezaak in Brussel in samenwerking met zijn broer, Henri le Roy.

Activiteiten: Victor le Roy maakte expertises op over de staat en waarde van kunstwerken. Hij was ook actief als restaurateur.

Opdrachten: Le Roy stelde regelmatig expertises op over de nood tot restauratie voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁷³ Tussen 1887 en 1905 voerde hij ook enkele restauraties uit voor het museum.⁷⁴

⁶⁹ College van Gent, Brief aan de Museumcommissie, 29 november 1918. Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁷⁰ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897),"107-121.

⁷¹ Hostyn, "De beginjaren van het Museum voor Schone Kunsten van Oostende (1893-1897),"107-121.

⁷² Hostyn, *1893-1993: 100 Jaar Museum Voor Schone Kunsten In Oostende*, 9.

⁷³ *Expertise van Victor Le Roy*, 12 maart 1881, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2064, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de secretaris van de Museumcommissie*, 4 januari 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4141, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de

Casus 23: Henri Le Roy

Biografische gegevens: Henri Le Roy (1815-1906) was een Belgisch kunsthandelaar gevestigd te Brussel.⁷⁵

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar en kunstrestaurateur.

Opdrachten: Henri Le Roy restaureerde in 1890 een werk voor het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁷⁶

Casus 24: Emile De Coninck

Biografische gegevens: Emile De Coninck was werkzaam te Brussel.

Activiteiten: Hij was actief als expert, kunsthandelaar en restaurateur.

Opdrachten: In 1896 probeerde hij enkele kunstwerken te verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, dit aanbod werd afgewezen.⁷⁷

Tussen 1897 en 1899 probeerde hij nogmaals een kunstwerken te verkopen aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel, maar deze werden telkens afgewezen.⁷⁸ In 1901 slaagde hij er wel in een werk te verkopen aan het museum.⁷⁹

Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan de Museumcommissie*, 18 oktober 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_2794, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Brief van Victor le Roy aan Victor Etiénon*, 11 maart 1889, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_3006, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁴ *Restaurations confiées à Victor Le Roy*, 1887, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_020, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁵ RKD, s.v. "Henri le Roy," laatst geraadpleegd op 5 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=henri+le+roy&start=2>.

⁷⁶ *Dossier concernant quatre tableaux — un de Gaspar de Crayer et trois de Th. van Loon — provenant de la chapelle de Saint-Hubert à Tervueren, restaurés par Henri Le Roy en novembre 1890 et déposés au Musée à la demande du ministre*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4381, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁷ *Dossier concernant quatre tableaux anciens offerts en vente par l'expert, marchand et peintre restaurateur E. De Coninck (Bruxelles), à savoir Les noces de Luther avec la nonne Bora par Egbert van Heemskerck, une Marine de Bonaventure Peeters, Une école par [Jan Klaas] Molenaer et un tableau de Ostade. — Offres refusées*, 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4170, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁸ *Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée*, 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de

Casus 25: Adolphe Gossez

Biografische gegevens: Gossez was gevestigd te Brussel.

Activiteiten: Hij was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: In 1913 solliciteerde hij voor een vaste job als restaurateur van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, zonder gevolg.⁸⁰

Casus 26: Alex Deheuvel

Biografische gegevens: Alex Deheuvel was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar- en restaurateur.

Opdrachten: Deheuvel bood aan een werk te verkopen aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel in 1906, maar op dit aanbod werd niet ingegaan.⁸¹

Casus 27: Jos. De Kuyper

Biografische gegevens: De Kuyper was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was kunsthandelaar- en restaurateur.

Belgique. ; *Dossier concernant deux tableaux anciens, La femme de Jeroboam par Frans Mieris et un Portrait d'enfant par Nicolas Maes, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand de tableaux E[mile] De Coninck (Bruxelles).* — *Offres refusées*, 1898, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4732, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. ; *Dossier concernant deux tableaux anciens, un Portrait de gentilhomme par le Caravage et une Etude de jeune garçon par Benjamin Cuyp, offerts en vente par le peintre-restaurateur et marchand d'art Emile de Coninck (Bruxelles).* — *Sans suite*, 1899, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4831, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷⁹ *Dossier concernant Un marché de chevaux dans un village flamand par Sebastien Vranckx (inv. 3565), acquis du peintre restaurateur et marchand de tableaux E. De Coninck (Bruxelles), 1901, Fonds Musée ca 1841- ca 1940. BE_A4004_FM_II_4932, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁰ *Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie*, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁸¹ *Dossier concernant un tableau de [Jan] van [den] Hoeck[e] représentant La Mort de Antiochus, offert en vente par le restaurateur Alex De Heuvel (Bruxelles).* — *Offre refusée*, 1906, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5045_065, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Opdrachten: De Kuyper verkocht in 1902 enkele werken aan het Koninklijk Museum voor Schone Brussel.⁸²

Casus 28: Jules F. Defordt

Biografische gegevens: Jules F. Defordt was actief te Brussel.

Activiteiten: Hij was kunsthandelaar- en restaurateur. Hij lijkt ook uitvinder geweest te zijn, zijn uitvindingen waren niet gerelateerd aan de kunstwereld.⁸³

Opdrachten: In 1909 wou hij een schilderij verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, het aanbod werd afgewezen.⁸⁴ Het museum kocht wel enkele andere werken van hem aan, zoals we vandaag nog kunnen lezen in de museumcatalogus (vermelding ‘gekocht van Jules Defordt’).

Casus 29: Albert Engel

Biografische gegevens: Albert Engel woonde in Verviers.

Activiteiten: Hij was actief als restaurateur van schilderijen.

Opdrachten: In 1910 bood Engel zijn diensten aan aan het Museum voor Schone Kunsten Brussel, maar hier werd geen gevolg aan gegeven.⁸⁵ In 1913 voerde hij enkele restauraties uit voor het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen.⁸⁶ Hij liep voor op zijn tijdsgenoten vanwege zijn wetenschappelijke insteek.

⁸² *Dossier concernant deux tableaux par Peeter Snyers Plantes et Fruits (inv. 3665 et 3666) acquis du marchand et restaurateur de tableaux Jos. de Kuyper (Bruxelles). — Acquisition (1902), confection de cadres (1902), 1902-1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4975, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸³ *Annual Report of the Commissioner of Patents for the year 1903*, (Washington: Government Printing Office, 1904) 382.

⁸⁴ *Dossier concernant un tableau de J[acob] Jordaens représentant Diogène cherchant un homme, offert en vente par le restaurateur Jules F. Defordt (Bruxelles). — Offre refusée, 1909, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5115_131, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁵ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie, 29 november 1910, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5212_014, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

⁸⁶ *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie, 5 juli 1913, Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c, Antwerpen: Archief KMSKA.*

Casus 30: Auguste De Loose

Biografische gegevens: Auguste De Loose was woonachtig te Koekelberg.

Activiteiten: Hij was actief als kunsthandelaar en kunstrestaurateur.

Opdrachten: In 1921 trachtte hij een kunstwerk te verkopen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel, zonder succes.⁸⁷

Casus 31: Joseph Gyselinckx

Biografische gegevens: Joseph Gyselinckx (1825/1845-1889) was een Belgisch kunstschilder gevestigd te Antwerpen.⁸⁸

Activiteiten: Hij was gekend als kunstschilder, maar lijkt sporadisch ook restauratiewerken uitgevoerd te hebben.

Opdrachten: In 1888 restaureerde hij een werk voor het Museum voor Schone Kunsten Brussel.⁸⁹

Case 32: H. Meyers

Biografische gegevens: H. Meyers was gevestigd te Antwerpen en was een leerling van Paul Emile Nicolé.

Activiteiten: Hij was vermoedelijk enkel actief als restaurateur.

Opdrachten: In 1896 solliciteerde hij bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen voor de positie van tweede restaurateur.⁹⁰ In hetzelfde jaar

⁸⁷ *Dossier concernant un Saint François d'Assise avec l'Enfant Jésus de Van Dyck et un Vieux loup de mer de Piet Verhaert, offerts en vente par le restaurateur Auguste De Loose (Koekelberg).* — *Sans suite apparente*, 1921, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5393_184, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁸⁸ RKD, s.v. "Joseph Gyselinckx," laatst geraadpleegd 5 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Gyselinckx&start=0>.

⁸⁹ *Verklaring ondertekend door Gyselinckx*, 12 november 1888, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_5208, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

werkte hij mee aan een grote restauratiecampagne in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.⁹¹

⁹⁰ *Brief van H. Meyers aan Pierre Koch*, 10 juni 1896, Restauratiedossiers Academie, doos E, E/008e, Antwerpen: Archief KMSKA.

⁹¹ *Brief van de minister van landbouw en openbare werken aan de Museumcommissie*, 12 mei 1896, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_007, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Bijlage 2: Analyse van de reclame en briefhoofdingen van Belgische restaurateurs actief ca. 1880-1920

Casus 1: Louis L. Maillard

L. L. Maillard, of Louis L. Maillard, vinden we enkel terug in de archieven van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. De restaurateur werkte regelmatig voor het museum, zo blijkt uit de briefwisseling en de commissieverslagen die in de archieven bewaard werden. Hij was actief verbonden met het museum vanaf ca. 1883 tot ten vroegste 1913. Gedurende deze tijd bleef zijn briefhoofding steeds dezelfde. Deze is eerder summier in vergelijking met zijn collega's. Opvallend is echter wel dat hij zichzelf 'Peintre Restaurateur' noemt.⁹² Mogelijks mist hier de lange opsomming die we bij zijn collega's zien omdat hij de titel van 'Peintre Restaurateur' als een overkoepelende term beschouwde voor al zijn activiteiten (deze titel omvatte alle mogelijke activiteiten die een kunstrestaurateur zou kunnen uitoefenen). We merken op dat Maillard geen reclame maakte in tijdschriften. Dit kan suggereren dat Maillard voldoende werk kreeg van het museum, of zelfs dat hij in vaste dienst was. Deze laatste hypothese wordt ondersteund door een brief van Jos. Delehay, die zich in 1889 aanbood als 'tweede restaurateur voor het museum'.⁹³ Wanneer we deze brief naast de lange lijst van gerestaureerde werken van het museum leggen, wordt deze hypothese zeer aannemelijk.

⁹² Brief van L. Maillard aan het museum, 16 juli 1888, Restauratiedossiers Academie, , Doos H, H/002, Antwerpen: Archief KSMKA.

⁹³ *Brief van Jos. Delehay*, 26/08/1889, Restauratiedossiers Academie, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

Casus 2: Mommen & Cie

De casus van de familie Mommen is een omvangrijke. Dit bedrijf werd als een van de enige al eerder bestudeerd, dit voornamelijk in functie van de winkel en de rol die ze speelden in de kunstwereld.⁹⁴ Het aspect van de restauratie werd echter nog niet eerder in detail bestudeerd.

Mommen & Cie lijkt zeker de grootste speler te zijn in de bestudeerde periode. We kunnen dit verklaren door de lange geschiedenis van het bedrijf. Het atelier bestond al langer dan dat van de meeste andere besproken restaurateurs,⁹⁵ en had eind 19^{de} eeuw voldoende kapitaal om zich te profileren met regelmatige en grote advertenties in l'Art Moderne.

De eerste advertentie voor het bedrijf vinden we in het nummer van 17 juni 1883. In dit jaar wordt reclame gemaakt voor een grote variatie aan activiteiten, waarvan enkele ook aan de kunstrestauratie gerelateerd kunnen worden, namelijk het verdoeken, parketteren, vernissen en kuisen van schilderijen. Zoals we in de advertentie

zien was dit slechts een van de vele activiteiten binnen het bedrijf. Er wordt reclame gemaakt onder de naam van Pauline Mommen. We kunnen ons afvragen wie de eigenlijke restaurateur was, en of deze persoon zich enkel met zaken gerelateerd aan de kunstrestauratie bezighield, of ook andere taken op zich nam. Uit het eerder aangehaalde onderzoek bleek dat de volledige familie actief was in het bedrijf, maar waren er ook andere mensen actief die eventueel elk een eigen, specifieke taak werd toegewezen? Indien dit niet zo was, zien we hier het profiel van een restaurateur die zich met allerhande andere zaken bezighield, die eerder commercieel gericht lijken te zijn. Hier komt bij dat het bedrijf zich na enige tijd ook in de kunstmarkt zelf profileerde. Zoals uit de advertenties blijkt, namen ze regelmatig deel aan verscheidene (internationale) exposities. Hier wordt het



Afbeelding 1 Advertentie Maison Pauline Mommen, *l'Art Moderne* 3, nr.16 (1883): 131. Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques .

⁹⁴ Davy Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," in *Animateur d'art*, red. Ingrid Goddeeris en Noémie Goldman. (Brussel: Koninklijke museum voor Schone Kunsten, 2015), 19-24.

⁹⁵ Depelchin, "The Mommen company : a commercial *animateur* and facilitator of the 19th-century Brussels art scene," 19-24.

profiel van een restaurateur met belangen in de kunsthandel geconstrueerd, en het is net dit profiel waar rond deze tijd steeds meer voor werd gewaarschuwd.

Vanaf 17 januari 1886 tot en met de nummers van 1888 adverteerde het bedrijf onder een andere naam: Maison F. Mommen. De advertentie werd vereenvoudigd, en benoemt niet alle diensten die men bij Mommen kon krijgen. De beschrijving is eerder dubbelzinnig: “*Spécialité de tous les articles concernant la peinture, la sculpture, la gravure, l’architecture & le dessin.*” Dit kan op verschillende manier

geïnterpreteerd worden: op het eerste zicht lijkt het aspect van de kunstrestauratie volledig verdwenen te zijn, maar we zouden ook kunnen concluderen dat deze restauratiepraktijk omvat zitten in de nogal algemene beschrijving.

Tussen 1888 en 1900 verdwijnen de advertenties plots uit het tijdschrift, om weer in een vernieuwde vorm op te duiken vanaf 1901 tot en met 1913. De restauratiebedrijvigheid krijgt hierin opnieuw een plaats: men heeft het over verdoeken, kuisen en vernissen van schilderijen. Hiernaast zijn ze ook nog steeds actief als winkel voor kunstbenodigdheden. Uit de laatste lijn blijkt ook dat ze deelnamen aan exposities, waarmee ze op internationaal vlak veel aandacht wonnen.

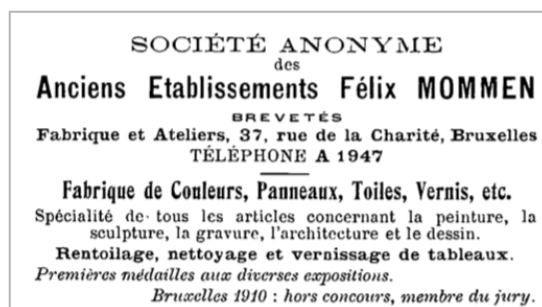


Afbeelding 2 Advertentie Maison F. Mommen, *l'Art Moderne* 6, nr.3 (1886): 24. Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques



Afbeelding 3 Advertentie Maison Félix Mommen, *l'Art Moderne* 21, nr.2 (1901): 16. Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

De advertentie wordt voor een laatste maal aangepast midden 1913, en blijft dezelfde tot de laatste editie van het tijdschrift (1914). De activiteiten blijven essentieel dezelfde, maar het bedrijf werd naar alle waarschijnlijkheid overgenomen (dit leiden we af uit de veranderde naam).



Afbeelding 4 Advertentie Maison Félix Mommen, *l'Art Moderne* 33, nr.27 (1913): 215.
Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

In de drie grootste musea van dat moment, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel (KMSKB), het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (KMSKA) en het Museum voor Schone Kunsten te Gent (MSK), komen de brieven van Mommen & Cie vroeg of laat naar boven. Deze coöperatie is de enige die consequent terug te vinden is in de verschillende archieven. Hieruit kunnen we concluderen dat ze overheen het hele land van een grote naambekendheid genoten. Het feit dat de belangrijkste musea van Vlaanderen regelmatig raad bij hen inwonen, suggereert dat ze zich regelmatig met restauratiewerk bezighielden en toch een zekere graad van expertise hadden binnen het bedrijf. De brieven werden telkens ondertekend door Felix Mommen (oprichter en hoofd van het bedrijf). Dit betekent echter niet per se dat hij degene was die zorgde voor de restauratiebezigheden in het atelier.

In de archieven zijn twee soorten briefhoofdingen te vinden: voor de overname en erna. Op de vroege briefhoofdingen spreekt men over "Fabrique de Couleurs – Toiles, panneaux, vernis, etc. Felix Mommen & Cie".⁹⁶ Op de latere briefhoofding lezen we "Société Anonyme des anciens établissements de F. Mommen & C. Fabrique de couleurs, toiles, panneaux, vernis, etc."⁹⁷ In beide versies wordt er over enige activiteit relaterend aan de kunstrestauratie niets vermeld. Dit kan twee mogelijke oorzaken hebben: de organisatie begon als winkel voor kunstbenodigdheden. De andere activiteiten kwamen later in het spel, en het is mogelijk dat de hoofding simpelweg niet werd aangepast. Het is ook mogelijk dat

⁹⁶ Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

⁹⁷ Felix Mommen, Brief aan Louis Maeterlinck, 10 september 1902, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

ze het winkelaspect als hoofdbezigheid zagen, en dat alle andere diensten die ze leverden eerder aanzien werden als bijzaak. We kunnen hierbij ook opmerken dat de bewaarde brieven van Mommen telkens dateren van na 1900, hoewel we al eerder reclame zagen voor deze diensten in l'Art Moderne. Mogelijks duurde het enkele jaren om expertise uit te bouwen en het vertrouwen te winnen van de musea.

Wanneer we verder nadenken over de casus van Mommen, is het niet verbazend dat hij na enkele jaren ook interesse in kunstrestauratie begon te vertonen. Als fabrikant van verven, vernissen en doeken moet hij een uitzonderlijk grote technische kennis gehad hebben over de schilderkunst. Deze kennis is een belangrijk onderdeel om het ambt van kunstrestaurateur te kunnen uitoefenen. Mogelijks groeide het restauratieatelier van de Mommens dus op een organische manier uit de schildertechnische expertise die ze sinds de oprichting van het bedrijf wisten op te bouwen.

Casus 3: J. en Paul Buéso

Paul Buéso onderscheidt zich door zijn meer aanwezige stem in het publieke leven in vergelijking met de andere bestudeerde restaurateurs.

Op de bewaarde brieven van J. Buéso kunnen we in de hoofding lezen "Tableaux Anciens et Modernes – Objects d'Art – Rentoilage, Transposition, Parquetage et Restauration – Encadrements en tous genres et tous styles".⁹⁸ Deze is meteen uitzonderlijk: het woord 'restauration' wordt in de mond genomen. Hiernaast lijst hij ook een aantal activiteiten op die we onder de grote noemer restauratie zouden kunnen plaatsen. We merken hierbij op dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen 'rentoilage,' 'transposition' en 'parquetage' en 'restauration.' De eerste drie horen dus niet thuis onder de noemer 'restauration.' Door deze diensten apart op te sommen maakt hij duidelijk dat ook deze door hem aangeboden worden. Een andere versie van J. Buéso's briefhoofd voegt hier "Nettoyage, Dévernissage et Vernissage" aan toe.⁹⁹ Een versimpelde versie van dit briefhoofd werd later door zowel vader als zoon gebruikt. Hierin lezen we

⁹⁸ Bv. *Brief van J. Buéso aan de Museumcommissie*, 22 april 1895, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁹⁹ *Rekening van J. Buéso*, 7 mei 1894, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_004, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

“Expert Restaurateur de Tableaux – Rentoilage, Enlevage, Parquetage, Encadrements Anciens.”¹⁰⁰ Enkel de voornaam en het adres zijn verschillend bij de twee heren.

J. Buéso adverteert maar één enkele keer zijn diensten in *l'Art Moderne*, dit op 19 mei 1901. Hierin verwijst hij naar zichzelf als ‘expert-restaurateur de tableaux.’ Dit maakt duidelijk dat hij erg van zijn eigen expertise overtuigd was, en trots was op zijn vak. We merken ook op dat hij eveneens een galerie runde, een activiteit die in de briefhoofdingen niet wordt vermeld. In J. Buéso zien we dus de gevreesde combinatie van kunstrestaurateur en kunsthandelaar. J. Buéso komt hiervoor uit. De reacties op dit soort figuren was nochtans niet mild.



Afbeelding 5 Advertentie J. Buéso, *l'Art Moderne* 21, nr.20 (1901): 177.

Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques

Casus 4: Paul Claessens

De brieven van Paul Claessens vinden we enkel in het archief van het KMSKA terug. Hiervan bestaan er slechts twee, een met een Franse hoofding zonder datum en een tweetalige variant gedateerd 26 augustus 1920.¹⁰¹ In *l'Art Moderne* vinden we geen vermelding van deze figuur. De restaurateur, die in Antwerpen gevestigd was, correspondeerde slechts een enkele maal rechtstreeks met het museum. Tussen de briefhoofden is er echter een opvallend verschil: in de vroegere Franse briefhoofding staat te lezen “Rentoilage – Parquetage – Restauration de Tableaux”. Hier zien we dus wederom een opdeling van ‘rentoilage’ en ‘parquetage’ tegenover ‘restauration.’ In de tweetalige versie van de briefhoofding lezen we “Restauration de tableaux – Herstellen van schilderijen.” Hierover valt veel te zeggen. Ten eerste trekt hij hierbij ‘rentoilage,’ ‘parquetage’ en ‘restauration’ samen in de overkoepelende

¹⁰⁰ Bv. *Brief van Paul Buéso aan Pierens-Feivaert*, 18 mei 1908, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_026, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

¹⁰¹ 1. *Brief van Paul Claes*, 26/08/1920, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e, Antwerpen: Archief KMSKA.
2. *Brief van Paul Claes*, 26/08/1920, Restauratiedossiers Academie, Doos F, F/011e, Antwerpen: Archief KMSKA.

term 'restauration.' Hieruit leiden we af dat de term meerdere betekenissen kan hebben. Daarnaast vertaalt hij de term 'restauration' naar herstellen, in plaats van restaureren.

Casus 5: Pelle & Fils

Van dit bedrijf vinden we enkel brieven terug, en geen advertenties. Dit is opmerkelijk wanneer duidelijk wordt welke diensten ze allemaal aanbieden. De lange lijst doet vermoeden dat het om een groter bedrijf moet gaan met meerdere medewerkers. Afgaande op de naam gaat het hier om een familiebedrijf waar doorheen de jaren steeds meer generaties in betrokken raakten. De brieven in de archieven (KMSKA en MSK) dateren vanaf 1905, maar in de hoofding lezen we dat Maison G. Pelle al in 1864 opgericht werd.¹⁰² De hoofding suggereert een combinatie van winkel/galerij voor (antieke) meubels en schilderijen, maar dit is slechts een van de vele activiteiten van het bedrijf. Ze benoemden zichzelf als 'antiquaires,' met een specialisatie in 'rentoilage,' 'transposition' en 'parquetage' van schilderijen. Verder zaten ze ook muurschilderingen over op een andere drager ('transposition'), vernisten en kuisten ze oude en nieuwe schildrijen, maakten ze kaders en meubels op bestelling, restaureerden ze meubels en andere kunstobjecten, polijsten ze ('polissage') en verpakten ze schilderijen en andere waardevolle objecten. Er werd dus een onderscheid gemaakt tussen restauratiepraktijken aan schilderijen, die onderverdeeld werd in de verschillende taken, en de algemene term restauratie die wel gebruikt werd voor andere kunstvormen. Deze lijst doet sterk denken aan die van Mommen & Cie. We hebben hier waarschijnlijk te maken met een gelijkaardige bedrijfsstructuur en geschiedenis. Het bedrijf werd echter nog niet eerder bestudeerd, en op de brieven na werd er tot op vandaag nog geen ander spoor teruggevonden van deze corporatie. Het grote verschil met Mommen & Cie is echter dat ze niet adverteerden in de vakbladen, noch genoemd worden in de artikels.

¹⁰² 1. *Guillaume Pelle, Brief aan Louis Maeterlinck*, 5 mei 1905, Restauratieverslagen 1900- 1910, Gent: Msk.

Casus 6: L. Hastray & E. Crabbé

L. Hastray & E. Crabbé vinden we wederom enkel in de archieven terug, en niet in de media. Opvallend bij deze casus is dat de briefhoofding niets vermeldt over kunstrestauratie, hoewel uit de briefwisseling met het Louis Maeterlinck duidelijk blijkt dat dit wel tot hun dienstenpakket behoorde. Terwijl er in de desbetreffende brief (29 januari 1907) weldegelijk over restauratie wordt gesproken, vermelden ze in de hoofding enkel “Couleurs & Vernis”.¹⁰³ Vermoedelijk waren ze verkopers van verf en vernis. Op de brief vinden we ook een trademark van een Amerikaans vernismerk (Chas. Osborn & C Limited, The Neutral Varnish, opgericht in 1899). Dit doet vermoeden dat ze hun producten importeerden, en niet zelf produceerden. Dit roept de vraag op van waar hun expertise juist kwam, en waarom ze geen enkel aspect van de kunstrestauratie vermeldden in hun briefhoofding.

In de patenteninventaris van de Verenigde Staten uit het jaar 1908 vinden we vermelding dat Guy Osborn op 17 november een patent aanvraag voor een middel om verf te verwijderen en voor een vernis.¹⁰⁴ De hypothese kan gevormd worden dat L. Hastray en E. Crabbé officiële verkopers waren van Osborns producten. Indien die dus daadwerkelijk een product op de markt bracht om verf te verwijderen, is het niet ondenkbaar dat de verkopers zouden weten hoe dit product gebruikt moest worden. In dit opzicht hadden ze indirect wel een connectie tot de kunstrestauratie.

¹⁰³ L. Hastray, En E. Crabbé, *Brief aan Louis Maeterlinck*, 29 januari 1907, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk.

¹⁰⁴ *Annual Report of the Commissioner of Patents for the year 1903*, (Washington: Government Printing Office, 1904) 382.

Casus 7.1: Adèle Deswarte

Adèle Deswarte adverteerde voor haar organisatie tussen 1881 en 1885 in elk nummer van *l'Art Moderne*. Dit op zich getuigt van een zekere bekendheid of succes, omdat zulke advertenties een investering waren. Wederom zien we een gelijkaardige bedrijfsstructuur aan die van Mommen & Cie en van Pelle & Fils. Hier werden zowel kunstbenodigdheden verkocht, ateliers verhuurd en restauratiewerken uitgevoerd. De lange lijst doet vermoeden dat er meerdere mensen actief waren in het etablissement. Opvallend is dat de advertentie geen vermelding maakt van kunsthandel, hoewel we wel weten dat dit het geval was. Er wordt dus voor gekozen om te adverteren voor restauratiewerken boven kunsthandel, of toch zeker om de twee niet bij elkaar te vermelden. Hierdoor onderscheid Deswarte zich van Mommen & Cie en Pelle & Fils, die wel uitkwamen voor beide activiteiten. Dit wil zeker niet zeggen dat men niet wist dat er ook aan kunsthandel werd gedaan, maar er valt toch iets voor te zeggen dat hier niet voor geadverteerd werd. Verder zien we wederom de opdeling in van restauratiepraktijken in aparte onderdelen ('rentoilage,' 'parquetage,' 'nettoyage' en 'vernissage'). Van de term 'restauration' wordt hier wederom geen gebruik gemaakt.

ADELE DESWARTÉ
23, RUE DE LA VIOLETTE
BRUXELLES.
Dépôt à ANVERS, 15, rue Léopold.

<p>VERFIS ET COULEURS POUR TOUS GENRES DE PEINTURES.</p> <p>TOILES, PANNEAUX, CHASSIS, MANNEQUINS, CHEVALETS, ETC.</p> <p>BROSSES ET FINCEAUX, CRAYONS, BOITES A COMPAS, FUSAINS, MODELES DE DESSIN.</p> <p>RENTOILAGE, PARQUETAGE, EMBALLAGE, NETTOYAGE ET VERNISSAGE DE TABLEAUX.</p>	<p>COULEURS ET PAPIERS POUR AQUARELLES ARTICLES POUR BAU PORTE, PEINTURE SUR PORCELAINE.</p> <p>BOITES, PARCSOLS, CHAISES, Meubles d'atelier anciens et modernes</p> <p>PLANCHES A DESSINER, TÉS, ÉQUERRES ET COURBES.</p> <p>COTONS DE TOUIE LARGEUR DEPUIS 1 METRE JUSQUE 8 METRES.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Représentation de la Maison BINANT de Paris pour les toiles Gobelins (imitation)

*NOTA. — La maison dispose de vingt ateliers pour artistes.
Impasse de la Violette, 4.*

Afbeelding 6 Advertentie Adèle Deswarte, *l'Art Moderne* 1, nr.10 (1881): 80.

Casus 7.2: Albert Mendel Succr

Albert Mendel is in feite de opvolger van Adèle Deswarte. Het verbaast dan ook niet dat zijn advertenties dezelfde activiteiten vermeldt: de verkoop van een variatie van kunstbenodigdheden.¹⁰⁵ Opmerkelijk is echter wel dat de restauratieactiviteiten niet meer vermeld worden. Dit zou kunnen betekenen dat het restauratieatelier opgedoekt werd en enkel de winkel werd overgenomen. In de archieven en het tijdschrift is er verder niets te vinden over deze winkel.

¹⁰⁵ Advertentie Albert Mendel Succr, *l'Art Moderne* 25, nr.1 (1905): 8.

Casus 8: J. Peelaert

De hoofding van J. Peelaert vertelt dat hij zich bezighield met “restauration de Tableaux, Rentoilage, Parquetage, Transposition, Nettoyage de Gravures.” Hij omschrijft zichzelf hierin als ‘Peintre-Expert’ en ‘Restaurateur de Musées,’ een titel die we nergens anders tegenkomen.¹⁰⁶ Vanaf 1898 was hij dan ook in vaste dienst van het museum Mayer van den Bergh.¹⁰⁷ Daarnaast zien we wederom een opdeling van ‘restauration,’ ‘rentoilage’ en ‘parquetage.’ De drie werden duidelijk als aparte activiteiten gezien. Daarnaast toont het feit dat hij bij gravures enkel over ‘nettoyage’ spreekt aan dat ‘restauration’ meer omvatte dan enkel het kuisen van de kunstwerken.

Casus 9: L. Vandergucht - Alberdienst

Vandergucht heeft een lange lijst in aanbieding: Spécialité d’ornementation de salons, Moulures & Carton Pierre de tout style, Atelier de sculpture Exécution ?d’après dessins, Glaces gravées a dessin, Grand choix de Glaces à trois faces, Glaces de Venise, Vitraux mis en plomb, Exportation, Maison de confiance”.¹⁰⁸ Het valt hier op dat er geen activiteiten worden vermeld die specifiek te maken hebben met de restauratie van kunstwerken, hoewel uit de restauratieverslagen van het MSK wel blijkt dat hij die uitvoerde. We vinden geen correspondentie terug van Vandergucht buiten het archief van het MSK.

Casus 10: Paul Emile Nicolé

Paul Emile Nicolé was tot aan zijn dood in 1894 actief in het KMSKA als restaurateur. Uit de briefwisseling met het museum leren we dat hij ook actief was op de privémarkt, hoewel we hier buiten de archieven geen verder bewijs van vinden (hij adverteerde niet in de onderzochte tijdschriften).¹⁰⁹ Uit zijn

¹⁰⁶ J. Peelaert, *Brief aan Jean Delvin, 29 juli 1912*, Restauratieverslagen 1910-1920, Gent: Msk.

¹⁰⁷ *Herinnering Antoine Sacré*, 3 oktober 1949, plaatsingslijst nr. 65, Antwerpen: Archief Museum Mayer van den Bergh.

¹⁰⁸ M. Van der Gucht, *Brief aan Louis Maeterlinck, 6 december 1902*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; M. Van der Gucht, *Brief aan Louis Maeterlinck, 3 maart 1903*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; Louis Maeterlinck, *Brief aan de Museumcommissie, 18 Augustus 1903*, Restauratieverslagen 1900-1910, Gent: Msk. ; 1904/8, *Verslagen van de Museumcommissie, Map 1903-1919*, Gent: Msk..

¹⁰⁹ *Verslag van de Museumcommissie, 19/05/1978*, Restauratiedossiers Academie, Doos B, B/010, Antwerpen: Archief KMSKA.

briefhoofding kunnen we opmaken dat hij zowel actief was als expert, restaurateur en als kunsthandelaar. Hier vinden we wederom het profiel van een restaurateur gecombineerd met economische activiteiten.

Casus 14: H.J. Van Dyck

Van Dycks briefhoofding benoemt hem als Artist-Peintre, hoewel uit zijn factuur van september 1894, gericht aan het Museum Mayer van de Bergh duidelijk wordt dat hij ook enkele restauratiewerken deed.¹¹⁰ Hierin maakt hij een onderscheid tussen restauratie, retouches, verdoeken en vernissen. Enkel deze factuur en een bijhorende brief werden bewaard, verder is deze figuur niet te vinden in andere archieven of tijdschriften. Hierdoor is het wederom onmogelijk om een compleet beeld te krijgen van zijn activiteiten.

Het zou hier kunnen gaan over Henri Joseph Van Dyck (1894-1934), een Belgisch kunstschilder die portretten en genrevoorstellingen produceerde.¹¹¹ Ook over zijn leven als kunstenaar lijkt weinig gekend te zijn.

Casus 16: Delehay Joseph & fils *mvdb*

In de archieven van het museum Mayer vanden Bergh vinden we een enkele factuur terug van 'Delehay Joseph & Fils', dit voor de restauratie van een schilderij.¹¹² Het gaat om diezelfde Delehay die zich bij het KMSKA in 1889 aanbood als tweede restaurateur.¹¹³ Uit deze brief leren we dat hij een leerling was van Nicolié, maar verder is er geen informatie te vinden over deze figuur, daar hij noch briefhoofding, noch advertenties heeft.

Casus 24: Emile De Coninck

In het archief van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België vinden we ook een brief van Emile de Coninck. Uit zijn briefhoofd blijkt dat hij een galerij runden met zowel oude als nieuwe schilderijen. Daarnaast was hij ook

¹¹⁰ *Factuur van H.J Van Dyck*, 26/04/1892, Doos 71, 71.1, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

¹¹¹ *RKD*, s.v. "Henri Van Dyck," laatst geraadpleegd op 1 maart 2020, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/91014>.

¹¹² *Factuur van Delehay Joseph & Fils*, Doos A.II MMB.A.0171-MMB.A.340, MMB.A.0182, Antwerpen: Archief Museum Mayer van de Bergh.

¹¹³ *Brief van Jos. Delehay aan de Museumcommissie*, 26/08/1889, Doos E, E/001, Antwerpen: Archief KMSKA.

‘Peintre restaurateur,’ en kon men bij hem terecht voor kaders, verdoekingen, bedoekingen en expertises.¹¹⁴

Casus 25: Adolphe Gossez

Volgens de briefhoofding uit het archief van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België was Adolphe Gossez een restaurateur van schilderijen, gespecialiseerd in bedoekingen, parketten en verdoekingen.¹¹⁵

Geen briefhoofdingen of advertenties:

Casus 11: Louis Maeterlinck

Casus 12 en 13: Felix Sacré en Antoine Sacré

Casus 15: Auguste Piron

Casus 17-20: Denwone,

Casus 18: Hendrik den Cale

Casus 19: A. Gofies

Casus 20: Aelman

Casus 21: Henri Permeke

Casus 22: Victor le Roy

Casus 23: Henri Le Roy

Casus 26: Alex Deheuvel *KMSKB*

Casus 27: Jos. De Kuyper

Casus 28: Jules F. Defordt

Casus 29: Albert Engel

Casus 30: Auguste De Loose

Casus 31: Joseph Gyselinckx

Case 32: H. Meyers

¹¹⁴ *Dossier concernant un tableau de Charles De Groux, Après l'orage, offert en vente par le peintre, restaurateur et marchand d'art E. de Coninck (Bruxelles). — Offre refusée, 1897, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4471, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

¹¹⁵ *Brief van Gossez aan de president van de Museumcommissie, 25 januari 1913, Fonds Musée ca 1841- ca 1940, BE_A4004_FM_II_4666_035, Brussel: Archives des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

Bijlage 3: Foto's van het atelier van Albert Engel

Bron: *Brief van Albert Engel aan de Museumcommissie*. 5 juli 1913.
Restauratiedossiers Academie, doos F, F/012c. Antwerpen: Archief KMSK





