



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Naar inzicht en vakmanschap. A.-J. Roubo's L'Art du menuisier over interieurbouw en meubelmakerij in de achttiende eeuw

den Otter, H.

Publication date

2016

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

den Otter, H. (2016). *Naar inzicht en vakmanschap. A.-J. Roubo's L'Art du menuisier over interieurbouw en meubelmakerij in de achttiende eeuw*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

8 Conclusies. De betrouwbaarheid van *L'Art du menuisier* en de waarde ervan in de restauratiepraktijk

In het voorgaande is middels een analyse van *L'Art du menuisier* en zijn historische context bepaald hoe dicht het door Roubo geschilderde beeld van het fijntimmerwerk de historische atelierpraktijk benaderde. In het eerste gedeelte van dit hoofdstuk zal ik uit de onderzoeksresultaten die in de voorgaande hoofdstukken zijn bijeengebracht, de elementen naar voren halen die bijdragen aan het beantwoorden van de hoofdvraag: wat is het belang van *L'Art du menuisier* voor de interpretatie van achttiende-eeuwse *menuiserie*? Als vervolg hierop zal antwoord gegeven worden op de tweede hoofdvraag: wat is de waarde van *L'Art du menuisier* voor het werk van de restaurateur? Tot slot bespreek ik een aantal resultaten uit het onderzoek in een breder cultuurhistorisch kader.

Om van waarde te kunnen zijn voor de interpretatie van achttiende-eeuws fijntimmerwerk, moet hetgeen *L'Art du menuisier* schrijft, 'kloppen.' Dat wil zeggen dat de aangeboden informatie volledig, representatief en onfalsificeerbaar dient te zijn, zodat de beschreven procedés voor een lezer met een zeker niveau aan voorkennis begrijpelijk en reproduceerbaar zijn. Om de historiciteit van *L'Art du menuisier* strikt en systematisch te toetsen, maak ik gebruik van enige historiografische criteria zoals die op ieder type historische bron van toepassing zijn.¹ Mark Clarke, een van de oprichters van de *Art Technological Source Research working group*, stuit bij het bronnenonderzoek dat hij doet naar met name middeleeuwse verven, op vragen naar de antecedenten en betrouwbaarheid van zijn bronnen. Zo wil hij als onderzoeker weten of een verfrecept is vastgelegd door een praktizerend kunstenaar, danwel of het recept gekopieerd is uit een inmiddels eeuwenoude verzameling. Hij wijst erop dat er het binnen het onderzoeken van kunsttechnologische bronnen te weinig vraagtekens worden gezet bij hun betrouwbaarheid: 'An awareness of historiographic issues has not [...] always been present in art technological source research. It is far more common to find that researchers have accepted written sources at face value, especially those researchers who are not principally concerned with the study of documentary sources per se, but who are specialists in other areas, such as archeology or conservation science – they are understandably impatient to extract practical information and perhaps lack the skills or time necessary for detailed examination of these often difficult texts.'² Vanuit het inzicht dat een kritische omgang met

¹ Het eerste gedeelte van dit hoofdstuk volgt een door mij in *Technè* gepubliceerd artikel, aangepast aan inmiddels nieuw verworven inzicht. Otter, Herman den. 'L'Art du menuisier d'André-Jacob Roubo: une source pour l'étude de l'histoire du mobilier.' *Technè*. no. 38. (2013) p. 53-57.

² Clarke, Mark. 'Asymptotically approaching the past: historiography and critical use of sources in art technological source research.' in: Kroustallis, Stefanos, et al. (ed.) *Art technology*.

bronnen waardevolle, soms essentiële kennis oplevert, spitst Clarke deze algemeen aanvaarde historiografische criteria nader toe op het evalueren van de historiciteit van kunsttechnologische bronnen. Clarke formuleert zijn criteria in de vorm van een reeks korte vragen: ‘Am I looking at a primary source or a secondary source? Who wrote the source, what type of person wrote the source? What was the purpose of writing the source? What was the intended audience? How was the evidence compiled? What material was included or omitted? What is the agenda or bias of the source? Does the source reflect contemporary workshop practices? Is this source relevant to that artefact, artist, locale or period?’³

Binnen historisch onderzoek is het vaak essentieel om te weten of men te maken heeft met een primaire danwel secundaire bron. Primaire bronnen beschrijven contemporaine gebeurtenissen, zoals een ooggetuigeverslag van een veldslag. Binnen ons terrein zou een primaire bron een vernisrecept of een beschrijving danwel afbeelding van een bepaalde techniek kunnen bevatten, welke overigens niet noodzakelijkerwijze van de hand van een beroepsbeoefenaar hoeft te zijn.⁴ Wanneer het gaat om een recept dat is overgenomen uit een ander boek of manuscript, is er sprake van een secundaire bron. Afhankelijk van de hoedanigheid van de kopiïst en zijn kennis van zaken kunnen er hierbij fouten insluipen.

Roubo had zijn kennis van de praktijk voor een zeer belangrijk deel te danken aan wat hij als *apprenti* en *compagnon* in de werkplaats had geleerd. Hij was van zijn elfde jaar tot zijn dood werkzaam als *menuisier en bâtiment* en voerde veel opdrachten van hoge kwaliteit uit.⁵ Bij Jacques-François Blondel vulde hij deze praktijkkennis aan met kennis van architectuurtheorie, tekentechnieken en de constructieleer van betimmeringen. Lacunes in zijn praktijkkennis van de meubelmakerij vulde hij op door vakbroeders uit deze tak van het fijntimmerwerk te raadplegen.⁶ Wat hij van hen leerde, probeerde hij zelf uit voordat hij het aan het papier toevertrouwde. Eenzelfde kritische attitude had hij ten aanzien van de gedrukte bronnen waarvan hij – overigens niet uitbundig – gebruik maakte: ook

Sources and methods. Proceedings of the second symposium of the Art Technological Source Research study group. Londen: Archetype, 2008. p. 16.

³ Vier andere door Clarke naar voren gebrachte kwesties luiden: ‘What is the objective of source-based technical history? Theoretical orientation of commentators, editors and translators. What is the authenticity or authority of the source? What does the medium tell us about the content?’ Antwoorden op een deel van deze vragen zijn in voorgaande hoofdstukken al gegeven. Op de overige vragen wordt niet ingegaan omdat zij binnen mijn onderzoek niet of nauwelijks van toepassing zijn, of, gevraagd naar ‘the objective of source-based technical history,’ de reikwijdte ervan overstijgen.

⁴ Men denke daarbij bijvoorbeeld het belangrijke De Mayerne-manuscript, dat niet geschreven werd door een schilder maar door een liefhebber met kennis van zaken, de arts Théodore Turquet de Mayerne. De Mayerne verkreeg zijn informatie uit gesprekken met kunstschilders van zijn tijd.

⁵ Zie hierover de biografie in hoofdstuk 3.

⁶ Elke *menuisier* had formeel het recht om in elk van de afzonderlijke vier deelberoepen te werken. Als een *menuisier* van het ene naar het andere over wilde stappen, ‘il faudroit qu’ils en fissent une espèce d’apprentissage pour pouvoir se mettre en état de le faire avec sûreté.’ Zo ver kon Roubo ten behoeve van de research voor zijn boek niet gaan. *AdM.* p. 453.

hier betoonde hij zich de onderzoekende praktijkman die het eerst zelf wilde zien. Waar het *menuiserie en bâtiment* betreft, mag *L'Art du menuisier* onverkort geaccepteerd worden als primaire bron, als informatie uit de eerste hand; voor het meubelmaken geldt dit in mindere mate. Roubo was met zijn heldere en kritische geest en zijn ervaring in fijne houtbewerking goed in staat om de meubelmakerij te begrijpen, maar kende er niet de dagelijkse praktijk en de *tours de main* van. De door sommigen geconstateerde lacunes in *L'Art du menuisier en meubles* en *L'Art du menuisier-ébéniste* zijn niet alleen hier een gevolg van, maar vooral van de gekozen systematiek volgens welke Roubo de *menuiserie* als geheel behandelde.

Over de identiteit en hoedanigheid van de auteur van *L'Art du menuisier* bestaat geen enkele twijfel. André-Jacob Roubo was de derde generatie in een geslacht van *menuisiers en bâtiment*. Hij had, zo blijkt uit zijn boek, vooral uitgebreide ervaring in de vervaardiging van kerkelijk fijntimmerwerk, hetgeen over het algemeen van hoge kwaliteit was. Roubo was ongetwijfeld een intelligent en ambitieus man en wist zich dankzij zijn beschermers te ontwikkelen van handwerksman tot zelfstandig ondernemer, technisch schrijver en een knap tekenaar en graveur. Hoewel Roubo een ambachtelijke achtergrond had, was hij zeer atypisch voor een *artisan*.⁷ Dit spreekt uit zijn onmiskenbare ambitie om de rol van architect op zich te nemen, maar meer nog uit zijn schrijverschap. Onder *menuisiers en ébénistes* waren er velen met het streven om in hun vak het hoogste te bereiken.⁸ Schrijven over het vak hoorde daar echter niet bij. Om dat te kunnen doen, maakte Roubo zich kennis en vaardigheden eigen van de geletterde elite, met inbegrip van haar waarden, zoals de opdracht om kennis breed te delen, cq. het openbaar maken van beroepsgeheimen, en een geloof in het belang van de noodzaak om zich blijvend te ontwikkelen. De *maître-menuisier* is voortaan met het verwerven van de *maîtrise* niet uitgeleerd, een gedachte die in het conservatieve deel van de beroepsgroep waarschijnlijk niet werd omarmd.

L'Art du menuisier was primair bedoeld als instructieboek voor de fijntimmerman die het vak in al zijn aspecten op het hoogste niveau wilde uitoefenen. Deze beoogde professionalisering van vaklieden volgde uit de doelen die de Académie des Sciences had gesteld bij de opzet van de reeks *Description des arts et métiers*. De reeks had niet alleen het doel om het ambacht te laten profiteren van zowel wetenschappen als andere ambachten, maar omgekeerd de wetenschap van het ambacht. Ook de geïnteresseerde leek en liefhebber waren als lezers gedacht. Alles

⁷ Stürmer kenschetst hem als *ein hochbegabter Aussenseiter*. Stürmer, Michael. *Herbst des alten Handwerks*. München: Taschenbuchverlag, 1979. p. 115.

⁸ Het is eigenaardig en spijtig dat modern onderzoek nauwelijks aandacht besteedt aan *menuisiers en bâtiment*. Van deze groep, van wie het werk toch zeer bepalend was voor het achttiende eeuwse Franse interieur, is nauwelijks meer bekend dan enige tientallen namen. Forray-Carlier spreekt van een 'absence d'études consacrées aux artistes qui oeuvrèrent à l'élaboration et à la réalisation de ces décors.' Het inleidende hoofdstuk in haar boek over de betimmeringen in Musée Carnavalet geeft een noodzakelijkerwijze korte opsomming van de literatuur over het onderwerp. Forray-Carlier, Anne. *Les boiseries du Musée Carnavalet*. s.l.: Vial, 2010. p. 13.

bij elkaar genomen was het beoogde publiek zodoende breed en dat vereiste een schrijfstijl met een zeker literair niveau. Het doel van het schrijven van de reeks was het volledig weergeven van ambacht en industrie en wel naar hun *state of the art*, niet naar de gangbare, veelal middelmatige atelierpraktijk en het seriewerk.

Description-delen zoals *L'Art du menuisier* en Dom Bedos de Celles' *L'Art du facteur d'orgues* richtten zich tot *les artistes du premier ordre*, andere daarentegen meer tot de directeur of bedrijfsleider, zoals dat het geval lijkt te zijn in *L'Art de l'épinglier*. Er werd veel aandacht besteed aan het verbeteren van de productiekwaliteit, in het bijzonder door de toepassing van nieuwe machines. Professionalisering werd bevorderd door de vakkennis te structureren in theoretische en praktische deelgebieden. Het concept 'handboek' en de voorgeschiedenis van handboeken over mechanische ambachten drukken een duidelijk stempel op vorm, inhoud en strekking van Roubo's werk. Bovendien zijn de deels utilitaristische, maar deels ook idealistische ideeën van de Académie des Sciences tastbaar aanwezig. Aan deze doelstellingen gaf Roubo vorm door inhoudelijk zoveel mogelijk van de bestaande vakkennis samen te brengen, van het afstellen van een schaaftot en met de belangrijke rol van *modillons* in het ontwerpen naar Griekse orden.⁹ De kunst van het fijntimmerwerk beschreef Roubo op het hoogste niveau en hij bracht vele tientallen ideeën naar voren om werkwijzen, gereedschappen en producten te vervolmaken. Roubo onderwees de fijntimmerman in nieuwe theorievakken en leerde hem een onderzoekende, rationele wijze van denken. Het geeft zijn boek op veel plaatsen een schoolmeester-achtige teneur, die echter wel op zijn plaats is.

De informatiebronnen waarop Roubo zich baseerde, waren zijn persoonlijke ervaring in het atelier, zijn kennis uit zijn tekenaarsopleiding, enig gepubliceerd werk en tenslotte veldwerk en interviews. Wat Roubo schreef over betimmeringen, is duidelijk vollediger dan de delen over meubelkunst. Zijn *menuiserie en meubles* (stoelen, bedden en bergmeubelen) en het deel over *ébénisterie* (gefineerde meubelen) missen informatie over bepaalde vervaardigingstechnieken en lijken bijna een willekeurige keuze te maken uit de vormen en technieken die daarin een rol spelen.¹⁰ Zoals in hoofdstuk 6 is uitgelegd, was dit vooral een gevolg van de gekozen systematisering van het beschrijven van techniek en product. Bovendien liet Roubo enige zaken weg die hij van een te gering niveau achtte of die voor hem dermate vanzelfsprekend waren dat hij vergat om ze te vermelden.

Ten aanzien van de selectie van materiaal is van essentieel belang dat Roubo zich strikt (hoewel vaak morrend) beperkte tot het gildedomein van de *menuisiers*. Daardoor schreef hij zeer weinig over snijwerk, bekleding, vernissen, verguldwerk, metaalbeslag en andere technieken die bij het maken van betimmeringen en

⁹ *AdM.* p. 73, 1051.

¹⁰ De bouw van rompen voor marqueteriemeubelen en het daarbij veelvuldig toegepaste schenkelwerk, de toepassing van mallen en de toepassing van mechanische verrassingen in meubelen worden niet of nauwelijks behandeld, zo min als de werkvolgorde in de bouw van marqueteriemeubelen. Andere onderwerpen zoals schildpadmarqueterie krijgen onevenredig veel ruimte toegemeten, in aanmerking genomen dat deze in Roubo's tijd weinig meer werd gemaakt.

meubelen van groot belang zijn.¹¹ Deze keuzen volgden echter direct uit de geplande opzet van de *Description*-reeks, maar helaas verschenen er, afgezien van Duhamel du Monceau's *L'Art du serrurier* over metaalbeslag en diens *L'Art de faire différentes sortes de colles* over lijmpductie, binnen de reeks geen titels over deze vakgebieden.¹² Ondanks de uitgebreidheid van *L'Art du menuisier* zijn er nog andere zaken die de lezer er niet in aantreft. In dit opzicht is in voorgaande hoofdstukken gewezen op onderwerpen zoals 'hand' van uitvoering, verpakking, transport en herstelwerk, die voor een volledig beeld van de praktijk van belang zijn, maar ook op bedrijfseconomische aspecten, omgang met opdrachtgevers en met vaklieden uit andere ambachten, opleiding van jonge vaklieden, en juridische en corporatieve bepalingen. Opvallend is daarentegen hoe uitgebreid stereometrie en bouwkundige ontwerptheorie aan de orde komen in *L'Art du menuisier*. Hoewel Roubo met name aan stereometrie veel meer aandacht schonk dan voor de praktijk noodzakelijk was, waren het juist deze twee onderwerpen die in de negentiende-eeuwse bewerkingen van zijn boek steeds bewaard bleven en derhalve in elk geval aan een behoefte van volgende generaties voldeden.¹³

Clarke laat zien dat geschiedschrijvers vaak een zekere politieke of morele overtuiging uitdragen. De *Description des arts et métiers* was allerm minst een waardevrij project zoals hierboven al is aangeduid maar had een normatief, sturend karakter. *L'Art du menuisier* beschreef het ambacht zoals het beoefend zou moeten worden. De eisen die aan het fijntimmerwerk gesteld werden, namen in de achttiende eeuw sterk toe. Hiermee hangt samen dat *L'Art du menuisier* zich primair richtte op de meest complexe producten. Het maken van seriewerk bleef totaal buiten beschouwing. Door kennis van een scala aan theorievakken vermeerderde en verdiepte Roubo de competenties van de fijntimmerman. Hierboven heb ik laten zien dat Roubo meer aandacht besteedde aan deze theorievakken dan de fijntimmerman in de praktijk van alledag nodig had. Dat Roubo er zoveel nadruk op legde, volgde enerzijds uit zijn persoonlijke levensloop en ambitie, die lieten zien dat deze kennis een middel was om te stijgen op de maatschappelijke ladder, en anderzijds uit de eis van de Académie om het *menuisiers*-ambacht volledig en op hoog niveau te beschrijven. Omdat de Académie niet alleen *description* verlangde maar ook *perfection*, biedt *L'Art du menuisier* bovenop een beschrijving van fijntimmerwerk zoals dat voor vermogende opdrachtgevers gemaakt werd, vele tientallen ideeën om het vak in nog grotere volmaaktheid uit te oefenen. Dit stond ver af van de praktijk in de meeste ateliers en een dergelijk niveau van perfectie is

¹¹ Hoewel hij deze ambachten maar voor een klein de inhoudelijk behandelde, wees hij telkens op de noodzaak voor de *menuisier*, die zakelijk meestal de spil vormde in complexe opdrachten, om zich kennis van deze ambachten eigen te maken.

¹² Rond dezelfde periode maar buiten de *Description*-reeks verscheen over stoffeerwerk: Bimont. *Principes de l'art du tapissier*. s.l. 1770, en over beschildering en vergulding: Watin, Félix. *L'Art du peintre doreur*. Parijs: Grange, 1773.

¹³ Stereometrie werd in de praktijk een enkele keer gevraagd. Het is een complex onderwerp dat niet beklijft bij de sporadische toepassingen ervan. Het is daarom logisch dat de principes en toepassing ervan werden vastgelegd in een handboek.

pas terug te vinden in de productie van de negentiende eeuw. Van de kant van de Académie en de Franse overheid was er, afgezien van het primaire doel van het toegankelijk maken van technische kennis van vervaardigingsprocedures, impliciet sprake van een streven naar een toenemende controle over productiestandaarden en van een politiek doel, namelijk om de geprivilegieerde positie van de gilden te ondergraven.

Clarke eindigt zijn artikel met een tweetal kernvragen, waarvan de eerste luidt: 'Does the source reflect contemporary workshop practices?' In *L'Art du menuisier* komt weliswaar naar voren wat er allemaal kwam kijken bij het ontwerpen en het bouwen van betimmeringen, maar veel minder van meubelen. Als oorzaak hiervan heb ik enerzijds de specifieke kennis en ervaring van de schrijver als *menuisier en bâtiment* aangewezen, anderzijds de kunstmatige manier waarop hij de stappen in vervaardiging economisch opknipte en ordende. De tekst als geheel mist, overdrachtelijk gesproken, ezelsoren, doorhalingen en beduimelde pagina's en is tezeer een geconstrueerde literaire *histoire*, waardoor hij een niet geringe afstand bewaart tot hetgeen atelierpraktijk inhield.¹⁴ Hoe al die perfect doordachte en in detail weergegeven objecten feitelijk gemaakt werden, moet de lezer, geholpen door de afbeeldingen, moeizaam bij elkaar puzzelen. Veel afzonderlijke bewerkingen en producten werden door Roubo gedetailleerd en omstandig beschreven, maar er ontrolt zich niet een reeks van tableau's waarin het werk zijn vorm krijgt. Een belangrijke beperking schuilt in het feit dat *L'Art du menuisier* minder uitputtend is dan vaak wordt gedacht; er bestaan bovendien naast de door Roubo beschreven technieken meestal nog meer methoden om een bepaald product te maken.

De vraag: 'is this source relevant to that artefact, artist, locale or period?' is daarentegen zonder meer met ja te beantwoorden, ook al is het werk niet te verbinden met enig artefact van Roubo zelf of van andere *menuisiers*. Tegelijkertijd wordt met dit antwoord de beperkte reikwijdte van het werk aangeduid: mede door de nadruk die het werk legt op *perfection* ten koste van *description*, heeft *L'Art du menuisier* in het bijzonder betrekking op de Parijse topproductie uit het derde kwart van de achttiende eeuw. De objecttypen, vormgeving, materialen en technieken die in *L'Art du menuisier* worden behandeld, zijn in veel bewaarde meubelen en betimmeringen uit deze periode aanwijsbaar. De weergave in *L'Art du menuisier* van immateriële aspecten van het *menuiserie*-bedrijf, zoals het kennisniveau van werklieden en de sociaal-economische context, worden door vergelijking met contemporaine bronnen en met gegevens uit modern historisch onderzoek, telkens bevestigd. De betekenis van het werk voor Franse regionale interieur- en meubelkunst of voor Duitse, Engelse of Hollandse meubelkunst is noodzakelijkerwijze veel beperkter, evenals zijn betekenis voor eerdere of latere periodes. Hoewel deze in kwaliteit vaak niet voor het Parijse werk onderdoen,

¹⁴ Aan de fysieke staat van veel negentiende Roubo-edities is duidelijk af te lezen dat zij op de werkbank hebben gelegen. Vooral de platenatlassen die er deel van uitmaken, zijn beschadigd, vuil en dragen sporen van passers en potloden.

wijken zij daar meer of minder vanaf, niet alleen qua vormgeving maar ook qua materiaalgebruik, techniek en constructie.

De gevonden antwoorden kort op een rij zettend, concludeer ik dat *L'Art du menuisier* een primaire kunsttechnologische bron is, geschreven door een technisch schrijver met een degelijke ambachtelijke achtergrond; doel van de publicatie was de professionalisering van *menuisiers* die hart voor hun vak hadden en een verlichte visie daarop, hetgeen naar voren komt uit de selectie van behandelde praktische en theoretische deelgebieden. Daarbij was van de kant van de opdrachtgever sprake van de ambitie om het ambacht te rationaliseren, technische en economische impulsen te geven en om het los te maken uit de corporatieve greep; de schrijver beoogde de ambachtsman te ontwikkelen zodat deze zich los zou kunnen maken uit een positie van afhankelijkheid. Rekening houdend met deze kwalificeringen, concludeer ik dat *L'Art du menuisier* een grote hoeveelheid informatie bevat die de interpretatie van achttiende-eeuwse fijntimmerwerk op materieel en technisch niveau kan ondersteunen. Het werk bevat veel kennis die uit het gemaakte object niet herleidbaar is en in veel gevallen een belangrijke aanvulling van onze kennis vormt.

De waarde van L'Art du menuisier voor het werk van de restaurateur.

Er lijkt als vanzelfsprekendheid aangenomen te worden dat kunsttechnologisch bronnenonderzoek een noodzaak is voor de restaurateur.¹⁵ In hoeverre is deze, tot nog toe weinig overtuigend (of in het geheel niet) beargumenteerde veronderstelling te onderbouwen op basis van de gegeven analyse van *L'Art du menuisier*?

In het voorgaande is een waardestelling gemaakt van de onderscheiden elementen in *L'Art du menuisier*. Vergeleken met andere technische bronnen maakt het een enorme hoeveelheid informatie gemakkelijk toegankelijk. Dit stelt hoge verwachtingen aan het antwoord op de tweede hoofdvraag die dit onderzoek stelt: 'wat is de waarde van *L'Art du menuisier* voor het werk van de restaurateur?' Uit *L'Art du menuisier* zijn allerlei gegevens te ontleen, van materiaal, gereedschap en bewerking, tot tekentechniek, taakspecialisatie en relatie met ontwerpers. Veel stappen in de vervaardiging die uit het meubel zelf niet af te leiden zijn, worden ons door Roubo uitgelegd. Ongerijmd lijkende aspecten, zoals onkundig aangebracht hang- en sluitwerk op een kostbaar stuk, worden door de tekst verklaard wanneer wij lezen dat dit beslag vaak werd gemonteerd door *ferreurs* die tegen stukloon werkten, en niet door de *menuisier* zelf.¹⁶ Voordat ik bespreek wat *L'Art du menuisier* de restaurateur te bieden heeft, mag, omdat *L'Art du menuisier* immers handelt over meubelmaaktechniek, misschien kort worden stilgestaan bij de bruikbaarheid ervan in de werkplaats van de hedendaagse fijntimmerman. Veel

¹⁵ Clarke. 'Asymptotically approaching the past.' p. 17. In voorgaande hoofdstukken werd al gewezen op ideeën van onder meer Pierre Verlet en Hans Michaelsen.

¹⁶ *AdM*. p. 262, 263.

van de vroegere onderzoekers zoals Versini en Doerner waren van mening dat kunsttechnologische bronnen waardevolle informatie bevatten voor de contemporaine beoefening van kunst en ambacht.¹⁷ Deze gedachte leeft nog steeds, getuige wat Garçon schrijft over het gebruik van de Roret-reeks: 'Les artistes, les artisans continuent de consulter les manuels, comme à l'époque de leur publication. Pour connaître une technique, savoir comment elle était pratiquée, pour communiquer ce savoir, voire le remettre en vigueur, on va voir ce qu'en disent les *Manuels-Roret*.'¹⁸ Werken als Dom Bedos de Celles' *L'Art du facteur d'orgues* en Jan van Heurns Nederlandse bewerking daarvan, welke bijna dagelijkse kost zijn in de orgelbouw, blijken een dergelijke actualiteit inderdaad te bezitten.¹⁹ Daar dient men bij te bedenken dat orgelbouw op een zeer traditionele wijze bedreven wordt, in het bijzonder omwille van het bewaren van het geluid, zoals dat het geval is in veel takken van instrumentenbouw.

De telkens aangepaste edities van Roubo's werk veranderden uiteindelijk in een tekst waarin weinig van de oorspronkelijke versie bewaard bleef. Toen in 1930 de laatste editie verscheen, was de inhoud van Roubo's oorspronkelijke teksten niet meer van toepassing. Er bestond een wereld van verschil tussen fijntimmer-techniek uit de achttiende eeuw en die uit de vroege twintigste eeuw. Voor de vroege eenentwintigste eeuw geldt dat vanzelfsprekend *a fortiori*. Voor de hedendaagse meubelmakerij heeft het achttiende-eeuwse handboek dan ook geen waarde. Bij het werken in oude stijl is het soms bruikbaar voor zover het vormgevingsaspecten betreft. Historische vervaardigingstechnieken worden, onder economische druk, door de producent van hedendaagse stijlmeubelen maar nauwelijks toegepast.²⁰ Profiellijsten schaaft hij niet met de hand maar worden machinaal gefreesd, en onder fineerwerk past hij geen kwartiers gezaagd eiken paneel toe maar plaatmateriaal. *Maken* volgens historische methoden kan een doel op zich worden, zoals wij dat zagen in het Angelsaksische amateuircircuit.²¹ De rol die traditioneel ambachtelijk maakwerk in het algemeen en Roubo in het bijzonder daarin spelen, is niet onbelangrijk maar ik zou die vooral als uiting van een zekere levensbeschouwing of als vorm van therapie opvatten; dit valt als zodanig buiten

¹⁷ Hoewel betimmeringen, meubelen en historische objecten zelf opgevat kunnen worden als bron, wordt hier met 'bron' kortweg alleen een gedrukte of handgeschreven tekst met of zonder afbeeldingen bedoeld.

¹⁸ Garçon, Anne-Françoise. 'Innover dans le texte. *L'Encyclopédie Roret et la vulgarisation des techniques, 1830-1880.*' *Colloque les Archives de l'Invention*. Parijs, 2003. p. 2.

¹⁹ Gierveld, die de herdruk van Van Heurns werk bezorgde, schrijft dat het werk vooral na 1960, toen men terugging naar het bouwen van mechanische orgels, zijn nut bewees. Heurn, Jan van. *De orgelmaaker*. Dordrecht: Blussé, 1804-1805. Herdr. met een 'Inleiding tot De orgelmaaker' van Dr. A.J. Gierveld. Buren: Knuf, 1988. Over de klank en bespeelbaarheid van mechanische orgels tegenover pneumatische en elektrische systemen, zie: *100 jaar Flentrop orgelbouw. 1903-2003*. Zaandam: Flentrop, s.d. p. 17 en 84.

²⁰ De producent benadrukt natuurlijk wel graag dat een en ander gemaakt is naar traditionele en beproefde methoden.

²¹ Zie hoofdstuk 2.

dit onderzoek.²² Waar *L'Art du menuisier* zijn nut bewijst, is *pour comprendre une technique passée*.²³

Bronnenonderzoek

Voor het doen van kunsttechnologisch bronnenonderzoek worden verschillende redenen aangevoerd. De werken van Vitruvius en Frontinus werden volgens Rykwert vanaf de vijftiende eeuw geraadpleegd als hulp bij het ontcijferen en gedeeltelijk weer opbouwen van Romeinse ruïnes. Zij waren een gids voor waardevolle maar verloren geraakte technieken en een *repository of antiquarian lore*.²⁴ Julius Schlosser was een van de eersten die de waarde van tekstbronnen voor het kunsthistorisch onderzoek aantoonde.²⁵ Kunsttechnologisch bronnenonderzoek, dat overigens zeer veel van dezelfde bronnen benut als Schlosser, begon zich als afzonderlijke discipline af te tekenen in de laatste decennia van de vorige eeuw. Een van de grondleggers ervan, Ulrich Schiessl, kenschetst het doel ervan in brede termen als *zugunsten des einzelnen Kunstwerkes und zugunsten einer umgreifenderen historisch-kunsttechnischen Darstellung*.²⁶ Zindel noemt expliciet de waarde van kennis uit kunsttechnologische bronnen voor de restauratie, net als Verlet en Michaelsen. Kennis van de methoden in historische vervaardiging, ondersteund door (natuur-) wetenschappelijke analyse van materialen, draagt bij aan het begrip van de relatie tussen de objectopbouw, veroudering en schadebeelden, en daarmee aan het welslagen van de restauratie.²⁷ Wallert beschouwt informatie uit bronnen 'as of fundamental importance to our understanding of how art objects were made,' daar deze informatie helpt bij het achterhalen van de oorspronkelijke werkwijzen en bedoelingen van de kunstenaar.²⁸ Door op basis van de brontekst reconstructies van de beschreven recepten of technieken te maken, kunnen verschijnselen aan

²² 'Hand chopping dozens of mortises is certainly not time-efficient, but it may be the perfect way to enjoy working at a leisurely pace in a harried world.' Rogowski, Gary. *The complete illustrated guide to joinery*. Newtown, CT: Taunton, 2002. p. 2.

²³ Garçon. 'Innover dans le texte.' p. 3.

²⁴ Rykwert, Joseph. 'On the oral transmission of architectural theory.' *AA Files*. no. 6. (1984) p. 17.

²⁵ Schlosser was de eerste die literaire getuigenissen over beeldende kunst bijeenbracht. Hij concentreerde zich in hoofdzaak op Italië. Zijn boek geeft een overzicht van beschikbare bronnen en een korte bespreking van hun inhoud. Schlosser, Julius. *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien: Schroll, 1924.

²⁶ Schiessl, Ulrich. *Die deutschsprachigen Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei van 1530 bis ca. 1950*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989. p. 11.

²⁷ Zindel, Christophe. *Guldene Kunst-Pforte. Quellen zur Kunsttechnologie*. Bern: HKB, 2010. p. 13.

²⁸ Wallert, Arie. 'Reading technical sources.' in: Clarke, Mark, Joyce H. Townsend, Ad Stijnman. (ed.) *Art of the past: Sources and reconstructions*. Proceedings of the first symposium of the Art Technological Source Research study group. Londen: Archetype, 2005. p. 39-43.

objecten begrijpelijk worden (zoals het omgekeerd ook voorkomt dat teksten pas begrepen worden dankzij objectstudie²⁹).

Bij het bestuderen van betimmeringen en meubelen kunnen bronteksten zoals Félibiens *Principes d'architecture*, Roubo's *L'Art du menuisier* en Diderot's *Encyclopédie* worden gebruikt om de opeenvolgende vervaardigingsstadia van een meubel of betimmering te helpen doorgronden. Analyse of 'lezing' van het object zelf laat weliswaar de constructie of laagopbouw zien maar niet het ontwerpproces en de bewerkingen waardoor het object tot stand is gekomen. Omdat het dus steeds gaat om een vergelijking tussen informatie uit bronnen en informatie (en vragen) uit objecten, moeten wij eerst stilstaan bij de 'primäre Quellen, die Denkmäler selbst.'³⁰

Het belang van de informatie die besloten ligt in het object, wordt door Stijnman als volgt gedefinieerd: 'The art object under research is the primary material source because in principle it contains all the necessary data. [...] Observation of its texture may reveal toolmarks and particular working methods such as brushstrokes in paintings and thumbprints in ceramics. The layering and consistency of applied materials such as inks, metals or enamels may become clear through chemical/physical analyses. Underneath its surface the construction of the object, such as the core of a bronze cast or the canvas and stretcher of a painting, may be observable.'³¹ Stijnman gaat er impliciet van uit dat de waarnemer beschikt over een ruime mate aan algemene en technische achtergrondkennis. Hierzonder is het immers niet mogelijk om sporen van bewerking of symptomen van veroudering te herkennen, noch om significante waarnemingen te scheiden van insignificante.³² Het object bevat informatie over zijn materiële samenstelling en, ten dele, over de manier waarop het werd vervaardigd. Deze materiële samenstelling kan bepaald worden middels visuele identificatie en in de moderne restauratiepraktijk vaak door toepassing van instrumentele analysetechnieken.³³ Gereedschapssporen op het object kunnen verraden hoe het is gemaakt, en soms zelfs het een en ander over stadia in het ontwerp ervan. Uit de materiële aspecten

²⁹ Zie bijvoorbeeld Van Soestbergens reconstructieonderzoek naar de robellijstmachine. Soestbergen, Cees van. 'The reproduction of a ripple moulding machine by Roubo.' in: Duin, Paul van, et al. (ed.) *Proceedings of the 4th international symposium on wood and furniture conservation*. Amsterdam: Rijksmuseum/Veres, 1999.

³⁰ Schlosser. *Die Kunstliteratur*. p. 264.

³¹ Stijnman, Ad. 'Some thoughts on *realia* : material sources for art technological source research.' in: Eyb-Green, Sigrid, et al. (ed.) *The artist's process: technology and interpretation*. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research working group. Londen: Archetype, 2012. p. 19.

³² Onderscheid maken tussen significante gegevens en insignificante vereist kennis. Gegevens uit kunsttechnologische bronnen kunnen de onderzoeker attent maken op zaken die gemakkelijk over het hoofd worden gezien.

³³ Binnen restauratie van houten objecten worden met name de volgende technieken regelmatig toegepast: dendrochronologie voor datering; microscopie voor houtdeterminatie en opbouw van afwerkklagen; GC-MS voor identificatie van bindmiddelen in lijmen en vernissen; HPLC voor identificatie van kleurstoffen.

van een meubel is bovendien vaak af te leiden waar het gemaakt is, en of het een koninklijk unicum was of een stuk seriewerk, hetgeen bijdraagt aan de cultuurgeschiedenis.³⁴ Zoals Hellwag schrijft, vraagt een correcte duiding van gereedschapssporen om een ervaren vakman.³⁵ Dit is binnen de restauratie van houten objecten een nog weinig geëxploreerd deelgebied,³⁶ dat interessante gegevens kan opleveren.³⁷ Zo blijkt uit het onderzoek van François, Locatelli en Pousset naar de middeleeuwse kisten in het Hôtel-Dieu van Beaune dat op grond van materiaalgebruik en vervaardigingssporen kon worden vastgesteld hoe de kisten gemaakt zijn en dat het om één serie gaat, die gelijktijdig met de bouw van het Hôtel-Dieu gemaakt moet zijn.³⁸

Kunsttechnologische bronnen kunnen in drie onderscheiden gevallen hun waarde bewijzen bij het 'lezen' van het object: 1) zij kunnen betrekking hebben op een individueel object; 2) zij kunnen informatie bieden over de manier van werken in een bepaalde localiteit of periode; 3) zij verruimen, in een meer algemene zintenslotte, onze kennis van de geschiedenis der kunsttechnologie.

1) *Vervijzing naar een individueel object.*



Afb. 86, 87 Gebroeders Slodtz. Ontwerptekening voor een commode. Rechts de naar deze tekening gemaakte commode van Antoine Gaudreaux met verguld bronsbeslag van Jacques Caffiéri. Wallace Collection, Londen.

Van directe verbanden tussen bronnen en objecten is slechts in zeldzame gevallen sprake.³⁹ Dit is bijvoorbeeld het geval bij de een door Gaudreaux vervaardigde

³⁴ Stürmer, Michael. *Handwerk und höfische Kultur. Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1982. p. 19.

³⁵ Hellwag, Fritz. *Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Mit 124 Abb. und einen Anhang: die stilistische Entwicklung der Möbelformen*. Berlijn, 1924. p. 437.

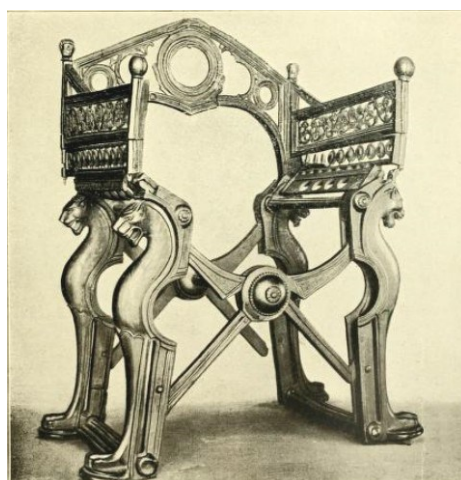
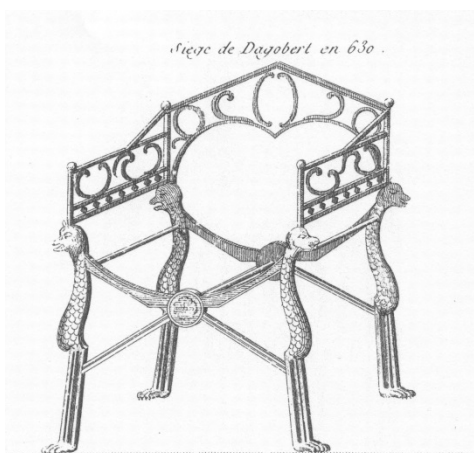
³⁶ Door de schrijvers van de *Encyclopédie des métiers* wordt deze onderzoeksmethode aangeduid met de term 'archaeodendrometrie.' *Encyclopédie des métiers. La menuiserie. Tome 6. Les ouvrages*. p. 45. Voorbeelden van toepassing ervan in: *Technè*. no. 29 (2009).

³⁷ R.J. van Wandelen, destijds hoofdrestaurateur meubelkunst van het Rijksmuseum te Amsterdam, was een van de eerste meubelrestaurateurs die wezen op het grote belang van vervaardigingssporen. Wandelen, R.J. van. 'Technologisch onderzoek van antieke meubelen en andere houten voorwerpen. *Antiek*. (mei 1971) p. 538-544.

³⁸ François, Bruno, Christine Locatelli, Didier Pousset. 'Investigation sur la matière: les coffres de l'Hôtel-Dieu de Beaune.' *Technè*. no. 29. (2009) p. 37-43.

³⁹ De voornaamste uitzondering hierop zijn brieven. Zie: Zindel. *Guldene Kunst-Pforte*. p. 13.

commode, naar een ontwerp van de gebroeders Slodtz.⁴⁰ (afb. 86, 87) of rekeningen van meubelmakers.⁴¹ Het enige object waarvan Roubo expliciet vermeldde dat hij het zelf gemaakt had, was een biechtstoel.⁴² Daarnaast publiceerde hij zijn opmeting van de koorbanken van de Chartreux de Paris.⁴³ Andere, bestaande objecten die hij behandelde, zijn enige antieke zitmeubelen, in het bijzonder de troon van Dagobert.⁴⁴ Deze is heden nog bewaard.⁴⁵ Het x-vormige onderstel is vermoedelijk uit de Merovingische periode en de rug- en armleuningen zijn in de elfde of twaalfde eeuw toegevoegd. Gaborit-Chopin vermeldt dat de troon verschillende restauraties heeft ondergaan, waaronder die in



Afb. 88 Roubo. *L'Art du menuisier*. Detail van pl. 222. De zetel van koning Dagobert. Roubo hierover; Sauval.

Afb. 89 De zetel in zijn huidige toestand.

⁴⁰ Zie: Verlet, Pierre. *French royal furniture*. Londen: Barrie & Rockliff, 1963. p. 102-103. Er bestaan meer voorbeelden van meubelen waarvan de oorspronkelijke ontwerptekeningen bewaard zijn. Zie bijvoorbeeld: Wilson, Gillian. 'Boullé.' *Furniture History*. vol. 8. (1972) p. 63 en pl. 47a en b.

⁴¹ Een goed voorbeeld is de achttiende-eeuwse documentatie over onderhoud aan paleisinterieurs die directe verbanden legt tussen object en restauratie: Michaelsen, Hans. '»Emmeublements-Reparaturen in de Königl. Schlössern.« Anmerkungen zur Pflege und Instandsetzung von Möbeln und Holzausstattungen in de Potsdamer und Berliner Schlössern zwische 1750 und 1870.' *Die Kunst zu bewahren*. Bd. 8. 2006. p. 85-100. Andere voorbeelden zijn onder meer te vinden in: Alcouffe, Daniel. *The restorer's handbook of furniture*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1977. p. 7.

⁴² *AdM*. p. 235-239 en pl. 87-88. Ik heb niet kunnen achterhalen of deze nog bestaat. Zie bijlage C 'Oeuvre van Roubo' waarin werken van zijn hand vermeld zijn.

⁴³ De door hem opgemeten koorbanken zijn afgebeeld op pl. 73. Roubo vermeldde deze koorbetimmering als een toonbeeld van goed fijntimmerwerk, ook al achtte hij de koof die het geheel bekroond *d'une saillie démesurée* ten opzichte van de hoogte van de betimmering. *AdM*. p. 215, 216.

⁴⁴ *AdM*. p. 606, pl. 222.

⁴⁵ Zie: Gaborit-Chopin, Danielle. 'Trône de Dagobert' in: *Le Trésor de Saint-Denis*. Catalogue de l'exposition du musée du Louvre du 12 mars au 17 juin 1991. [tent. cat.] Parijs: Réunion des musées nationaux, 1991. p. 63-68.

1294-1296 door *maître* Gossoyn die daarmee mogelijk de vroegste met naam bekende meubelrestaurateur is.⁴⁶ Roubo schreef over de zetel dat hij ‘assez grossièrement travaillé’ was, hetgeen suggereert dat hij hem met eigen ogen heeft gezien.⁴⁷ Zijn afbeelding ervan wijkt echter sterk af van de realiteit en komt niet over als het werk van een vaardig tekenaar.⁴⁸ Roubo schreef dat de zetel opvouwbaar geweest moet zijn, maar vermeldde niets over zijn geschiedenis anders dan dat hij toebehoord had aan koning Dagobert en zich in de abdij van St.-Denis bevond. Samenvattend kunnen wij vaststellen dat *L’Art du menuisier* geen gegevens van enige betekenis bevat over specifieke objecten.

2) *Vernijzing naar een historisch gelocaliseerde groep objecten of ‘school.’*

Een grote groep kunsttechnologische bronnen geeft een meer of minder uitgebreide weergave van de atelierpraktijk die kenmerkend is voor een bepaalde localiteit en periode. Zindel gebruikt voor dergelijke bronnen de term ‘compendia’ (als onderscheiden van receptenboeken en convoluten) en geeft als voorbeeld Cennini’s *Libro dell’arte*, dat een weergave biedt van de school van Giotto en Gaddi. Zindel ziet het compendium zich ontwikkelen tot *ein meist programmatisches Lehrmittel mit Modellcharacter*, een omschrijving die bij uitstek van toepassing is op Roubo’s werk;⁴⁹ uit dit onderzoek is gebleken dat het werk een uitgesproken *Modellcharacter* bezit en ook dat *L’Art du menuisier*, met inachtneming van zekere kwalificaties, representatief is voor achttiende-eeuwse Franse meubelen en betimmeringen. De atelierpraktijk die Roubo schilderde geeft een vrij specifieke fase in de ontwikkeling van de atelierpraktijk weer. Deze wordt onder meer gekenmerkt door de volgende punten:

- elk stuk werd afzonderlijk en handmatig gebouwd, *du pied au faite*; veel werklieden waren waarschijnlijk gespecialiseerd in één meubeltype;
- men werkte in een fijnmazig netwerk van aanpalende ambachten en leveranciers van gereedschap, materialen en een (nog) gering aantal halfproducten;
- er was sprake van een bedrijfsomvang van één tot tien werknemers;⁵⁰
- qua materiaalsamenstelling en opbouw zijn met name de meubelen zeer complex;
- het ontwerpen werd de *menuisier* steeds meer uit handen genomen, terwijl de eisen aan de kwaliteit en nauwkeurigheid van uitvoering, tot de niet-zichtbare delen aan toe, gedurig toenamen.

⁴⁶ Deze restauratie werd uitgevoerd in opdracht van de abt Suger, die de historische waarde van de troon kende maar hem als *vetustam et disruptam* beschouwde. Zie noot hierboven. In 1804 werd de troon gerestaureerd ten behoeve van gebruik door Napoleon.

⁴⁷ *AdM.* p. 606-607. Een viertal andere Middeleeuwse zitmeubelen die hij besprak, kende hij alleen van afbeeldingen.

⁴⁸ *AdM.* pl. 222. De ‘rococo’ krullen in rug en armléiningen suggereren dat het in elk geval om een achttiende-eeuwse tekenaar moet gaan.

⁴⁹ Zindel. *Guldene Kunst-Pforte.* p. 20.

⁵⁰ Over de gemiddelde bedrijfsomvang in *menuiserie en bâtiment* heb ik geen gegevens. Vermoedelijk waren deze groter dan meubelmakerijen. In het atelier van Roubo stonden bij zijn overlijden zeventien werkbanken. *Inventaire après décès.* 24 maart 1791. AN/MC/ET/LVIII/570.

In al deze opzichten onderscheidde deze atelierpraktijk zich van de zeventiende en de negentiende eeuw.⁵¹ Wanneer wij ons dus bepalen tot de achttiende eeuw en tot Frankrijk of zelfs Parijs, kan *L'Art du menuisier* gebruikt worden als informatiebron die in verschillende opzichten het kunsthistorisch en technisch-historisch onderzoek van objecten ten dienste kan staan. Wanneer de onderzoeker aspecten aan het object waarneemt die ongebruikelijk of ongerijmd lijken, kan *L'Art du menuisier* soms uitkomst bieden. Dit is bijvoorbeeld het geval bij meubelen waarvan marqueteriepanelen met weinig smaak zijn samengesteld uit losse bloemen en andere vorgezaagde elementen: deze kunnen het resultaat zijn van de door Roubo beschreven praktijk van handel in geprefabriceerde marqueterie-elementen.⁵² Ook het merkwaardige feit dat de binnenkanten van regels van vergulde en kostbaar beklede stoelen na het uitzagen vrijwel *brut* werden gelaten, werd door Roubo weliswaar afgekeurd, maar hij gaf er wel een uitleg voor. De tekst kan de restaurateur bovendien opmerkzaam maken op aspecten die hem anders in het geheel niet waren opgevallen, bijvoorbeeld het gebruik van robuust eiken voor stijl- en regelwerk naast het gebruik van het veel mildere eiken voor panelen, in een en hetzelfde object. De moderne beschouwer kan dit verschil al te gemakkelijk ontgaan, maar *L'Art du menuisier* verklaart het vanuit de materiaal-eigenschappen van eikenhoutvariëteiten van verschillende groeiplaatsen.

Hoewel het als wenselijk wordt gezien om de historische opbouw van het object bij restauratie te respecteren, kan er er nooit sprake van zijn dat informatie uit *L'Art du menuisier* een specifieke keuze voor behandeling dicteert. Hoewel Roubo bijvoorbeeld schreef dat pen-en-gatverbindingen in stoelen niet werden gelijmd, kan de restaurateur dit toch noodzakelijk achten met het oog op het behoud van de stoel. Object, shadebeeld en restauratiedoel kunnen zwaarder wegen dan een 'historisch onderbouwde' methode van behandelen.

Op een minder concreet vlak is het goed om oog te hebben voor Roubo's denkbeelden over uitvoeringspraktijk en de uitstraling die de *menuisier* het werkstuk wilde geven. Uit *L'Art du menuisier* spreekt steeds een streven naar 'perfectie,' naar nauwkeurige navolging van het ontwerp die geen enkele *latitude de l'outil* kan velen, in het bijzonder in neo-classicistische ontwerpen. Hoewel ook hier geldt dat *L'Art*

⁵¹ Hoewel het bedrijf van Jacob-Desmalter uitzonderlijk was, blijkt uit een overheidsrapport dat de ateliers in 1812 beschreef, hoe sterk de bedrijfstak was veranderd: '13 ateliers spécialisés en: menuiserie en bâtiment, en menuiserie en meubles, ébénisterie, sculpture en figure et en ornements, peinture et dorure sur bois, fonderie, ciselure, dorure sur métaux, monteur, serrurier, mécanicien, tourneur sur bois, incrustation et polisseur. Six scieurs de long y travaillent à l'année et huit porteurs ou hommes de peine.' AN. F.12.2410. *Dossier bois ébénisterie Jacob Desmalter*. 1812. Geciteerd naar Garenc, Paule. *L'industrie du meuble en France*. Parijs: PUF, 1957. p. 76. Negentiende-eeuwse meubelfabricage wordt onder meer beschreven door Edwards en Van Voorst tot Voorst. Edwards, Clive D. *Victorian furniture. Technology and design*. Manchester: Manchester University Press, 1993; Voorst tot Voorst, J.M.W. van. *Tussen Biedermeier en Berlage*. 2 dln. Amsterdam: De Bataafsche Leeuw, 1992.

⁵² Deze praktijk blijkt eveneens uit andere contemporaine bronnen, zoals De Bellaigue beschrijft. Zie: De Bellaigue, Geoffrey. 'Engravings and the french eighteenth-century marqueteur. - II' *The Burlington Magazine*. vol. 107. no. 748. (1965) p. 359.

du menuisier niet de wijze van restaureren mag dicteren, zijn dergelijke overwegingen wel te betrekken in de besluitvorming voorafgaand aan behandeling.

3) *Kennis uit bronnen als onderdeel van het opbouwen van het technisch-historische referentiekader van de restaurateur*

Voorafgaand aan een behandeling verzamelt de restaurateur alle informatie over het object die beschikbaar is.⁵³ Om deze adequaat te kunnen identificeren, interpreteren en wegen, moet hij beschikken over een grote hoeveelheid kennis en manuele intuïtie. Dit referentiekader is heterogeen van aard en groeit in de loop van vele jaren door ervaring met het bewerken van materialen, kennis van vergelijkbare voorwerpen, kennis van geschiedenis van cultuur, esthetiek en techniek; kunsttechnologische tekstbronnen kunnen hier onmiskenbaar een grote bijdrage aan leveren. Zindel wijst erop dat bronnenonderzoek juist binnen de opleiding van restaurateurs een belangrijke rol kan vervullen.⁵⁴ Zoals Schiessl schrijft, maken gegevens uit kunsttechnologisch bronnenonderzoek, verbonden aan natuurwetenschappelijke analyses van materialen van werken, het mogelijk om *eine präzisere Technikgeschichte der bildenden Künste zu schreiben*. Nu duidelijk is wat de beperkingen zijn van *L'Art du menuisier*, kan de grote hoeveelheid kennis die het in zich bergt met betrekking tot de technische ontwikkelingen in het fijntimmerwerk en die in geen enkele andere historische bron te vinden is, ten volle worden gebruikt.

L'Art du menuisier als bron voor restauratietechniek

Het lijkt logisch om te veronderstellen dat een achttiende-eeuws werk over meubeltechniek veel waarde moet hebben voor de restauratie van achttiende-eeuwse meubelkunst. De hedendaagse meubelrestauratie maakt echter gebruik van een geheel ander palet aan technieken dan de meubelmakerij, of het nu achttiende- of eenentwintigste-eeuwse zijn. Vroeger was dit minder het geval en werden in restauratie veel werkwijzen uit de meubelmakerij toegepast, zodat het object er weer 'als nieuw' uit ging zien. Zoals Ordonez opmerkt, heeft dit er toe heeft geleid dat oude restauraties soms moeilijk te herkennen zijn.⁵⁵

Er staan in *L'Art du menuisier* geen beschrijvingen van reparatiewerk.⁵⁶ Voor zover Roubo reparatiewerk noemde, had dit steeds tot doel om beschadigd of

⁵³ Ordonez verstaat onder *analisi filologica* de lezing van het object zelf en het verzamelen van alle documentatie. Dit vraagt om een brede theoretische wetenschappelijke kennis, temeer om deze eerste lezing te kunnen completeren met de meest geschikte *analisi scientifica* van het object. Ordonez, Christina, Leticia Ordonez, Maria del Mar Rotaache. *Il mobile. Conservazione e restauro*. Florence: Nardini, 1996. p. 100.

⁵⁴ Zindel. *Guldene Kunst-Pforte*. p. 9 en 13. Ook Wallert is van mening dat bronnenonderzoek vooral van nut is voor de restaurateur in opleiding. Mondelinge mededeling.

⁵⁵ Ordonez. *Il mobile. Conservazione e restauro*. p. 39.

⁵⁶ De door Roubo op p. 49 beschreven *tenon à peigne*, een kamvormige losse pen met ronde uiteinden, komt naar zijn vorm overeen met een methode die de moderne restaurateur toepast om afgebroken pennen aan te helen, maar diende bij Roubo het doel om aan hout dat zeer

vervormd werk als nieuw te maken.⁵⁷ Auteurs uit de eerste helft van de negentiende eeuw vermeldden mondesmaat methoden om schades te herstellen. Deze zijn gelijk aan meubelmaaktechniek, met als enige uitzondering de door Karmarsch vermelde mogelijkheid om beschadigde fineer met een warme strijkbout los te strijken, een techniek die tegenwoordig nog steeds wordt toegepast in de restauratie.⁵⁸

Het werken met ‘traditionele’ technieken en materialen vindt in de restauratie van interieurobjecten alleen toepassing in het bijmaken van ontbrekende onderdelen.⁵⁹ Afgezien hiervan zijn de meeste restauratietechnieken noodzakelijkerwijze anders van aard. Het bouwen van meubelen en betimmeringen was een additief proces:⁶⁰ uit ruw voorbereikt hout werden onderdelen gevormd en deze werden samengevoegd tot een geheel. Het voltooide object dat de meubelmaker afleverde en dat vervolgens een leven vol wederwaardigheden meemaakte, is het object waar de restaurateur mee begint. Na de bestudering van de opbouw van dit object en zijn schadeproblematiek, zijn de materiële technieken die de restaurateur toepast ingrepen zoals consolideren, demonteren, schoonmaken, aanhelen van lacunes, retoucheren en afwerkklagen conserveren. Omdat het doel van restauratie tegenwoordig niet meer is om het object ‘in zijn oorspronkelijke luister’ te herstellen maar het in zijn materialiteit zoveel mogelijk te respecteren, staan de toegepaste behandelmethoden ver af van meubelmaaktechniek.

Veel meubelen zijn in de loop van hun bestaan meermalen van hun oude afwerklaag ontdaan en opnieuw afgewerkt met bijenwas, vernis of anderszins. Wanneer sporen van oorspronkelijke afwerkklagen ontbreken, kan de moderne restaurateur receptuur uit de vervaardigingsperiode van het object toepassen. Nog

schuin van draad is toch een stevige pen te maken. Vergelijk: Germond, François. *L'Ébéniste-restaurateur*. Parijs: Colin, 1992. p. 60.

⁵⁷ Uit bewaarde facturen en andere documenten blijkt dat meubelmakers regelmatig reparatiewerk verrichtten. Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw werd het een afzonderlijk beroep. Reparatiewerk wordt vermeld in de *AdM* op p. 99, 124, 256, 491, 645, 705, 1216 en 1236. Meestal spreekt Roubo van *redresser*. Op de laatstgenoemde pagina gebruikt hij de term ‘*restauration*’ voor herstelwerk. Over goedkoop werk schreef hij ‘le sort de ces sortes d’ouvrage est de ne devoir durer qu’autant qu’ils plaisent.’ *AdM*. p. 983. Meermalen blijkt in de *AdM* dat meubelen, in het bijzonder stoelen, als min of meer modieuze en weinig duurzame producten werden gezien. Hieruit volgt dat restauratie niet serieus werd overwogen.

⁵⁸ Karmarsch. *Grudriss der mechanischen Technologie*. Bd. 2. p. 250. Albrecht sloot deze mogelijkheid uit omdat de gebruikte fineren van minder dan een halve streep dikte (circa 1 mm.) na het oplijmen, schrapen en nabewerken te dun zijn geworden om ze er nog op deze manier af te kunnen halen. Albrecht, Albert. *L’Art de l’ébéniste, d’après des notes et des instructions fournies par plusieurs des meilleurs fabricans de la capitale et particulièrement par M. Albert Albrecht*. Parijs: De Malher, 1828. p. 242.

⁵⁹ *Encyclopédie des métiers. La menuiserie*. vol. 6.

⁶⁰ Benje gebruikt voor de pre-industriële wijze van werken de term *anbauen*. Benje, Peter. *Maschinelle Holzbearbeitung. Ihre Einführung und die Auswirkungen auf Betriebsformen, Produkte und Fertigung im Tischlereigewerbe während des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. p. 187-188.

afgezien van het feit dat receptenbundels weinig nauwkeurig vermeldden over bereiding en verwerking van afwerkmiddelen en hun beoogde resultaat, blijkt een vernis op ‘historische’ basis in veel gevallen te zeer in het oog te springen en esthetisch onbevredigend te zijn op 200 jaar oude objecten.⁶¹ De slotsom moet luiden dat *L’Art du menuisier* geen bron voor restauratietechniek is.

De implicaties van bronnenonderzoek voor restauratie-ethiek

De meubelen en betimmeringen die men in de negentiende eeuw begon te verzamelen, werden in veel gevallen in een foutloze staat ‘gerestaureerd’ in de eigenlijke zin van het woord en zoals de hierboven geciteerde auteurs dat opvatten. Waardering of acceptatie van de sporen die de tijd heeft nagelaten, is een gaandeweg prominenter rol gaan spelen.⁶² Dit heeft er met wat omwegen toe geleid dat de moderne restauratiepraktijk het object presenteert compleet met de meeste veranderingen die de tijd en andere actoren eraan mee hebben gegeven.⁶³ Uit kunsttechnologische bronnen is veel op te maken over uiterlijke aspecten zoals kleur, vernis, uitstraling en over de bedoelingen die de maker had.⁶⁴ Verlet meent dat kennis van de achttiende-eeuwse bronnen ons in het bijzonder veel bijbrengt over de harmonie en finesse in het geheel.⁶⁵ Over deze oorspronkelijke uitstraling en bedoelingen wordt steeds meer en steeds exactere kennis gegenereerd door onderzoeken die aan restauratieprojecten vooraf gaan. Deze presenteren veel nieuwe, vaak verrassende resultaten dankzij instrumentele analyses van de toegepaste materialen, veelal geverifieerd in de driehoek objectonderzoek – bronnenonderzoek – reconstructieonderzoek.⁶⁶ Onze kennis over de oorspronkelijke verschijningsvorm en de bedoelingen van de maker neemt met dit alles sterk toe. Binnen de presentatie en restauratie van moderne kunst spelen de

⁶¹ Zie bijvoorbeeld Kühn, Thomas, Grit Broschke. ‘Zustandsuntersuchungen und Beginn der Restaurierungsarbeiten am Spindler-Kabinett im Neuen Palais, Raum 152.’ *Die Kunst zu bewahren*. Bd. 8. 2006. p. 237.

⁶² Zie: Otter, Herman den. ‘Patina on furniture.’ in: Vasques Dias, Miko. (ed.) *Vernacular furniture. Proceedings ninth international symposium on wood and furniture conservation*. Amsterdam: Stichting Ebenist, 2008. p. 10-15.

⁶³ In hoeverre littekens van het verleden geaccepteerd worden, is evenwel niet voor ieder object in iedere context gelijk.

⁶⁴ Kirby Talley geeft verschillende voorbeelden van kunsttechnologische bronnen, van abbé Suger en Dürer tot en met Van Gogh en Manzoni, waaruit de ideeën van de kunstenaar inzake *image intent* en *optical intent* helder blijken. Zoals hij opmerkt, kan de restaurateur er in bepaalde gevallen goede gronden voor hebben om van deze *artist’s intent* af te wijken. Kirby Talley, Jr., M. ‘The original intent of the artist.’ in: Price, Nicholas Stanley. M. Kirby Talley, Jr., Alessandra Melucco Vaccaro. (ed.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: GCI, 1996. p. 162-175.

⁶⁵ Verlet, Pierre. *Les meubles français du XVIIIème siècle*. Parijs: PUF, 1982. p. 76.

⁶⁶ Zie als voorbeeld hiervan: Nierhaus, Lucas. ‘»Von verschiedenen Hölzern furnirt und mit Musifischer Stuckarbeit eingelegt« Kunsttechnologische Studien zur Ausstattung des Etrurische Kabinetts im Potsdamer Stadtschloss.’ *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*. Hft 2. (2010) p. 61-80.

bedoeling van de kunstenaar en de veronderstelde betekenis van het kunstwerk zelfs een hoofdrol.⁶⁷ Op het terrein van de toegepaste kunst past de restaurateur deze nieuw verworven inzichten niet toe bij de behandeling. De verrijking van onze kennis over de oorspronkelijke harmonie en finesse van historische objecten leidt, zo lijkt het, niet tot een koerswijziging in restauratie, maar tot het vervaardigen van replica's en digitale reconstructies en presentaties.⁶⁸ De moderne, ethisch onderbouwde wijze van restaureren is zeer terughoudend, als antwoord op een twintigste-eeuwse restauratiepraktijk die zich vaak baseerde op een al te subjectief beeld van het verleden en zich grote vrijheden permitteerde. Nu veel van de onzekerheden die bestonden in de oorspronkelijke verschijning van historische objecten kunnen worden ingevuld door wetenschappelijk objectonderzoek, bronnenonderzoek en historisch onderzoek, ontstaat de keuzemogelijkheid om bij restauratie het object te presenteren in een gedaante die dichter aansluit bij de ideeën van de maker. Dankzij de ontwikkeling van moderne restauratietechnieken en -materialen hoeft dit niet, zoals in het verleden, te leiden tot irreversibele veranderingen aan het object.

Cultuurhistorische resultaten uit het onderzoek

Hoewel uit de resultaten van mijn analyse van *L'Art du menuisier* naar voren komt dat de waarde van *L'Art du menuisier* niet zozeer gezocht moet worden in zijn waarde als handleiding in het atelier, blijkt dat, wanneer de onderzoeksresultaten van een grotere afstand worden gezien, er in cultuurhistorische zin veel uit kan worden afgeleid over de praktijk van het fijntimmerwerk, over zijn beoefenaren en over de wereld waarin zij werkten. Veel daarvan is in voorgaande hoofdstukken al ter sprake gekomen maar hier moet nog nader worden ingegaan op een aantal vragen rond het ontstane beeld van boek en schrijver, en rond de rol van de Académie des Sciences en de achttiende-eeuwse Verlichting.

De schrijver, André-Jacob Roubo, was afkomstig uit een eenvoudig ambachtelijk milieu waaraan hij wist te ontsnappen dankzij talent en karakter, en met steun van een tweetal beschermers uit de Parijse elite. Hij bracht het tot technisch schrijver, tekenaar en graveur en bovendien tot meester in zijn beroep. Deze canonieke versie van zijn levensverhaal laat echter de andere kant ervan onbelicht en behoeft correctie. Een minder opwekkende lezing zou kunnen luiden dat

⁶⁷ Het *artist's interview* richt zich meer op het conceptuele dan het materiële van het werk. Het betekent overigens niet dat de zorg voor het materiële hier ondergeschikt wordt, noch dat de restaurateur altijd de wensen van de geïnterviewde kunstenaar uitvoert. Zie: Beerkens, Lydia, et al. (ed.) *The artist interview for conservation and presentation of contemporary art. Guidelines and practice*. Heijningen: Jap Sam, 2012.

⁶⁸ Bezoekers in de Villa Reale te Monza kunnen sinds februari 2016 met behulp van een digitale bril een deel van de appartementen in *augmented reality* zien. Het project wordt gepresenteerd onder de titel *Mai stata così Reale*. <http://www.archeomatica.it/ict-beni-culturali/a-villa-reale-a-monza-la-visita-con-occhiali-in-realta-aumentata>. 2 maart 2016.

Roubo weliswaar meester-fijntimmerman werd,⁶⁹ maar dat hij nauwelijks iets bereikte met de boeken die hij schreef: *L'Art du menuisier* belandde niet in de handen van het publiek tot wie hij zich richtte maar verstofte op de planken van dure bibliotheken, *L'Art du layetier* was een onbeduidend werk, en van zijn ambitieus opgezette *Traité de construction des théâtres* wist hij het geprojecteerde tweede deel niet te doen verschijnen; de Parijse elite waarmee hij was omgegaan, verdween in de woelingen van de revolutie, en daarmee zijn bedrijf. Roubo's levensloop en de opzichten waarin deze contrasteerde met die van zijn vakbroeders, leert ons veel over hun respectieve visies op werk, over de maatschappelijke (on-)mogelijkheden die zij hadden in hun corporatieve wereld, maar ook over de veranderingen die zich daarin voordeden of aankondigden. Hoe Roubo's persoonlijke relaties met zijn collega's was, is niet te achterhalen.⁷⁰

Waarom werd *L'Art du menuisier* bij zijn verschijnen geen succes? Het kan onmogelijk worden geweten aan de intrinsieke kwaliteiten van het werk. De uitgever ervan, de Académie Royale des Sciences, had in Roubo iemand gevonden met kennis van zaken, iemand die bovendien vervuld was van het vergezicht van de Verlichting, en in staat zijn kennis te systematiseren en helder in tekst en afbeelding neer te zetten. Het doel van de Académie was om de in ambacht en industrie latent aanwezige mogelijkheden te mobiliseren, en om de daarin besloten kennis van de natuur uit te baten: niet alleen kennis omwille van die kennis, maar meer en meer omwille van de vooruitgang die daarmee te realiseren bleek. Wat de wetenschap van de achttiende eeuw de ambachtsman te bieden had was, zoals Gillispie schrijft, niet zozeer inhoudelijke kennis of betere techniek, maar een gedisciplineerde en rationele methode om na te denken over zijn kunst en het besef dat de ontwikkeling ervan niet gesloten was maar *open ended*.⁷¹ De achttiende eeuw had zeker in het bouwen, waarvan het fijntimmerwerk deel uitmaakte, zeer hoge ambities waarbij de *métiers* ten achter dreigden te blijven. Sinds Louis XIV was het technische niveau niet gestegen en misschien zelfs terug gelopen.⁷² Het ambacht werd nu aan zijn kraag omhoog getrokken door de maatschappelijke bovenlaag waarvan de Académie als het instrument gezien kan worden.

Vervaardigingsprocedés weergegeven is in wezen zeer problematisch en kan op veel manieren gedaan worden. De lezer dient zich goed bewust te zijn van de keuzes die schrijver en uitgever, soms onbewust, gemaakt hebben in selectie en ordening van het materiaal, de taalkundige vorm van het betoog en van zekere

⁶⁹ Het is in zekere zin ironisch dat Roubo zijn *maîtrise* verkreeg op grond van de publicatie van de *AdM*; deze maakte immers de vakkennis openbaar waarvan iedere andere fijntimmerman bij verlening van zijn *maîtrise* plechtig beloofden die te zullen beschermen.

⁷⁰ Hierboven heb ik gewezen op het feit dat Roubo bijna alleen gezelschap-fijntimmerlieden en geen *maîtres* vermeldde als bronnen van technische informatie. Zie hoofdstuk 6, noot 61.

⁷¹ Gillispie, Charles Coulston. 'The natural history of industry.' in: Musson, A.E. (ed.) *Science, technology and economic growth in the eighteenth century*. Londen: Methuen, 1972.

⁷² Roubo beschouwde het werk van André-Charles Boulle (1642-1732) als hoogtepunt van de meubelkunst. Boulle's meubelen 'ont fait & feront toujours l'admiration des connoisseurs.' *AdM*. p. 765.

persoonlijke of politieke bijbedoelingen. Technische handboeken leggen qualitate qua een sterke nadruk op het meest volmaakte dat de techniek te bieden heeft zoals *L'Art du menuisier* duidelijk laat zien. Maar door het taalgebruik dat mede was gericht op een beschaafd publiek, en de vanwege de omvang van het onderwerp noodzakelijke abstrahering van de beschrijving van het werk, en misschien nog wel het meest vanwege de waarden die *L'Art du menuisier* vertegenwoordigde, ging *L'Art du menuisier* finaal over de hoofden van de *menuisiers* zelf heen. Hoewel Roubo liet zien dat handwerk wel degelijk goed beschrijfbaar en tekenbaar is, draagt zijn uitleg van vervaardigingsprocedés niet de sporen van hoe een uitleg ervan in het atelier geweest kan zijn. In de ogen van ambachtslieden, en zeker van fijntimmerlieden, was schrijven over ambacht iets wat *savants* deden, henzelf was het te enen male wezensvreemd. De *menuisier* met ambitie onderscheidde zich liever in de ontwerpen die hij maakte, en zo hij al iets publiceerde, dan ging dat niet over het handwerk aan de werkbank.⁷³ Dat *L'Art du menuisier* slecht verkocht werd, is naar mijn mening, veel meer dan aan de oorspronkelijk hoge prijs, te wijten aan de ideeën die de ambachtsman had over zijn vak, dat hij meer opvatte als een samenstel van vaardigheden en regels ('kunst') dan als kennis. Ambacht leerde je aan de werkbank, eerst als leerjongen en later als gezelschap in de werkplaatsen waar je als *compagnon* kwam te werken. De daar gebezigde ateliertaal (in al zijn vormen: verbaal, figuratief, demonstratief etc.) was niet de taal zoals die in boeken stond.

Ongeveer vijftig jaar na publicatie van *L'Art du menuisier* kwam in Frankrijk een stroom van betrekkelijk economisch uitgegeven vakboeken op gang die bedoeld waren voor de ambachtsman, bovendien veel vaker dan in de voorgaande eeuw geschreven door mannen van de werkvloer. Voor wat het fijntimmerwerk betreft ontleenden deze werken vanzelfsprekend veel materiaal aan *L'Art du menuisier*, dat een ware *reversal of fortune* tegemoet ging. Zodoende werd ook de zo buitengewone levensloop van Roubo bekend; men hechtte aan het feit dat hijzelf *homme de métier* was geweest en hij werd een toonbeeld van professionele verdienste. De lange reeks heruitgaven die volgde heeft niet slechts *bijgedragen* aan reputatie van boek en schrijver, maar deze reputatie eerst gevestigd.⁷⁴ Deze nam in de twintigste eeuw verder toe, en toen niet alleen binnen het ambacht, maar ook in de historische bestudering van de betimmeringen en meubelkunst die het ambacht had voortgebracht.⁷⁵ Voor zover deze historische bestudering zich verlaat op bronteksten, is het niet meer dan logisch dat *L'Art du menuisier* hierin een hoofdrol is gaan spelen. Het werk was contemporain met belangrijke stijlperioden en bezat de vele kwaliteiten die in voorgaande hoofdstukken zijn uitgelicht. Hoewel *L'Art du menuisier* een standaardwerk zal blijven, heb ik laten zien aan welke beperkingen

⁷³ De fijntimmerman publiceerde liever tekeningen dan teksten. Zie bijvoorbeeld het werk van Thomas Chippendale.

⁷⁴ De vroegste bewerkingen dateren van 1819 en 1823; Boileau en Valentin schreven over Roubo in 1836, respectievelijk 1845.

⁷⁵ De vroegste herdruk van een van Roubo's oorspronkelijke werk is *L'Art du menuisier en meubles*. Guérinet, 1912.

het gebruik ervan gebonden is, en dat er een belangrijke hoeveelheid andere bronnen over het vak bestaat die ten onrechte onbenut blijft.

Menuisiers en restaurateurs.

Er bestaan zekere overeenkomsten tussen de positie van de *menuisier* uit Roubo's tijd en de restaurateur van vandaag. De Franse wetenschapsacademie die ambacht tot onderwerp van studie nam, heeft in zekere zin een hedendaagse parallel in de universiteit die zich is gaan interesseren in conservering en restauratie van cultureel erfgoed, een nieuwigheid die soms even weinig begripvol ontvangen wordt als Duhamel du Monceau's bemoeienissen met ambacht en industrie die Condorcet afdeed als *physicaille*.⁷⁶ En inderdaad is het gerechtvaardigd om te vragen wat er wetenschappelijk mag zijn aan fijntimmerwerk. Roubo geeft ons het antwoord.

De *menuisier* kreeg om te beginnen een veel ruimer scala aan gereedschap en techniek aangereikt. Het aantal technische oplossingen voor elk ruimtelijk-materieel vraagstuk nam sterk toe. Nieuwe oplossingen kwamen deels uit andere, meer of minder verwante vakgebieden, deels uit beredeneerde nieuwe oplossingen die de *menuisier* deduceerde uit een afweging van materiaaleigenschappen, technieken en producteisen. Maar eigenlijk was dit slechts van ondergeschikt belang. Veel essentiëler was het inzicht dat de werkman niet uitgeleerd is met het verwerven van zijn meesterschap maar dat hij zijn kennis gedurig bleef verrijken door middel van onderzoek in allerlei vormen, wanneer de praktijk of enkel zijn dorst naar kennis daarom vroegen. Hij werd daarmee de materie meester en raakte in staat om daaruit te vervaardigen wat hij wenste. Hij leerde denken als ingenieur. Hierdoor verruimden de mogelijkheden om het werk exact zo uit te voeren als het geprojecteerd was. Door een goede beheersing van verschillende theoretisch georiënteerde vakgebieden werd de fijntimmerman nu een meer gelijkwaardige gesprekspartner voor de opdrachtgever of ontwerper. Roubo had zelfs de ambitie om deze laatste te vervangen.

De kern van een en ander is dat de traditionele routine, waarbij de stappen in het maakwerk voor elk objecttype door autoriteit (traditie of meester) voorgeschreven en beperkt in aantal waren, plaats maakte voor een vrije keuze uit een scala aan mogelijkheden waaruit de werkman koos op grond van beredenering van oorzaak en gevolg. Roubo stelde hoge eisen aan de kennis en vaardigheden die de fijntimmerman daartoe in staat zouden stellen. Naast vaardigheden in de bewerking van hout en tal van andere materialen, diende hij te beschikken over 'une infinité de connaissances théoriques,' waaronder – niet onbelangrijk – goede smaak. Logischerwijze kan de restaurateur van fijntimmerwerk niet met minder toe. Enige treurig stemmende hoofdstukken uit de restauratiegeschiedenis hebben laten zien wat de gevolgen kunnen zijn als met onvoldoende kennis van zaken behandeld wordt. In een restauratiepraktijk die zich kenmerkt door geborneerde, subjectieve denkbeelden over het verleden en veelal routinematig behandelen,

⁷⁶ Zie: De Dinechin, Bruno. *Duhamel du Monceau*. CME, 1999. p. 345.

loopt het object het gevaar te worden vermaakt tot een pastiche en ontstaat vroeg of laat onomkeerbare schade. De academische restaurateur probeert de oorspronkelijke hoedanigheid en bedoeling van het object te bepalen en om veranderingen daarin te herkennen en begrijpen. Het is zijn doel om deze veranderingen te sturen of, binnen grenzen van wat mogelijk is, te maskeren zodat de afstand verkleind wordt die door materiële veranderingen ontstaan is; daarbij heeft hij oog voor immateriële veranderingen in functie, waarden en perceptie van het object. Dit staat ver af van de traditionele meubelrestauratie. Wat de moderne restauratiepraktijk daarmee niettemin gemeen moet blijven houden, is de onlosmakelijkheid tussen het fysiek bewerken van materie en het zodoende doorgronden en tot in finesses beheersen ervan. De eisen die aan de uitvoering van de restauratiewerk worden gesteld, zijn hoger geworden en laten geen ruimte aan enige *latitude de l'outil* van de restaurateur.⁷⁷ Hieruit volgt het cardinale belang van atelierwerk in een academische restaurateursopleiding. Vaardigheid en vak-intuïtie laten zich niet samenvatten in de pagina's van een boek.

⁷⁷ Toch heeft de restaurateur zijn eigen 'hand' en maakt keuzen voor en tijdens het werk. Het is een weinig aangeroerde kwestie, gesignaleerd in *Encyclopédie des métiers. La menuiserie. Tome 6. 'Les ouvrages.'* p. 57. Ook het feit dat restaureren ontegenzeggelijk artistieke aspecten heeft, blijft tegenwoordig onbenoemd.