



Kunst omkaderd

Lijsten in de collectie negentiende-eeuwse
schilderkunst

**museum van
boijmans van
beuningen**

Voorwoord

Het bestverkochte item in veel museumwinkels is de Ansichtkaart van een werk in de collectie. Het is een klein aandenken aan de kunst die tijdens het bezoek de meeste indruk heeft gemaakt. Op kaarten van schilderijen staat echter zelden of nooit de lijst afgebeeld. Dat is alleen het geval wanneer deze onderdeel is van het werk, zoals bij het vijftiende-eeuwse drieluik *Madonna te midden van heiligen* van de Meester van de Heilige Veronica of *Couples aux têtes pleines de nuages* uit 1936 van Salvador Dalí. En dat terwijl de lijst toch veel meer invloed heeft op hoe we een schilderij ervaren dan je zou denken.

Toen *Gezicht op de rede van Vlissingen* uit 1844 van Théodore Gudin werd geselecteerd voor de tentoonstelling *Maritieme Meesterwerken* die het museum in 2021 samen met het Maritiem Museum organiseerde, werd het schilderij teruggeplaatst in de oorspronkelijke, rijk geornamenteerde vergulde lijst. Het effect op de voorstelling was immens. Het goud versterkte het licht op het water en in de wolken, en de uitbundige decoraties ondersteunden het belang van de voorstelling. Toegegeven, het totaleffect was wel wat protserig, maar indrukwekkend was het zeker.

De tijdrovende restauratie van de lijst, een vak apart overigens, vergrootte de belangstelling die het museum de laatste jaren had opgevat voor schilderijlijsten uit de lange negentiende eeuw, een periode waarin de kunstkritiek en de kunsthandel tot bloei kwamen en steeds meer burgers kunst voor in huis kochten. Door de nieuwe pàtetechniek konden eenvoudiger grote hoeveelheden lijsten worden geproduceerd, maar het materiaal was wel gevoelig voor schade. Dat bleek tijdens de voorbereidingen die door het museum werden getroffen om de werken in 2021 naar het nieuwe publiek toegankelijke depot over te brengen, de grootste collectieverhuizing uit de geschiedenis van het museum. We constateerden dat vooral veel lijsten rondom negentiende-eeuwse schilderijen waren beschadigd en dit vormde de aanleiding voor een conserveringsproject en een onderzoek waarvan deze Boijmans Studie het resultaat is.

Na een vooronderzoek door Kornee Miedema verdiepte Milou Goverde zich in de complexe geschiedenis van de schilderijlijst en ging bovendien op zoek naar informatie over specifieke lijsten rond werken in de collectie. Vragen kwamen aan de orde als: zien we nog de lijst die het eerste om het werk werd geplaatst en was deze dan door de kunstenaar, een handelaar, verzamelaar of museum-directeur besteld? Of was de oorspronkelijke lijst later vervangen en welke criteria waren toen gehanteerd? Ook biedt deze Boijmans Studie meer inzicht in negentiende-eeuwse stijlontwikkelingen en in dat wat we de biografie van de lijst zouden kunnen noemen; we volgen het proces vanaf het kunstenaarsatelier tot in de zalen en zelfs het restauratieatelier van het museum. Na het lezen van deze studie zult u met andere ogen naar schilderijlijsten kijken en zich net als wij afvragen waarom deze eigenlijk nooit op Ansichtkaarten worden afgebeeld.

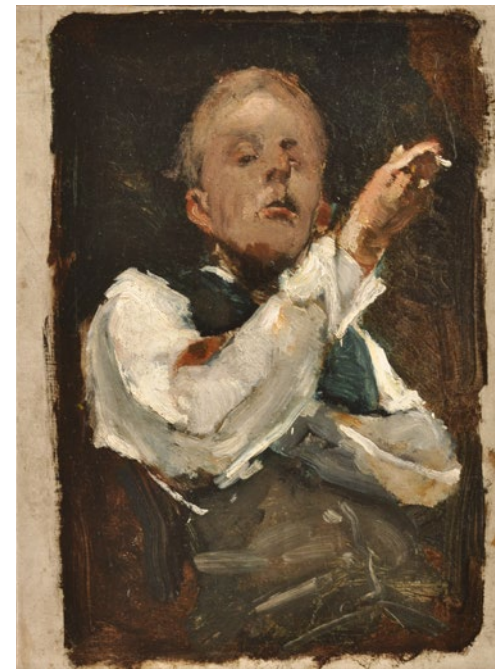
Ina Klaassen
Directeur
Museum Boijmans Van Beuningen

Sandra Kisters
Directeur Collectie en onderzoek
Museum Boijmans Van Beuningen

Inleiding

In de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen bevindt zich een zelfportret van George Hendrik Breitner gevat in een goudkleurige lijst met krullerige, strak afgewerkte ornamenten in neorégencestijl. De kunstenaar schilderde het werk in 1882, in losse penseelstreken en vanuit een opmerkelijk laag standpunt. Nonchalant gekleed, met een sigaret in zijn rechterhand en de armen over elkaar heen geslagen kijkt hij zelfverzekerd op de beschouwer neer. Toen het schilderij in 2013 werd gerestaureerd kwam naar boven dat het ooit op een nieuw steundoek was bevestigd, de oorspronkelijke randen van het doek daarbij waren afgesneden en aan de zijkanten papieren stroken waren bevestigd.¹ Nadat deze stroken bij de restauratie waren verwijderd, werd zichtbaar dat Breitner eerst op een lichte grondering een donker vlak had aangebracht waarop hij vervolgens zijn zelfportret had geschilderd. Rondom deze rechthoek had hij een brede rand van de lichte grondlaag onbeschilderd gelaten.

De lijst rond Breitners zelfportret past niet bij het vervaardigingsjaar van het schilderij. Op basis van stijl en techniek – de ornamenten zijn niet verguld, maar voorzien van een laag goudkleurige verf – is deze rond het overlijdensjaar van de kunstenaar in 1923 te plaatsen. Het schilderij was in ieder geval in 1925, maar wellicht al iets eerder, in het bezit van tabakshandelaar Arie Cornelis van Ommen van Gujjik uit Laren, wiens naam op de achterkant van de lijst als inzender aan twee tentoonstellingen in 1925 en 1928 staat vermeld. Op dat moment was het schilderij dus zeker in deze lijst gevat. De daaropvolgende



George Hendrik Breitner, *Zelfportret*, 1882, olieverf op doek, 40 x 30 cm (met lijst 62,9 x 49,9 x 9 cm), inv. VdV 6, bruikleen Stichting Willem van der Vorm, 1972, zonder en met lijst na de restauratie van 2013



Roland Delaporte, *Stilleven met vruchten en brood*, 1775-1785, olieverf op doek, 44,4 x 62,2 cm (met lijst 61 x 82 x 4 cm), inv. 1121 (OK), schenking D.G. van Beuningen, 1916



LODEWIJK XVI-LIJST ca. 1775-1800

De schilder van deze verstilde compositie is Roland Delaporte. Deze in Parijs actieve kunstenaar was gespecialiseerd in stillevens die door hun alledaagse poëzie doen denken aan het werk van de één generatie oudere Jean-Baptiste Siméon Chardin. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het schilderij lange tijd aan hem werd toegeschreven en zo ook de museumcollectie kwam versterken. Het doek is gevat in een lijst die ongetwijfeld contemporair is en representatief voor de Lodewijk XVI-stijl. Deze heeft een holle rug en aan de voorzijde een vlakke rand, gevolgd door een kroon met korte, brede cannelures met acanthusbladeren op de hoeken, opnieuw een vlakke rand en een binnenrand voorzien van een doorlopend ornament van gestileerde blaadjes. Deze strakke, op de klassieke oudheid geënte vormtendaal verdreef de weelderige ornamentiek van de barok die in de periode daarvoor in zwang was geweest. In tegenstelling tot latere lijsten, waarop de ornamenten uit in mallen gedrukte pâte zijn gemaakt, zijn ze hier nog volledig met de hand uit het hout gesneden. Dat blijkt uit de kleine onregelmatigheden in de ornamentiek en het ontbreken van krimpscheurtjes die kenmerkend zijn voor pâte. Aan de achterzijde is te zien dat de vier lijstdelen in verstek zijn gezaagd en zijn verbonden met taps toelopende zwaluwstaartspieën. Het schilderij was in 1916 het eerste van vele werken van verzamelaar D.G. (Daniel George) van Beuningen die in het museum terecht zouden komen (pp. 169-173).





Lijstenmakers: hun werkproces en werkplaatsen

De negentiende-eeuwse lijstenproductie kenmerkte zich niet alleen door de veelvoud aan stijlen die werden toegepast, maar ook door grote vernieuwing van het vervaardigingsproces. Tijdens de industriële revolutie werden veel productieprocessen, ook die van lijsten, gemechaniseerd en gestandaardiseerd. Dat versnelde procedé maakte het mogelijk te voldoen aan de vraag naar lijsten die vanwege de populariteit van eigentijdse kunst sterk was toegenomen. Lijsten konden voortaan ook voor een lagere prijs worden aangeboden; de vraag naar kostbare, handgesneden lijsten liep daarmee terug.

Vanwege de toenemende massaproductie ontstond gaandeweg de misvatting dat lijsten uit deze periode van mindere kwaliteit zijn en lijstenmakers niet langer creatieve of artistieke ambachtslieden waren, maar producenten met slechts nog een uitvoerende rol.¹ Toch was het construeren, ornameren en vergulden van een lijst nog altijd een tijdrovend karwei. Vakmanschap en kennis van materialen waren binnen de werkplaatsen nog steeds essentieel om een kwalitatief product te kunnen leveren. Door inzicht te vergaren in toenmalige maakprocessen en materiaal-technische aspecten kunnen we niet alleen eenvoudiger bepalen wanneer een lijst ongeveer werd gemaakt en of deze de oorspronkelijke lijst rond een schilderij zou kunnen zijn, maar begrijpen we ook beter hoe verouderingen en slijtages tot stand zijn gekomen.

De verscheidenheid aan namen die op de achterkant van schilderijlijsten te vinden is maakt duidelijk dat velen zich indertijd met het lijstenmakersvak bezighielden, wat nog eens wordt bevestigd door alle namen die in archiefmateriaal, zoals brieven, nota's en advertenties, opduiken. Om de positie van

lijstenmakers beter te kunnen duiden, is het belangrijk om te begrijpen wat hun aandeel in de negentiende-eeuwse inlijstingspraktijk was, welke zakelijke keuzes zij maakten en hoe zij zich ten opzichte van kunstenaars, kopers en handelaren verhielden.

Het vervaardigen van lijsten

Lijsten werden in de negentiende eeuw over het algemeen volgens dezelfde basisprincipes gemaakt.² Tegelijkertijd werd er volop geëxperimenteerd met materialen, technieken en procedés. Grofweg elke werkplaats hanteerde eigen manieren en methodes. Deze konden bovendien gedurende het bestaan van een specifieke werkplaats ook weer veranderen. Lijsten werden van allerlei houtsoorten gemaakt, zoals bijvoorbeeld eikenhout, naaldhout (zoals goedkoper vurenhout) en without.³ Anders dan in de perioden daarvoor bewerkten lijstenmakers gedurende de gehele negentiende eeuw het hout meestal met (machinale) profielsen tot lengten van ongeveer drie meter. Zo werden voorraden profielen aangelegd. Deze werden vervolgens naar behoefte op lengte in verstek (onder een hoek van 45 graden) afgezaagd. Aanvankelijk werden de lijstdelen in het verstek met spieën aan elkaar bevestigd, maar na verloop van tijd paste men steeds vaker een zogenaamd koud verstek toe waarbij geen spieën werden gebruikt maar de lijstdelen met spijkers en dierlijke lijm aan elkaar werden gehecht. Ook andere verbindingen, zoals een halfhoutverbinding, kwamen voor. Waar een massieve constructie eerst heel gebruikelijk was, maakte men vanaf ongeveer 1860-1870 met behulp van een materiaalbesparende open opbouw de lijstdelen dunner. De hoekverbindingen werden dan aan de achterzijde met vierkante of driehoekige plankjes of klossen verstevigd.

Voor het vervaardigen van geornamenteerde en vergulde schilderijlijsten werd het hout vervolgens geprepareerd door er gronderingslagen op aan te brengen.⁴ Na een laag dierlijke lijm om de hechting te verbeteren en de absorberende eigenschap van het hout te verminderen, werden meerdere krijtlijmlagen op de profielen gestreken. Kleine en verfijnde profiel treden werden ook wel uit deze dikkere krijtgrond, die uit vele dunne lagen was opgebouwd, over de gehele lengte van zo'n profiel 'getrokken' in plaats van in het onderliggende hout geschaafd of gesneden. Na deze stap werden de krijtlagen helemaal gladgewreven. Bij grotere werkplaatsen met aanzienlijke voorraden staaflijsten werden deze lagen al (machinaal) aangebracht voordat de profielen op lengte werden gezaagd en in elkaar gezet (afb. 2.1).

Eeuwenlang waren de ornamenten op lijsten uit hout vervaardigd. Deze waren dan stuk voor stuk met behulp van beitels en gutsen uitgestoken of gesneden, een vakkundig karwei dat door beeldsnijders werd gedaan.⁵ Die praktijk maakte echter hoe langer hoe meer plaats voor het gebruik van mallen waarmee ornamenten konden worden afgedrukt. Hoewel de eerste schriftelijke vermelding hiervan al dateert uit 1722 in Parijs en deze techniek ook in Nederland en andere delen van Europa in de achttiende eeuw in beperkte mate werd toegepast, werd deze pas decennia later de algemene standaard.⁶ Na de Franse Revolutie van 1789 werd het gildesysteem afgeschaft. In Parijs verdwenen veel ambachtelijke werkplaatsen en de productie van luxegoederen nam vanwege de relatief lage welvaart in de Republiek af. Nadat reisbeperkingen waren opgeheven vertrokken



2.1 Krijtgrondering wordt machinaal op een lijstprofiel aangebracht bij de firma A.J. Heijdenrijk jr., Amsterdam, ca. 1920-1930



2.2 D. Sala & Zonen, lijstvorm voor een rand (inclusief hoeken) van staande acanthusbladeren, ca. 1800-1850, hout, 2 x 40,8 x 6,5 cm, Museum De Lakenhal, Leiden



2.3 D. Sala & Zonen, lijstvorm voor een getordeerde rand, ca. 1800-1850, hout, 1,5 x 40,4 x 2,6 cm, Museum De Lakenhal, Leiden



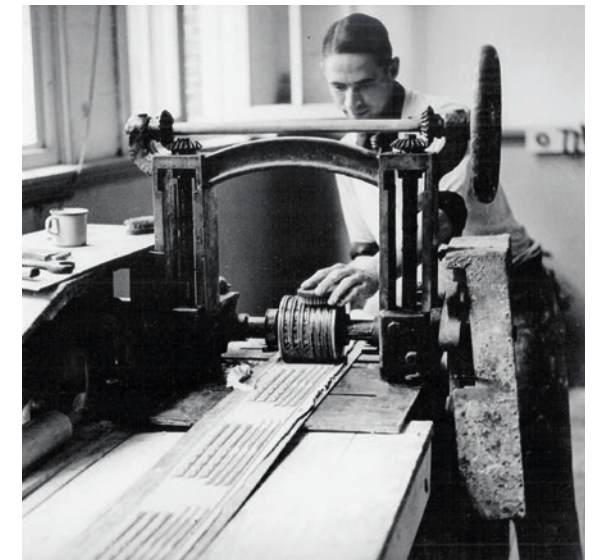
2.4 D. Sala & Zonen, lijstvorm voor een bladrank en voluten, ca. 1800-1850, hout, 2 x 18,2 x 6,6 cm, Museum De Lakenhal, Leiden

ambachtslieden vanuit de Franse hoofdstad naar andere delen van Europa. Na zijn staatsgreep in 1799 liet Napoleon grote delen van zijn collectie opnieuw inlijsten, niet alleen kunstwerken uit het Louvre, ook geroofde kunstschaten uit bezette gebieden. Het gebruik van mallen werd uit het oogpunt van kostenbesparing zeer geschikt geacht en al snel de meest gangbare techniek om lijsten te ornamenteren.⁷ Vooral in de negentiende eeuw nam deze praktijk door mechanisatie een grote vlucht. Handgesneden lijsten werden nog nauwelijks vervaardigd.

De mallen werden gemaakt van harde houtsoorten met een zeer fijne nerfstructuur, zoals buxushout (afb. 2.2 t/m 2.4). In de vroege negentiende eeuw waren het de houtsnijders die met grote kunde dergelijke mallen vervaardigden en de negatieven van de motieven in het hout sneden. De kneedbare pâte, hoofdzakelijk bestaande uit krijt, sterke lijm, hars, lijnolie en eventueel een vulmiddel als zaagsel of papier, werd warm met de hand of met behulp van een pers of wals in de mallen gedrukt (afb. 2.5 en 2.6). Er circuleerden verschillende recepten voor pâte en in iedere werkplaats kon de exacte samenstelling verschillen.⁸ Na afkoeling is pâte rubberachtig en volgt daarom goed de krommingen van de profielen waarop de ornamenten worden vastgelijmd.⁹ Na droging harden de ornamenten uit. Bij het uitharden krimpt het materiaal waardoor er vaak scheurtjes in de ornamenten kunnen komen die in alle richtingen lopen, dit in tegenstelling tot houten ornamenten waar krimp scheuren altijd de nerfrichting volgen. Hoewel de mallen door de lijstenmakers elders konden worden gekocht, konden deze ook door hen zelf zijn ontworpen en vervaardigd. Er werd bovendien geëxperimenteerd met het maken van kopieën van bestaande ornamenten door in allerlei materialen een afdruk te maken die vervolgens als mal kon dienen.¹⁰ Een nadeel van het gebruik van pâte is dat het gemakkelijk afbrokkelt. Bovendien levert de strakke afwerking en exacte herhaling van de ornamenten soms een



2.5 Pâte wordt met de hand in een lijstvorm gedrukt bij de firma A.J. Heijdenrijk jr., Amsterdam, ca. 1920-1930



2.6 Het vervaardigen van ornamentranden in pâte met behulp van een wals bij de firma A.J. Heijdenrijk jr., Amsterdam, ca. 1920-1930

werd het aankopen van kunstwerken en luxeobjecten voor steeds meer mensen mogelijk. Onder de kunstkopers bevonden zich incidentele klanten die hun woonhuis met enkele schilderijen wilden verfraaien, maar ook gepassioneerde verzamelaars die vaak via de handel, industrie of bankierswereld grote vermogens hadden opgebouwd en daarmee omvangrijke collecties van allerlei soorten kunstobjecten aanlegden. Vaak werden oude meesters verzameld, maar er waren ook collectioneers die zich toedeedden op contemporaine kunst, in de eerste plaats uit Nederland en in mindere mate uit het buitenland. Franse kunstenaars voerden dan de boventoon.⁴¹

In het woonhuis van de verzamelaar, te midden van meubels, gordijnen, tapijten en decoratieve objecten, maakten ingelijste schilderijen integraal deel van de inrichting uit (afb. 3.12). Omlijstingen werden ook aangebracht rond spiegels, deurposten en schouwen. Schilderijen konden in allerlei vertrekken worden opgehangen, zowel op ooghoogte als boven een deuropening of kast. Wanneer het ging om meerdere schilderijen werden deze vaak op enigszins symmetrische wijze op de wanden of tussen de vensters gerangschikt of aan weerszijden van een schouw geplaatst. De ondergrond waarop ze werden opgehangen was verre van neutraal en bestond vaak uit een gekleurde wandbespanning met weelderig patroon of een behang met geschilderde voorstelling.⁴² De schilderijen hingen boven rijk gedecoreerde lambriseringen in ruimtes waarin werd geleefd, gegeten en gedronken, waarin haardvuren, kachels en kaarsen brandden, waar werd gerookt en de seizoenen en weersomstandigheden invloed hadden op de temperatuur en de luchtvochtigheid. Soms ook zullen de lijsten te enthousiast zijn afgestoft, en al die aspecten waren van invloed op de wijze waarop ze de tand des tijds hebben doorstaan.



3.12 Salon van het woonhuis van de Rotterdamse verzamelaar Willem van Rede, omstreeks 1888 door zijn ouders ingericht, foto ca. 1975

Als lichtbronnen in huis werden aanvankelijk kaarsen in kandelaars en kroonluchters gebruikt, maar in de loop van de negentiende eeuw steeds vaker olielampen, petroleumlampen en gaslampen. Deze gaven betrekkelijk weinig licht; men wilde thuis bewust een rustige omgeving creëren en er heerste zelfs vrees voor te felle verlichting. Het zou de ogen kunnen beschadigen en bij de verbranding konden giftige stoffen vrijkomen en was er explosiegevaar. Bovendien vond men helder en fel licht niet flatterend voor zowel de inrichting als de bewoners zelf.⁴³ De beleving van de schittering van vergulde schilderijlijsten bij deze lichtbronnen was dan ook geheel anders dan de ervaring van dergelijke lijsten bij kunstlicht vandaag de dag. In huis dienden de decoratieve en reflecterende oppervlakten van spiegels, kristal en vergulde of met brons(verf) afgewerkte objecten, waaronder schilderijlijsten, ter versterking van het beschikbare licht. De intrede van het elektrisch licht vond pas omstreeks 1880 plaats en veranderde de lichtwerking in zowel de openbare ruimte als de huiselijke sfeer volkomen.

Het is goed denkbaar dat veel verzamelaars de lijst waarin ze een kunstwerk op een tentoonstelling of de kunstmarkt hadden aangekocht behielden maar er verder niet veel aandacht aan besteedden.⁴⁴ Anderen zullen de lijsten van schilderijen juist zelf hebben uitgekozen of vervangen om aan te sluiten bij de rest van de inrichting van hun woonhuis. Soms kon dat worden gedaan in overeenstemming met een kunstenaar of handelaar van wie het werk werd gekocht. In andere gevallen zal een lijst pas decennia na vervaardiging van het schilderij zijn vervangen, bijvoorbeeld wanneer de eerdere lijst overduidelijk uit de mode was geraakt. Een verzamelaar kon ervoor kiezen alleen een enkele lijst te vervangen of juist een groter deel van de verzameling op meer uniforme wijze in te lijsten. Dat de mode op lijstengebied onder verzamelaars aan veranderingen in het interieur onderhevig was, werd in 1911 opgemerkt door kunstcriticus G.H. (Grada Hermina) Marius: 'In de laatste jaren kon men bij enkele schilders, zoowel als bij enkele kleinere schilderijen-collectioneers opmerken, dat hun smaak zich verzette tegen deze praligere en kolossale zogenaamd gouden lijsten. [...] In de donkere bronzen of bordeaux-roode vertrekken van een dertig jaar geleden pasten de Fransche of Haagsche schilderschool in hun zwaar gouden omlijsting volkomen, terwijl men in de hedendaagsche lichte Louis XV of XVI salons dof gouden en vooral bronzen lijsten van een delicates tekening en fijner patina verlangt, die sedert lang voor de meer decoratieve schilderijen in Frankrijk of Duitschland gebruikt worden. Voor zulke schilderijen heeft de lijst dan ook geen andere beteekenis dan het schilderij voor de salons van den een of anderen kooper in stijl af te sluiten.'⁴⁵ Marius voegde daaraan toe dat de vernieuwende schilderkunst rond 1910 vanwege de licht- en kleurwerking ook geen baat meer had bij zware lijsten, maar wel betreunde ze het dat de inlijstingstraditie van de werken die enkele tientallen jaren eerder waren geschilderd niet in ere werd gehouden.⁴⁶

Museum Boijmans Van Beuningen is van begin af aan een verzamelaarsmuseum geweest; met bruiklenen, schenkingen, legaten en financiële steun leverden honderden particuliere verzamelaars en begunstigers een essentiële bijdrage aan de collectie schilderijen. Van het corpus van ruim zeshonderd negentiende-eeuwse schilderijen is zeker twee derde direct uit privébezit afkomstig. Ook van



4.3 Henry Scheffer, *Ary en Henry Scheffer op bezoek in een atelier waar Ary en Dirk Lamme aan het werk zijn*, 1859, olieverf op doek, 60,5 x 53 cm, particuliere verzameling

te gaan. Hij koos echter net als zijn neef Andreas Schelfhout voor een carrière als schilder, een professie die meer maatschappelijk aanzien had.²⁷ De kennis van lijsten die Arnoldus Lamme in deze Haagse kringen opdeed gaf hij waarschijnlijk aan zijn zoon Ary Johannes door. Ook Ary en Henry Scheffer zullen dat hebben gedaan nadat zij in 1811 waren verhuisd naar Parijs, waar Ary Johannes rond 1830 bij hen in de leer ging (afb. 4.3 en p. 66). Tijdens zijn latere werkzame leven als kunstenaar en handelaar was het inlijsten van schilderijen onderdeel van de dagelijkse praktijk.

De relaties met de Scheffers speelden ook een rol bij de collectievorming van Museum Boymans. In 1864 en 1874 schonk Ary Scheffers dochter Cornelia Marjolin-Scheffer twee werken van haar vader aan het museum (p. 31).²⁸ Op een veiling in Parijs kocht Lamme zelf in 1866 met het uitgekeerde verzekeringsgeld bovendien nog twee grote doeken van Scheffer voor het museum aan. Deze werken, die twee gebeurtenissen uit het leven van de veertiende-eeuwse Duitse graaf Eberhard van Württemberg (afb. 4.4 en 4.5) verbeelden, waren daarvoor in het bezit geweest van de Dordtse verzamelaar Herman de Kat die een bijzondere voorliefde voor Scheffers werk had en een nauwe vriendschap met de in 1858 overleden schilder had onderhouden. Toen De Kat zelf overleed en zijn collectie in Parijs werd geveild hadden Ary Johannes en zoon Dirk daar als expert opgetreden en samen de verkoop van de rest van De Kats verzameling in Nederland verzorgd.²⁹

Beide schilderijen van Scheffer zijn gevat in lijsten die niet alleen vanwege hun grote formaat imposant zijn. Ze zijn ook heel uitbundig gedecoreerd met ornamenten die aan de Lodewijk XV-stijl zijn ontleend, zowel op de voorzijde



4.4 en 4.5 Ary Scheffer, *Graaf Eberhard van Württemberg en zijn zoon* en *Graaf Eberhard van Württemberg treurt bij het lichaam van zijn zoon*, 1851-1853, olieverf op doek, beide: 168 x 208 cm (met lijst 235 x 278 x 18 cm), inv. 1776 (OK) en 1777 (OK), aankoop 1866



4.20 Louis Meijer, *Zeegezicht*, 1846, olieverf op doek, 46,5 x 73,1 cm (met lijst 78,4 x 104,6 x 10 cm), inv. 2217 (OK), uit de nalatenschap van D. Seldenthuis, 1943



4.22 Willem Roelofs, *Koeien aan de plas*, 1880-1885, olieverf op doek, 93,5 x 69,2 cm (met lijst 128,2 x 103 x 12,5 cm), inv. 1729 (MK), uit de nalatenschap van P.C. van Vollenhoven, 1909



4.23 Adolphe Artz, *Vissersvrouw met kinderen op een duin*, 1885, olieverf op doek, 130 x 87 cm (met lijst 169,4 x 129,4 x 13 cm), inv. 1013 (MK), schenking Vereniging van Voorstanders der Kunst, 1885



4.21 Johan Hendrik Weissenbruch, *Landschap met molen bij Schiedam*, 1873, olieverf op doek, 64,5 x 101 cm (met lijst 103,4 x 138,8 x 12,5 cm), inv. 1964 (MK), schenking Vereniging van Voorstanders der Kunst, 1873



4.24 Willem de Zwart, *Landschap met koeien*, 1890-1920, krijt en olieverf op doek, 68,5 x 100 cm (met lijst 99 x 130,5 x 11,3 cm), inv. 2026 (MK), uit de nalatenschap van W. van Traa en A. van Traa-Hartong, 1927

zogenaamde Barbizonlijst of lijst naar 'Frans' model, een lijsttype dat deze kunstenaar vaak gebruikte (afb. 4.23).¹³⁹ Ten slotte is het *Landschap met koeien* van Willem de Zwart, vermoedelijk van rond de eeuwwisseling, gevat in een neorégencelijst die op een later moment met bronsverf werd overschilderd en daarom nog maar weinig van de oorspronkelijke afwerking laat zien (afb. 4.24).¹⁴⁰

De vormgeving van de etiketten van Sala was gedurende de negentiende en twintigste eeuw aan verandering onderhevig; in de museumcollectie zijn maar liefst vijf verschillende Sala-etiketten aan de achterzijde van de lijsten aangetroffen. In totaal zijn er zeker negen varianten van het Sala-etiket bekend en waarschijnlijk waren er zelfs nog meer in omloop.¹⁴¹ Daarnaast is het goed voor te stellen dat de firma het etiket niet op elke lijst aanbracht of dat etiketten in de loop der tijd verloren zijn gegaan. Zoals eerder opgemerkt is het niet eenvoudig om lijsten zonder lijstenmakersmerk op basis van stilistische kenmerken of de toegepaste constructie aan een specifieke firma toe te schrijven aangezien er nogal wat overeenkomsten tussen de producten van verschillende lijstenmakers bestonden (p. 57). In het verleden is een poging gedaan om een relatieve chronologie in de gebruikte etiketten op te stellen, op grond van adresgegevens, afgebeelde medailles, hofleverancierschap, spelling (bijvoorbeeld Leiden in plaats van 'Leyden'), telefoonnummers en de vermelding van de kunsthandel van Sala.¹⁴²

Deze chronologie en de daarmee samenhangende datering van de schilderijlijsten roept echter vragen op wanneer we deze op de lijsten in de museumcollectie toepassen. Hoe kan het bijvoorbeeld dat de Barbizonlijst rond het werk van Artz uit 1885 stilistisch en materiaal-technisch in de jaren 1880 past, maar voorzien is van een etiket met daarop Sala's adresgegevens uit de jaren 1858-1861? Dergelijke anachronismen tussen lijst en etiket doen zich bijvoorbeeld ook voor bij Weissenbruchs *Landschap met molen bij Schiedam* en bij *Het oorringetje* en *Buitenwijken van Amsterdam* van Breitner (pp. 122-123 en 127-128). Het is bovendien nog maar de vraag of er werkelijk zo'n grote voorraad lijsten binnen de werkplaats aanwezig was dat een lijst of een lijstdeel decennialang werd bewaard. Het kan natuurlijk ook zijn dat lijsten door kunstenaars, eventueel na hersteld of vermaakt te zijn, weer opnieuw voor een ander, later schilderij werden gebruikt. Of is het misschien eerder zo dat de reconstructie van de chronologie niet klopt? Mogelijk ook circuleerden etiketten langere tijd binnen de werkplaats en kon het voorkomen dat niet altijd het nieuwste etiket werd gebruikt. Een vergelijking met lijsten door Sala in andere collecties zou dergelijke vraagstukken mogelijk verder kunnen ophelderen.

Hoewel er veel archiefmateriaal van Sala bewaard is gebleven, is het lang niet altijd eenvoudig om de lijst rond een specifiek schilderij aan een concrete bestelling of aan een betaling aan deze lijstenmaker in de factuurboeken te verbinden. Zoals gezegd zijn de aanwijzingen van kunstenaars in hun brieven bijzonder summier. Meestal wordt niet duidelijk gemaakt wat het onderwerp van het schilderij is, dus vormen de afmetingen en datering ervan in combinatie met het stijltype van de lijst het belangrijkste aanknopingspunt bij het zoeken naar gegevens over de inlijsting. De interpretatie van de afmetingen is overigens niet eenduidig. Aangezien er in brieven soms sprake is van centimeters, dan weer van Nederlandse of Rijnlandse duimen (die bovendien

niet even groot waren) en de eenheid niet altijd wordt vermeld, kunnen de exacte afmetingen van het schilderij of de benodigde dagmaat voor de huidige lezer soms niet duidelijk zijn. De inkomende correspondentie is daarnaast niet compleet en veel afspraken verliepen mondeling. Soms zijn er wel brieven bewaard uit de periode voorafgaand aan of volgend op de datering van een schilderij, maar niet uit het specifieke vervaardigingsjaar zelf. In gevallen waarbij de datering van het schilderij onzeker is, wordt het zoeken naar gegevens nog ingewikkelder. Desalniettemin is het zeer waardevol te weten of een kunstenaar direct contact onderhield met Sala en een frequente klant van de firma was. In de spaarzame gevallen dat er wél een lijst met de afmetingen van het schilderij in de brieven aan Sala wordt teruggevonden, zoals bij *Buitenwijken van Amsterdam* van Breitner, kan dat heel relevante informatie opleveren.

schilderijen en tekeningen op zoek naar alternatieven voor de nog vrij traditionele lijsten die hij voordien gebruikte. Rond 1893 vervaardigde hij vier symbolistische werken op papier waarbij de voorstelling en het lijnenspel op de lijst doorlopen.¹⁸⁶ Kunstwerk en lijst vormen bij deze unieke ontwerpen een onafscheidelijk geheel. Vaak liet hij deze lijsten maken door de Haagse lijstenmaker Martin Joosstens, die hij ook tweemaal portretteerde. Van zeker één werk is bekend dat het is ingelijst in een door Joosstens zelf uitgevoerde vlakke profielijst gedecoreerd met ingekraste motieven van vissen, vogels, bloemen, vlinders, wolken en sterren. De lijstenmaker vervaardigde in 1898 ook enkele asymmetrische spiegel- en schilderijlijsten met figuratieve voorstellingen naar Toorops ontwerp. In 2015 verwierf het museum de tekening *Christuskop* uit 1924, een werk dat op dat moment nog was voorzien van een lijst door Jan Sarith, een Haagse lijstenmaker met wie de kunstenaar in de jaren 1920 veel samenwerkte.¹⁸⁷ Alle gevallen maken duidelijk dat er bij Toorop, net als bij de Engelse prerafaëlieten, een nadrukkelijke scheiding was tussen de kunstenaar als ontwerper van de lijst en de lijstenmaker als vervaardiger ervan.

De zeven schilderijen van Toorops hand in Museum Boijmans Van Beuningen zijn op zeer verschillende manieren ingelijst (afb. 4.33 t/m 4.39). De vroegnegentiende-eeuwse empirelijst rond *Le déjeuner de l'artiste* (Het ontbijt van de kunstenaar) uit circa 1885 is veel ouder dan het schilderij en werd mogelijk in 1939 in het museum rond het werk gezet (p. 159). Heel anders van karakter is de gepateneerde neo-Lodewijk XV-lijst rond het impressionistische landschap *Zee (Brisants de la mer du Nord)*, waarin Toorop met pasteuze toetsen een woelige zee weergaf – vermoedelijk een van zijn laatste werken in deze stijl. Onvergelijkbaar met de andere twee is dan weer de lichtgekleurde lijst met een bolle buitenrand gevolgd door een patroon van groeven in de lengterichting van de lijstdelen rond het monumentale *Dorpelwachters der zee* uit 1901. Net als het kunstwerk dateert deze lijst waarschijnlijk van vlak na de eeuwwisseling.¹⁸⁸

In de meeste gevallen is moeilijk te zeggen wie precies verantwoordelijk was voor de huidige inlijsting en of de lijst dus oorspronkelijk is. Zo veranderlijk als Toorops artistieke ontwikkeling zo was ook zijn keuze voor lijsten; sommige schilderijen voorzag hij tijdens zijn leven zelfs meermaals van een nieuwe lijst. Zo heeft het symbolistische schilderij *De nieuwe generatie* uit 1892 tegenwoordig een brede, vlak afgewerkte, eikenhouten lijst die uitsluitend met was lijkt te zijn behandeld. Het schilderij werd in het jaar van vervaardiging meerdere keren geëxposeerd.¹⁸⁹ In Toorops presentatie op de tentoonstelling van de Association pour l'Art in Antwerpen was het te zien in een mogelijk witte of crèmekleurige lijst met een tamelijk diep profiel zonder ornamenten (afb. 4.40). Op een atelierfoto die ongeveer een jaar later van Toorop en zijn dochter Charley werd gemaakt is de lijst alweer vervangen door een donkerder en meer geprofileerd exemplaar (afb. 4.41).¹⁹⁰ De huidige lijst is dus op zijn minst de derde die dit schilderij heeft gekend, al is niet duidelijk of het de kunstenaar was die deze keuze maakte of een latere eigenaar. Tussen 1909 en 1918 werd het schilderij verkocht aan Anton baron van Herzele, die het werk vrijwel onmiddellijk in bruikleen gaf aan zijn vriend, de dichter Pieter Cornelis Boutens die het later weer van hem overnam. Het schilderij, dat in 1949 door Museum Boymans bij Van Stockum's Veilingen in Den Haag werd verworven, was uit diens nalatenschap afkomstig. Met zijn



4.40 Jan Toorops presentatie op de tentoonstelling van de L'Association pour l'Art in Antwerpen van 29 mei tot 3 juli 1892 met in het midden *De nieuwe generatie*, Archief en Museum van de Literatuur, Brussel



4.41 Jan Toorop in zijn atelier, vermoedelijk met Charley Toorop, met rechts *De nieuwe generatie*, 1893-1894, RKD, Den Haag



4.54 H.G. Luitwieler, Dirk Hannema en Netty Pappenheim-Luitwieler in het atelier van Luitwieler voor *De Emmaüsgangers*, 1938



4.55 De lijsten worden gereinigd en de museumcollectie wordt ingepakt voor transport naar het nieuwe museumgebouw, illustraties bij artikelen in *De Maasbode*, 9 en 13 april 1935

omheen zit (afb. 4.54).²⁶⁷ Het schilderij werd in 1937 als een zeventiende-eeuws historiestuk van Vermeer aangekocht, maar bleek naderhand een vervalsing te zijn, uitgevoerd door Han van Meegeren die na de Tweede Wereldoorlog werd aangeklaagd op verdenking van collaboratie en toegaf tal van werken te hebben vervalst. Hoewel de lijst wel zeventiende-eeuws is, wijkt deze nogal af van de manier waarop een historiestuk ten tijde van de Republiek zou zijn ingelijst. Een eenvoudige donkere profielijst of een vergulde lijst met zogenaamde kwabornamenten zou meer voor de hand hebben gelegen.

De samenwerking met restaurator Luitwieler die onder Schmidt-Degener was begonnen werd door Hannema voortgezet. Uit de summiere aantekeningen in Luitwielers opdrachtenboeken blijkt dat zijn restauratiewerkzaamheden zich niet tot schilderijen beperkten, maar hij ook werken opnieuw inlijstte en behandelingen aan lijsten uitvoerde. Kort voor de opening van het nieuwe museumgebouw in de zomer van 1935 noteerde Luitwieler dat hij tussen 20 mei en 18 juni zes keer een dagdeel aan de lijsten van de collectie had besteed (afb. 4.55).²⁶⁸ Ook later werden dergelijke werkzaamheden vermeld, maar waar deze precies uit bestonden is helaas niet duidelijk. Het lijkt erop dat hij soms ook lijsten aan het museum leverde of in de aankoop ervan bemiddelde. In 1940 noteerde hij bijvoorbeeld: 'Geleverd en bijgekleurd enz. van een antieke palissander lijst voor schilderij Titus van Rembrandt'.²⁶⁹ Wellicht kan de korte notitie 'vergulde lijst 1830 20 Toorop' uit 1939 duiden op het leveren van een vroegnegentiende-eeuwse lijst voor het schilderij *Le déjeuner de l'artiste* van Toorop dat in dat jaar door Hannema bij de Haagse kunsthandel Liernur werd verworven (zie afb. 4.33). Dat schilderij is namelijk ingelijst in een vergulde empirelijst uit omstreeks 1815-1820 die ongeveer zeventig jaar ouder is dan het schilderij. Als dit inderdaad het geval is, is dit een derde voorbeeld van een negentiende-eeuws schilderij in de collectie dat tijdens Hannema's directoraat van een oudere lijst werd voorzien.

Ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van het museum in 1949 interviewde *Het Rotterdamsch Parool* Luitwieler over zijn werkzaamheden. Het interview ging gepaard met een opiniestuk over het belang van een adequate combinatie tussen schilderij en lijst. In tegenstelling tot Hannema's voorkeur voor antieke lijsten benadrukt dit artikel dat een lijst die contemporain is aan het ontstaan van het kunstwerk juist het meest geschikt is. Het is niet geheel duidelijk of dit stuk de mening van Luitwieler weergeeft of die van de anonieme journalist, maar het lijkt aannemelijk dat het opiniestuk na een gesprek met de restaurator tot stand moet zijn gekomen.²⁷⁰ Als dat zo is, lijkt deze, in ieder geval na de oorlog, lijnrecht tegenover Hannema's lijstenbeleid te hebben gestaan.