AUDITORIUM HADEWYCH, BRUSSEL • 20-21 NOVEMBER - NOVEMBRE 2005

MARJAN BUYLE (ED.)

B
APROA
K

DE PROBLEMATIEK VAN LACUNES IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

LA PROBLÉMATIQUE DES LACUNES EN CONSERVATION-RESTAURATION

BRK - APROA STUDIEDAGEN
JOURNÉES D'ÉTUDE APROA - BRK

ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART ASBL
BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-RESTAURATEURS VAN KUNSTVOORWERPEN VZW
I.S.M. VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED VIOE

LEGENDES VAN DE KAFTILLUSTRATIES
LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS EN COUVERTURE

1. Middeleeuwse grafschildering, Sint-Salvatorskathedraal Brugge / Peinture funéraire médiévale, cathédrale Saint-Sauveur à Bruges (p. 30)
2. Verdwenen contourschildering bij een glasraam / Peinture de contours disparue sur un vitrail (p. 51)
3. Hoofd van Johannes de Doper (17de eeuw), vóór de reïntegratie van de lacunes / Tête de Saint Jean Baptiste (17ième siècle), avant réintégration (p. 47)
4. Luc Tuymans, Ganzen, detail / Luc Tuymans, Oies, détail (p. 75)

BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-RESTAURATEURS VAN KUNSTVOORWERPEN VZW
ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART ASBL

DE PROBLEMATIEK VAN LACUNES IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

LA PROBLÉMATIQUE DES LACUNES EN CONSERVATION-RESTAURATION

editor
Marjan Buyle

Postprints van de internationale BRK-APROA studiedagen
Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK

in samenwerking met
en collaboration avec

VIOE VLAAMS **I**NSTITUUT VOOR HET **O**NROEREND **E**RFGOED
INSTITUT **F**LAMAND DU **P**ATRIMOINE / **F**LEMISH **H**ERITAGE **I**NSTITUTE

Brussel 2007

INHOUD / SOMMAIRE

4 | MARJAN BUYLE (ED.)
LACUNES IN KUNSTWERKEN: BETEKENISVOLLE GETUIGEN OF WEG TE MOFFELEN VERSTORING?

5 | SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE
DE L'USURE AU MANQUE, DE LA RÉINTÉGRATION AU COMBLEMENT

17 | LIVIA DEPUYDT
HISTORIQUE DES PRINCIPAUX CAS DE RESTAURATION ET RÉINTÉGRATION
À L'IRPA LES DERNIÈRES 50 ANNÉES

28 | WALTER SCHUDEL
DE CHARMES VAN EEN MOOI GAT. OVER DE GEVAREN VAN 'LEZEN' IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

36 | MYRIAM SERCK
VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA RETOUCHE: SUR SURFACE PLANE OU SUR VOLUME;
TRANSLUCIDE OU OPAQUE; UNIFORME, À POINTS OU À LIGNES; AU FEELING OU PROGRAMMÉE

44 | AUDREY JEGHERS
LA PROBLÉMATIQUE DE LA RÉINTÉGRATION DES FONDS ET ORNEMENTS D'OR
DANS LA PEINTURE DE CHEVALET

49 | CAROLA VAN DEN WIJNGAERT
LACUNEPROBLEMATIEK BIJ GEBRANDSCHILDERD GLAS

55 | FRANÇOISE ROSIER
LA PROBLÉMATIQUE DES LACUNES À L'ÉCHELLE D'UNE SÉRIE DE HUIT
TOILES (VERS 1555) ATTRIBUÉES À LAMBERT LOMBARD

62 | MATTHEW READ
THE REPAIR, REPLACEMENT OF COMPONENTS AND RECONSTRUCTION OF MECHANISMS
FOR WORN, INCOMPLETE OR MODIFIED CLOCKS

67 | NATALIE CLEEREN
LEEMTES VOL BETEKENIS: LACUNES IN ARCHEOLOGISCHE OBJECTEN

73 | BARBARA DE JONG
LACUNES, WAT BETEKENEN ZE VOOR EEN HEDENDAAGS KUNSTWERK?

78 | MARC-ANDRÉ PAULIN, ROLAND FÉVRIER ET FRÉDERIC LEBLANC
LE BONHEUR DU JOUR D'ALPHONSE GIROUX. UN MEUBLE D'EXCEPTION

83 | NATALIE ORTEGA
LACUNES IN TEXTIEL

88 | LIEVE WATTEEUW
DE HERINNERING AAN VERDWENEN INKT EN PAPIER. GRAFISCH MATERIAAL EN LACUNES

95 | MATEI LAZARESCU
LACUNES EN PEINTURE MURALE, QUELQUES CONSIDÉRATIONS

102 | HERMAN VAN DEN BOSSCHE
GATEN, HIATEN EN LEEGTE: VIJF ANTWERPSE TUINENSITES UIT DE RUBENSTIJD

112 | ULLA RAHOLA
HOW TO FILL A HOLE, OR MEND A WOUND? THE SAINT OLAF'S CHURCH IN TYRVÄÄ, VAMMALA / FINLAND

119 | CHRISTIAN COPET ET ALAIN DE WINIWARTER
LA SPÉCIFICITÉ DES LACUNES EN CONSERVATION-RESTAURATION DU MOBILIER

125 | ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS

LACUNES IN KUNSTWERKEN: BETEKENISVOLLE GETUIGEN OF WEG TE MOFFELEN VERSTORING?

Lacunes in kunstwerken vertellen een verhaal: slijtage wijst op hun gebruik of functie; hun aanwezigheid verraadt een schildertechnische onvolkomenheid; ze kunnen ontstaan door degradatie van het gebouw; opzettelijk veroorzaakte lacunes kunnen te maken hebben met opzettelijke beschadigingen of wijzigingen (vandalisme, beeldenstormen, verandering van iconografie, evolutie in stijl of esthetiek); vóór het aanbrengen van een nieuwe pleister- of schilderlaag kan de originele laag ingehakt of ruw gemaakt zijn; lacunes kunnen ontstaan door latere verbouwingen, functieverlies, installatie van nieuw meubilair. Lacunes zijn heel divers: ze kunnen voorkomen in de drager, in de onderliggende preparatielagen, in de verflagen, in de afwerkingslagen. Ze verschillen van grootte, van impact, van "storing", van oorzaak van onleesbaarheid, van eventuele ongenietbaarheid of anderzijds van onopvallendheid. De perceptie van lacunes is verschillend voor elke toeschouwer en hangt af van zovele premissen: religieus of niet, kunsthistoricus of niet, restaurateur of niet, perfectionist of niet, kunstkenner of niet. Voor reïntegratie van lacunes kan men vele contra's opsommen: ze doen het origineel completer lijken dan het is; ze verdoezelen slijtage, sporen van gebruik of vandalisme, leemtes, beschadigingen; de hand van de restaurateur is de hand van de schilder niet. Pro's zijn er natuurlijk ook: lacune-invullingen zijn, mits goed uitgevoerd, herkenbaar, althans voor het geschoolde oog; lacunes kunnen een voorstelling onleesbaar maken, ongenietbaar, onverstaanbaar, onesthetisch; ze zijn, althans in theorie, reversibel en kunnen zonder schade voor het origineel verwijderd worden; invullingen in aquarel brengen minimale "materie" bij; reïntegraties zijn soms onvermijdelijk om redenen van gebruik, functie (meubilair, muziekinstrumenten, wetenschappelijke instrumenten, uurwerken, votiefbeelden, ...). Uit de heel diverse lezingen van dit colloquium komen verschillende standpunten aan bod. Het belangrijkste is dat reïntegratie van lacunes goed wordt geargumenteerd, zorgvuldig gedocumenteerd, reversibel is en zich beperkt tot een minimale ingreep. Dat dit onderwerp de restaurateurs en andere betrokkenen nauw aan het hart ligt, werd bewezen door de grote opkomst en de geanimeerde discussies in en buiten het auditorium. Met dank aan de talrijke vrijwilligers voor de organisatie en het vlotte verloop van de studiedagen en aan het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed VIOE voor haar steun aan dit initiatief.

Marjan Buyle (ed.)

LES LACUNES DANS LES ŒUVRES D'ART: TÉMOIGNAGES SIGNIFICATIFS OU ÉLÉMENTS PERTURBATEURS?

Les lacunes des œuvres d'art racontent toute une histoire: les usures montrent leur usage et leur fonction; leur présence trahit une imperfection de technique picturale; elles peuvent provenir de la dégradation du bâtiment; des lacunes peuvent témoigner des dégâts ou transformations volontaires (vandalisme, iconoclasme, modification de l'iconographie, une évolution stylistique ou esthétique); avant l'ajout d'une nouvelle couche de plafonnage ou de peinture, la couche originale peut être entaillée ou rendue rugueuse; des lacunes surviennent suite à des transformations postérieures, à une perte de fonction, à l'installation d'un nouveau mobilier. Les lacunes sont très diverses: elles peuvent se produire au niveau du support, des couches de préparation sous-jacentes, de la couche picturale ou des couches de finition. Elles diffèrent en fonction de leurs dimensions, de leur impact, de l'importance de leur effet dérangeant, de la perte de lisibilité qu'elle causent, de leur éventuel caractère insupportable ou au contraire de leur caractère inaperçu. La perception des lacunes varie pour chaque observateur et dépend de nombreux éléments: est-il religieux, historien d'art, restaurateur, perfectionniste, connaisseur dans le domaine de l'art... La réintégration des lacunes peut soulever de nombreuses critiques: elle fait paraître l'original plus complet qu'il ne l'est en réalité; elle dissimule des usures, des traces d'usage ou de vandalisme, des imperfections, des dégâts. La main du restaurateur n'est pas celle de l'artiste. Naturellement, il y a également des arguments favorables à l'intégration des lacunes: l'intégration des lacunes, à condition qu'elle soit bien réalisée, est reconnaissable, du moins pour un œil exercé; les lacunes peuvent rendrent un sujet illisible, insupportable, incompréhensible, inesthétique; les retouches sont, du moins en théorie, réversibles et peuvent, sans dégât pour l'original, être éliminées; une intégration à l'aquarelle implique un apport de matière minimal; des réintégrations sont parfois inévitables pour des motifs d'usage, de fonction (mobilier, instruments de musique, instruments scientifiques, horloges, images votives...). Des lectures très variées de ce colloque, différents points de vue émergent. Le plus important est que la réintégration doit être bien argumentée, soigneusement documentée, réversible et se limiter à une intervention minimale. Le fait que les restaurateurs et d'autres prennent ce thème fort à cœur est démontré par le grand nombre de participants et par les discussions animées dans l'auditoire et au dehors. Tout mes remerciements aux nombreux volontaires pour l'organisation et le bon déroulement de ces journées d'étude, et à l'Institut Flamand du Patrimoine (VIOE) pour le soutien de cette initiative.

Marjan Buyle (ed.)

DE L'USURE AU MANQUE, DU COMBLEMENT À LA RÉINTÉGRATION (PEINTURE)

| SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE

Le vocabulaire afférent à la restauration se précise au fil des ans et suit l'évolution du métier de restaurateur du patrimoine: les mots utilisés autrefois par chacun dans son quotidien selon sa propre culture doivent être compris aujourd'hui et de tous; or la restauration n'est plus une simple activité matérielle d'entretien et individuelle, facile à décrire et nommer mais un domaine d'échanges où collaborent dans un projet intellectualisé (avec architecte, directeur d'établissement...) des représentants de diverses disciplines (hommes des sciences physiques, de l'histoire et de l'histoire de l'art, archéologues, restaurateurs et artistes eux-mêmes en particulier en art contemporain): à ce riche domaine correspond un vocabulaire complexe. De plus, la restauration est un domaine international: il n'y a plus de frontières à l'exigence de connaissance des œuvres d'art et aux souhaits d'échanges de solutions apportées aux problèmes de traitement du patrimoine culturel; les traductions d'une langue dans une autre exigent aussi une précision indispensable quand le métier s'est totalement internationalisé comme aujourd'hui.

Tant dans le sujet de la perte de matière (usure, épidermage, déplacage, lacune de couleur et de préparation, trou, manque...) que de l'apport de matière par le restaurateur (reprise d'usure, comblement, réintégration...) chaque mot non seulement doit désigner avec précision une présence physique, un aspect matériel afférent à l'œuvre d'art mais en même temps doit servir le projet de restauration, véritable dessein philosophique comme l'ont montré Cesare Brandi [1] et Aloïs Riegl [2], sans l'analyse desquels on ne traite plus, de nos jours, une œuvre d'art. Plus près de nous, Paul Philippot [3] a méthodiquement cherché à établir le lien précis entre la philosophie de la conservation et la pratique du métier de restaurateur: on ne saura jamais trop lui rendre hommage de nous avoir rendu l'accès plus aisé à Riegl et Brandi en déclinant leurs propositions en terme d'exécution matérielle.

Le vocabulaire utilisé ici avec 'problématique' et 'lacune' atteste du passage de la restauration, de son rôle purement matériel à une activité de l'esprit:

- le mot problématique, dans le sens philosophique retenu ici, d'ensemble des questions posées par une branche de la connaissance (apparu en langue française seulement vers 1900) déplace le sujet depuis les divers procédés matériels de traitement des lacunes vers la philosophie sous-tendue par ceux-ci;
- le mot lacune, s'il a un sens physique imprécis (perte de quoi: formes et éléments divers de sculptures? matière picturale ou support? perte superficielle ou profonde?) en revanche a un sens intellectuel précis de rupture de l'image.

LES PERTES DE MATIÈRE

Le sujet du colloque étant choisi autour de la lacune, ce texte est concentré sur toutes les pertes de matière qui ont une incidence sur l'image à l'exclusion de pertes d'éléments de structure de l'œuvre sans incidence esthétique.

USURE

L'usure est une perte très superficielle de la matière d'une peinture ou d'un dessin due à une action humaine soit volontaire, le nettoyage, soit accidentelle, le frottement. Cette perte est progressive et confère aux bords une profondeur et un contour irréguliers.

L'usure peut affecter le vernis (frottement), les glacis (frottement et nettoyage) et la couche colorée (en général nettoyage). Cette altération peut prendre la forme générale d'altération de toutes les couleurs mais plus souvent la forme particulière d'ombres dites 'vidées': toujours plus fragiles, dans la peinture à l'huile, que la matière picturale claire où les blancs, contenant souvent du plomb, jouent un rôle siccatif vis à vis de l'huile, les zones sombres, souvent riches en liant (d'autant plus que les terres sombres ont une grande capacité à absorber du liant huileux) sèchent mal parce qu'il n'y a pas de pigment au plomb, au point qu'elles restent très sensibles aux solvants pendant leurs cent premières années.

Usure, détail: buste de Gabrielle dont les ombres brunes fragiles ont été usées; elles sont dites vidées (Ecole de Fontainebleau, Gabrielle d'Estrées et sa sœur au bain, Louvre, RF 1937-1, © C2RMF)

Cette altération peut être aussi celle de zones à tracés bruns de mixtion, zones à l'origine à rehauts d'or à la mixtion (où l'or très mince peut avoir presque disparu) et même celles de zones seulement couvertes d'un bol rouge léger, souvenir tenu d'argent sur bol, où le métal autrefois noirci, par formation de sulfure d'argent noir, a été nettoyé à tort et l'on n'a pas enlevé de la crasse mais perdu un peu de métal au détriment duquel s'était formé le sel d'argent; cette opération répétée pendant plusieurs siècles a consommé totalement le métal dans toute l'épaisseur de ses feuilles et a fait oublier la présence d'argenture si courante chez les primitifs.

Un cas fréquent est celui de zones couvertes de glacis (couches transparentes) à l'origine verts: ceux-ci ont pu brunir [4], être confondus avec du vernis brun, avoir fait l'objet de nettoyages intempestifs mettant à nu la couche sous-jacente, soit vert vif soit, dans le cas de tons changeants, des couches roses ou jaunes devenues orphelines de leurs glacis.

Usure, ensemble (Pseudo Pier Francesco Fiorentino, La Vierge et l'Enfant, tondo, Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. 20174, © C2RMF)

Usure, détail du tableau ci-dessus: manteau bleu d'azurite usé. La perte du bleu sombre d'azurite fait apparaître la sous-couche bleu-gris; la perte de celle-ci à son tour fait apparaître la préparation ivoire et les incisions significatives des plis de la manche du vêtement.

Un cas semblable est celui de zones peintes en azurite; celle-ci, broyée en gros grains pour garder sa couleur, forme une couche transparente qui était posée à l'origine sur une sous-couche souvent bleu clair ou grise; la zone d'azurite étant déjà grumeleuse et de plus devenue noirâtre par formation de sulfure noir de cuivre ou par brunissement du liant intersticiel, a pu être confondue avec des repeints: des nettoyages intempestifs ont mis à jour les sous-couches bleu clair ou grises qui n'ont jamais été faites pour être visibles [5].

La définition ci-dessus d'usure est rigoureuse; mais par extension on peut dire qu'une œuvre est usée lorsqu'elle est affectée de micro-lacunes (lacunes qui peuvent être profondes mais très petites) si nombreuses sur toute sa surface que l'impression globale est celle d'une faible perte de matière (même si cette perte n'est pas superficielle de près ce qui équivaut, de loin, parce que ces pertes microscopiques sont régulièrement réparties, à une usure générale).

ÉPIDERMAGE

Cas particulier d'usure [6] en général de la couche picturale d'un tableau sur toile (ou de la couche colorée d'une peinture murale transposée sur toile) qui a perdu (par nettoyage ou frottement) sa matière colorée à chaque relief dû à l'entrecroisement des fils de chaine et de trame. On peut dire aussi que l'altération du support de papier due aux poissons d'argent (lépismes) qui se nourrissent de la partie superficielle du papier, est un épidermage: le papier est un support mais en art graphique il fait partie intégrante de l'image.

Epidermage, détail: perte de la matière picturale claire à l'entrecroisement des fils de chaine et de trame et laissant apercevoir le textile en sombre, par points (Steenwyck, Jésus chez Marthe et Marie, Louvre, Inv. 1864, © C2RMF)

DÉPLACAGE

Se dit de la perte locale d'une strate complète (dans toute son épaisseur) des couches superficielles, de vernis (déplacage de vernis) [7] ou de glacis (déplacage de glacis) [8]. Cette perte est brutale et confère aux bords un caractère net tant en contours qu'en profondeur.
Se dit aussi, dans le cas d'une double couche colorée (reprise, repentir, changement de composition) lorsqu'il y a perte locale, dans toute son épaisseur, de la seconde et dernière couche colorée (lacune de couleur). Le déplacage est le résultat alors d'un processus de dédoublement au stade final: celui de la chute de la dernière couche colorée.

Déplacage: dans le vêtement rouge d'un personnage, perte de la couche rouge finale laissant apparaître, après déplacage, l'ébauche sous-jacente du drapé, modulée en violet (Hesse, L'Evanouissement de la Vierge, Louvre, Inv. 5343, © C2RMF)

LACUNE

Du latin lacuna, le mot lacune désigne un espace vide au sein d'un corps, ce qui signifie l'interruption d'un texte ou d'une image dits alors lacunaires.
Cette interruption est de l'ordre essentiellement de l'esprit, de la compréhension contrairement à une fente ou à une déchirure qui ne sont qu'une simple interruption physique du texte ou de l'image et ne sont pas prises en compte par l'esprit comme des ruptures; la portée du mot lacune est plus intellectuelle que physique: la lacune risque de faire perdre son sens, sa signification à l'œuvre qu'elle a atteinte, elle laisse une marge à l'interprétation lors de la réception de l'œuvre.

Mais en réalité, quel état matériel précis désigne le mot lacune: s'agit-il d'une perte de matière picturale, lacune de couleur et de préparation, d'enduit en peinture murale, ou d'une perte de papier ou de papyrus donc de support en arts graphiques? Il faut encore définir la profondeur de la lacune, préciser son étendue (relative par rapport à l'œuvre) et sa localisation.

La lacune est donc une perte locale; elle peut être assez profonde, contrairement au déplacage, pour apporter une gêne à la lecture. La lacune correspond à une perte qui a une incidence esthétique sur la compréhension (contrairement aux pertes techniques que sont les manques de montant de châssis, de traverses de supports de bois etc...): la lacune constitue une figure sur le fond qui est l'image. Si d'habitude la lacune en peinture murale ou de chevalet ne correspond pas à une perte de support (cf. infra: manque, trou) il en va autrement en matière d'art graphique où le support (papier, parchemin...) fait partie intégrante de l'image.

Lacune de couleur: perte locale de la strate entière de la couche colorée (simple ou multiple) laissant visible la préparation sous-jacente et quelquefois le dessin sous-jacent qui s'y trouve.

Lacune de couleur: détail ; au-dessous de la tête d'ange, perte de la seule couche colorée laissant apparaître la préparation blanche originale avec son réseau de craquelures prononcé, caractéristique de cette œuvre du 15ème siècle (Maître de Stratonice, La Vierge et l'Enfant entre Saint Jean l'Evangéliste, Sainte Brigitte de Suède et deux anges, Avignon, Musée du Petit Palais, MI 542, © C2RMF)

En peinture murale une lacune de couleur, comme par exemple dans une composition majoritairement à fresque avec perte locale de rehauts peints à sec tels les bleus et verts d'azurite et de malachite ou les décors métalliques d'or, d'argent ou d'étain, laisse voir la couche sous-jacente soit la couleur souvent grise, rouge ou noire à fresque de l'intonaco, sous-couche des bleus et verts, soit le dessin préparatoire sur cet intonaco sous le métal. Si ces pertes sont généralisées, on les appelle des manques.

Lacune de préparation: perte locale d'une state entière de préparation, que celle-ci soit simple et laissant visible le support, ou multiple (le plus souvent double) et pouvant laisser alors visible la couche la plus profonde de la préparation.; ce dernier cas est quelquefois appelé dédoublement de préparation car stade ultime du processus de dédoublement d'une préparation multiple. Si la perte de préparation est étendue, on l'appelle un manque.

Lacunes de préparation: détail, perte complète de la matière picturale, y compris la préparation blanche, laissant apparaître, au fond des lacunes, le bois de couleur ocrée (Rondinelli, La Vierge et l'Enfant, Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. 20261, © C2RMF)

Lacune d'enduit: en peinture murale perte locale d'une strate entière d'enduit, plus ou moins profonde; une lacune du dernier enduit laisse visible un enduit profond (en fresque une lacune d'intonaco laisse visible l'arriccio et la sinopia si elle existe); une lacune d'arriccio laisse visible le mur. Si cette perte d'enduit est étendue, on l'appelle un manque.

En art graphique le support (de papier, de parchemin, de papyrus...) assure non seulement la fonction de soutien des matériaux de l'écriture graphique mais, continu et visible, assure aussi la lecture et la compréhension de l'image; c'est

Manque en fresque, détail; perte des formes en de larges zones par suite de la chute de l' intonaco (le dernier enduit), portant les couleurs et laissant apparaître d'importantes surfaces de l'enduit profond, nu (Botticelli, Un jeune homme devant l'Assemblée des Arts libéraux, Louvre, RF 322, © C2RMF)

Manque, ensemble: perte de la matière picturale de manière généralisée à toute la partie inférieure de l'œuvre, laissée bois nu; perte des formes si importantes que tout complément aurait été conjectural (Maître de la Madone Strauss, Saint Blaise et Saint Evêque, Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. 20180, © C2RMF)

pourquoi on parle de lacune de papier, de parchemin, de papyrus... lorsqu'il y a perte locale, mais complète dans son épaisseur, de cette strate ce qui entraîne une interruption de l'image.

L'adjectif lacunaire est utilisé pour caractériser une image soit en raison de la lacune, par perte de matière picturale (cf. supra) soit en raison de trous et manques de support ce qui induit une perte de matière picturale correspondante.

TROU

Ouverture locale au sein du support (on dit manque pour les bords) et dans toute son épaisseur qu'elle soit accidentelle (brûlure, projection, chute), volontaire (art contemporain) ou due à une

mauvaise conservation (trou d'envol de l'insecte parfait). Un trou dans un support cassant comporte toujours la perte du matériau de support (bois, ivoire, pierre) mais pas toujours dans un support souple (papier, parchemin et textile) dont le simple enroulement sur lui-même constitue un trou alors qu'il n'y a pas forcément perte de celui-ci (donc pas forcément lacune de matière picturale) et qu'il est encore continu.
Un trou en peinture murale désigne un trou dans le mur ou la voûte.

MANQUE

Se dit de la perte d'éléments du support sans incidence sur l'image (perte de traverses, de clefs de châssis, de semences de fixation); se dit aussi de la perte d'éléments du support porteurs d'image tels que fragments de pierre d'un support pierreux, planche d'un panneau de bois, morceau d'ivoire du support d'une miniature et se dit encore de la perte du matériau de support dans toute son épaisseur sur la périphérie de l'œuvre par suite de négligence (bords de bois ou de textile pourris, bords de papier ou de parchemin mangés par des rongeurs...); se dit encore de pertes généralisées de couleur et de préparation. Dans ces divers cas de manques l'œuvre est rendue lacunaire.

Dans le cas de la peinture murale un manque désigne une perte de larges surfaces d'enduit ou d'éléments de la structure du mur (brique, pierre, treillis d'une voussure, etc...) alors que la lacune désigne une perte locale d'enduit, quelle que soit la strate impliquée.

Les notions qui viennent d'être détaillées doivent permettre de décrire avec précision l'état de conservation des œuvres avant de les analyser selon la grille de valeurs d'A. Riegl: valeurs esthétique, historique, d'ancienneté et d'usage.

A cette phase d'analyse succède la proposition d'intervention pour répondre au projet culturel dont relève l'œuvre.

APPORT DE MATIÈRE

Ce texte n'est qu'une étude sur le sens des mots (terminologie) et ne cherche en rien à apporter une quelconque démonstration de la pertinence de tel ou tel choix d'intervention: il s'agit seulement d'un outil à la disposition de ceux qui touchent au sujet du traitement des lacunes (restaurateurs, historiens d'art, conservateurs, architectes et directeurs d'établissement).

C'est dans le domaine des mesures esthétiques prises pour améliorer la lecture d'une œuvre que la leçon de Brandi a été essentielle pour donner de la cohérence aux choix de traitement et intellectualiser le domaine dit anciennement de la retouche: le respect de la bipolarité esthétique [9] et historique [10] dont relève l'œuvre d'art et la mise en évidence de l'unité potentielle guident la réflexion sur la problématique d'intervention dans les lacunes ou réintégration; celle-ci est définie par le niveau d'intervention (atténuation de la présence du support, reprises d'usures, comblement des lacunes), le type de retouche choisi (illusionniste ou non et dans ce dernier cas tratteggio, glacis visible, pointillisme, tachisme, teinte neutre etc...) et le degré de réintégration. Lorsque les pertes concernant le support ont une incidence esthétique le colmatage ou des incrustations sont nécessaires, suivies ou non d'une retouche.

Sur un plan plus général, à côté de réintégration certains autres mots sont quelquefois utilisés et méritent une clarification de leur sens: réparation, rénovation, restitution, reconstitution, reconstruction, réfection 'à l'identique'.

UNITÉ POTENTIELLE

Caractère particulier de l'œuvre d'art (Cesare Brandi, Rome, 1949) qui est conçue comme un tout et non comme une somme de parties [11]. Il s'ensuit que, même après mutilation, chaque partie garde ses potentialités qui sont une suggestion implicite soit suffisante, sans intervention, pour la compréhension par l'observateur soit permettant au restaurateur avec sa culture, son expérience et sa sensibilité spécifique, de faire le minimum possible afin de rendre au spectateur une œuvre intelligible, avec toutes ses valeurs.

Il est vrai que le stade où l'unité potentielle d'une œuvre est perdue n'est pas le même pour tout le monde, cela confirme combien la restauration, malgré tous les efforts d'explicitation, de définition, de pseudo-normalisation, reste un domaine subjectif (du ressort des individus) et contingent (fonction d'une situation particulière, à une époque et en un lieu donnés).

RÉINTÉGRATION

Opération esthétique menée sur une œuvre afin d'en améliorer la lecture. Le mot réintégration, qui veut dire remise à sa place, a d'abord été utilisé en Italie à la suite de Cesare Brandi [12], après 1938, pour signifier la réinsertion de l'œuvre à sa place tant sur le plan esthétique (en comblant ses lacunes pour lui permettre d'être lue et comprise) que sur le plan historique (en laissant des traces visibles du passage soit du temps ou patine, véritable témoignage d'authenticité soit des hommes ou patine d'utilisation, témoignage de l'usage de l'œuvre).

Paul Philippot donne les fondements conceptuels [13] de toute intervention de restauration en

précisant que celle-ci doit contribuer à la création consciente de liens entre l'objet et le Présent (ce qui signifie en réintégration ne pas cacher toutes les lacunes afin d'éviter de faire un faux historique) et au rétablissement des liens entre l'objet et le Passé (ce qui en réintégration exige de ne pas laisser trop de lacunes visibles au point que l'œuvre ne serait plus lisible et compréhensible).

Le but de la réintégration est de réduire l'émergence de la perception de la lacune comme figure sur le fond, de diminuer la perturbation qu'apportent les lacunes à la lecture de l'œuvre donc à sa manifestation pour l'amateur, le visiteur, l'observateur. A aucun moment il n'apparaît que le mot est réservé à la peinture: il est valable pour tout bien culturel; c'est la déclinaison en procédés techniques qui peut être spécifique. Les caractéristiques essentielles de la réintégration en matière picturale sont le type de retouche et le degré de réintégration; mais le vocabulaire s'applique aussi aux émaux, aux vitraux, aux arts graphiques et au livre, à une partie des arts textiles et plus généralement à tous objets qui portent un revêtement.

Le mot 'complément' semble plutôt convenir à l'apport de formes en trois dimensions dans les domaines de la sculpture, du mobilier et de l'architecture.

Degré faible de réintégration, détail du visage de la Vierge avant réintégration (Pseudo Pier Francesco Fiorentino, La Vierge et l'Enfant et anges, tondo, Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. 20174, © C2RMF)

RÉINTÉGRATION MINIMALE

Elle consiste à traiter l'émergence visuelle de zones trop claires ou d'irrégularités de valeur du support (bois, textile), de la préparation ou d'enduit afin de faire passer ces zones à l'arrière-plan: elle peut consister à cirer le bois, à teinter le textile, ainsi qu'à salir la préparation ou l'enduit. Cette dernière intervention est quelquefois appelée poser de l' **aqua sporca** [14].

REPRISE D'USURE

L'intervention consiste à atténuer la perception de l'usure par apport, directement sur la couche colorée privée d'une partie de sa finition, d'un simple ton sombre ou de plusieurs valeurs à des fins unificatrices d'irrégularités qui pourraient accrocher le regard. Cette intervention peut présenter des degrés variés: on peut faire une reprise partielle d'usure, atténuer faiblement chaque usure et ne pas atténuer toutes les usures, ne pas traiter tous les points d'épidermage d'une peinture sur toile afin de laisser l'œuvre dans un état significatif de son ancienneté. Une intervention à un degré élevé sur toutes les usures et une forte atténuation reviendrait à une rénovation (cf. infra).

Degré faible de réintégration: même détail que ci-dessus, visage de la Vierge après réintégration ou reprises de quelques usures des ombres rousses par des glacis sur la carnation en gardant de nombreuses zones usées laissant apparaître la chair ivoire un peu verdâtre.

COMBLEMENT D'UNE LACUNE

Apport d'un matériau, dit mastic de réintégration, pour emplir le volume d'une lacune de préparation. La surface du mastic peut être lisse (si la peinture est lisse), à texture (en fonction de l'état de surface dû au support: effet pavimenteux des toiles romaines du début du 17ème siècle par exemple ou effet de trame particulier de couche picturale transposée sur textile) ou sculptée (en fonction des empâtements avoisinants): ce mastic reçoit la matière colorée de la retouche.
En peinture murale on pose des mortiers de réintégration, pour emplir le volume d'une lacune d'enduit; la surface du mortier est texturée en fonction des zones avoisinantes.

RETOUCHE

Apport d'une matière colorée dans les usures ou les lacunes d'une couche picturale.
La retouche se fait le plus souvent sur un mastic de réintégration; quand il n'y a pas de mastic la retouche est posée soit sur la préparation quand elle existe encore ou sur la couche colorée qui a perdu son glacis final.
En peinture murale la retouche se fait sur le mortier de réintégration ou s'il n'y en a pas sur l'enduit ou sur la couche colorée qui a perdu ses finitions.
Le mot retouche signifie à l'origine une correction sur la matière colorée, par le peintre se reprenant lui-même ou apportant son style, sa touche, à une œuvre déjà exécutée en partie par les élèves de son atelier; il a été étendu à la correction de restauration sur lacune, intervention du restaurateur qui, à l'origine, aux débuts du métier, était peintre [15]. La retouche est définie par son type: illusionniste ou visible.

RETOUCHE ILLUSIONNISTE OU MIMÉTIQUE

Retouche de type imitatif permettant d'obtenir dans une lacune une identité de couleur avec la zone avoisinante afin de faire illusion et de suggérer une peinture sans lacune. Le mot illusioniste est ancien et se trouve dans les documents d'archives français du 18ème siècle. La structure de cette retouche peut être soit la même que celle de la couleur à imiter (règle de la continuité de structure) soit la superposition d'un glacis chaud et sombre sur un ton de fond froid et clair.

Note: l'expression 'retouche intégrée' (du latin, rendu entier) n'a pas de sens car c'est la lacune que l'on intègre et non la retouche; de plus la retouche a toujours pour but d'évoquer le caractère complet, entier d'une œuvre que la retouche soit illusionniste ou visible. L'expression ci-dessus témoigne d'une compréhension erronée et sur la seule base sonore et partielle du mot réintégration.

RETOUCHE VISIBLE

Retouche dont le but est d'obtenir de loin une intégration de la lacune mais de laisser perceptible, en vision rapprochée, l'étendue de la lacune [16]. Le principe d'une telle retouche, parfaitement discernable de l'original [17], mais basée sur l'équivalence colorée (et non l'identité de la retouche illusionniste) est fort différent de celui, agressivement minimaliste de la teinte neutre (cf. infra): la mise au point de la retouche visible est le fruit de la collaboration à Rome, de Cesare Brandi, à la pensée forte et précise, avec Paolo et Laura Mora, à la créativité constructive au lendemain des destructions en Italie de la seconde guerre mondiale.

TRATTEGGIO

Retouche visible constituée de traits verticaux, parallèles, de couleurs pures, juxtaposés sur un mastic blanc. Si l'un des critères n'est pas respecté (verticalité, pureté des couleurs, présence d'un mastic et blancheur de celui-ci) il ne s'agit plus de tratteggio. Cette méthode mise au point à Rome, vers 1945 à l'Institut Central de Restauration [18] est adéquate pour des œuvres où déjà les volumes sont obtenus par une juxtaposition de touches (fresques et peintures à l'œuf, plutôt au Moyen-Age et en Italie; deux techniques dans lesquelles le liant sèche vite), la zone réintégrée se distinguant de l'original par le code précis de lecture qu'assure la verticalité des traits. Le mot italien tratteggio, qui désigne un réseau précis de traits, s'est substitué progressivement à rigatino (petites raies moins régulières que traits); le rigatone (grosses raies) qui n'a que peu à voir avec le tratteggio, est un abatardissement néfaste à la compréhension de l'image car l'équivalence optique du tratteggio est d'autant mieux atteinte que des traits colorés sont précis: la décomposition de la couleur en trois couleurs pures et la superposition des images sur la rétine, en raison de la limite du pouvoir séparateur de l'œil, entraînent la recomposition des couleurs directement dans l'œil.
Le tratteggio peut être modulé [19] (la couleur des traits varie tout au long de leur parcours) pour reconstituer avec précisions des formes. Le tratteggio est dit neutre [20] lorsque des traits de plusieurs couleurs créent un plan d'une certaine valeur afin de faire passer les lacunes à l'arrière-plan: il s'agit d'une exécution à tratteggio de la teinte neutre.

POINTILLISME

Ensemble de points juxtaposés de tailles variables et de couleurs pures ou non, posés sur un fond blanc ou non; ce procédé mis au point pour la restauration vers 1970 à Paris (Louvre) [21], dérive de l'impressionnisme et de sa codification, le néo-impressionnisme de Signac et Seurat ou encore de l'édition en couleurs.

Si les couleurs sont pures et le mastic blanc le principe du pointillisme est très proche de celui du tratteggio. Les points d'une couleur peuvent aussi être posés sur un ton de fond plus clair et plus froid [22]; les points peuvent encore être de véritables petites taches aux contours irréguliers dont on peut régler à loisir la densité et qui sont obtenues par projection: la rapidité d'exécution permet à cette sorte de tachisme [23] de couvrir de grandes surfaces et ainsi d'adapter le principe de la juxtaposition à la réintégration de peintures monumentales.

GLACIS VISIBLE

Couche transparente colorée d'intensité variable posée sur la préparation; ce procédé de retouche visible permet de mettre en évidence la structure de la préparation (les incisions en creux que l'artiste avait faites pour le repérage des modelés) et les craquelures d'âge acquises au cours du temps. Le degré de réintégration varie en fonction de l'intensité du glacis. Cette méthode a été mise au point pour la réintégration des primitifs italiens, au Louvre à Paris, vers 1970 [24].

TEINTE NEUTRE

Retouche dans une teinte non spécifique mais de valeur spécifique, choisie de telle sorte que les lacunes ainsi traitées passent à l'arrière-plan. La teinte neutre n'est pas une couleur déterminée mais elle varie pour chaque composition ou fragment de composition vis à vis de laquelle elle est neutre pour les formes et les couleurs de celle-ci. Son exécution peut être en à plat, en points, en traits...La teinte neutre est un mode de traitement de la lacune apparu en Italie, dans la seconde moitié du 19ème siècle, sous l'influence de l'inspecteur général G. B. Cavalcaselle qui voulait lutter contre les excès de la retouche imitative très en vogue dans le marché de l'art de l'époque [25].

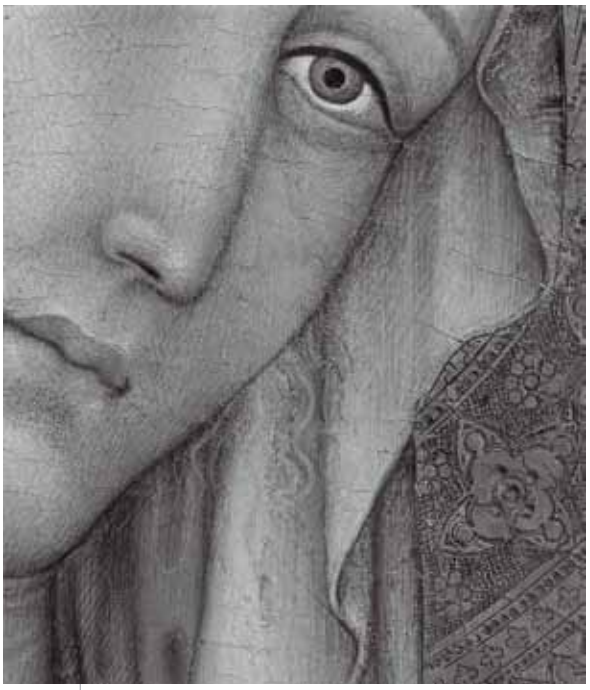
DEGRÉ DE RÉINTÉGRATION

Rapport entre ce qui a été apporté par la retouche et l'original: l'absence de retouche est le degré 0 de réintégration ou présentation dite 'archéologique'; à l'opposé l'identité d'effet de la lacune réintégrée par rapport à la matière originale avoisinante correspond au degré maximal de réintégration.
Le degré de réintégration [26], faible ou élevé, est indépendant du type de retouche choisi: on peut avoir un degré très élevé de réintégration avec une retouche visible par exemple avec un tratteggio très fin et modulé.

Degré faible de réintégration, ensemble: seul le fond d'azurite de cette œuvre étant lacunaire, un tratteggio bleu a été choisi lâche car suffisant, à ce degré faible de réintégration, pour mettre en valeur le visage de Saint Pierre qui avait subsisté en très bon état (A. Vivarini, Saint Pierre, Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. 20201, © C2RMF)

Degré élevé de réintégration, détail du visage (Taddeo di Bartolo, La Vierge et l'Enfant, Avignon, Musée du Petit Palais, MI 432, © C2RMF)

Degré très élevé de réintégration, détail: pointillisme très fin, posé sur la préparation et à peine perceptible à la loupe, permettant de recomposer les ombres perdues du buste de Gabrielle (Ecole de Fontainebleau, Gabrielle d'Estrées et sa sœur au bain, Louvre, RF 1937-1)



Degré élevé de réintégration, détail du visage de plus près, joue et cheveux: dans une lacune profonde verticale traversant le visage de la Vierge, tratteggio fait sur mastic et choisi très fin et modulé permettant ainsi de reconstruire les modulations de la carnation et la forme d'une mêche de cheveux

COLMATAGE (EN RESTAURATION)

Opération relative au support qui consiste en un comblement de lacunes de papier en général (plus rarement de parchemin) avec de la pulpe de papier (pour le parchemin avec un mélange de fibres de collagène et de résines modernes). Cette opération technique, manuelle ou automatique [27], qui rétablit la continuité du support, partie intégrante de l'image en arts graphiques, peut suffire à faire disparaître la perturbation apportée par les lacunes: aucune retouche ne s'ensuit. On remarquera que ce sens est plus raffiné que le sens courant du dictionnaire dans le colmatage d'une brèche.

INCRUSTATION (DE RESTAURATION)

Opération relative au support qui consiste à insérer dans celui-ci un élément de même nature (bois, papier, parchemin, textile) et assemblé à niveau afin de pallier un manque local du support et d'assurer la continuité de celui-ci.
L'incrustation de bois exige une régularisation des contours [28]. L'incrustation de papier et de parchemin exige le biseautage de la pièce de matériau à incruster et des bords de l'original lacunaire. L'incrustation de textile se fait en général bord à bord et exige un renfort du revers [29].
Certaines inscrustations se font avec une fine couture au surjet.
L'incrustation est suivie ou non d'une réintégration, minimale ou de degré élevé [30].

DE L'USAGE DE RESTAURATION, RÉPARATION, RÉNOVATION, RESTITUTION, RECONSTITUTION, ET RÉFECTION 'À L'IDENTIQUE'

Ces mots [31], valables pour tous les types de patrimoine culturel, reflètent des réalités bien distinctes malgré le flou que leur attribuent certains, ce qui sert leur souhait d'en alterner l'usage au nom d'une éventuelle élégance littéraire qui bannirait la répétition. Outre le fait que répéter ne fait que servir la précision, il est infiniment intéressant de noter que la fréquence d'usage de ces mots est due au métier de chacun, sa formation, son expérience, en un mot sa culture.

L'essai de clarification ci-après s'appuie sur la distinction entre deux situations selon qu'il existe encore, ou non, de la matière originale:
- Restauration, Réparation, Rénovation, sont des traitements d'un original mutilé auquel on apporte un complément
- Restitution, Reconstitution, Reconstruction, Réfection 'à l'identique' sont des interventions qui font ressurgir un original absent.

RESTAURATION

Intervention physique sur la matière d'un bien culturel, faite par un restaurateur et conçue à la suite d'une étude critique interdisciplinaire

(mettant en jeu les sciences physiques, l'histoire de l'art et l'archéologie, ainsi que la connaissance technique et sensible des matériaux) dans le respect des diverses valeurs du bien culturel (esthétique, historique, d'ancienneté et d'usage) aux fins de la transmission aux générations futures. Elle satisfait aux exigences de stabilité, lisibilité (de l'œuvre et de l'intervention) et réversibilité de fait (lorsque cela est possible). Cette définition affirme bien que la restauration n'est pas une simple opération technique mais 'una cosa mentale', mettant en jeu l'esprit dans un projet global.

RÉPARATION

Intervention physique sur la matière d'un bien culturel faite par un artisan qui vise à rétablir essentiellement la fonction de l'œuvre. Dans une réparation les formes, les couleurs et les matériaux sont copiés; mais la valeur d'usage est privilégiée alors que la valeur d'ancienneté n'est pas prise en compte.

RÉNOVATION

Intervention physique sur la matière d'un bien culturel faite par un artiste qui transforme l'objet, l'annexe, le met au goût du jour (le sien) en privilégiant la valeur artistique par rapport à toutes les autres (historique, d'ancienneté et d'usage). Cette intervention vise à rajeunir l'œuvre en faisant table rase du passage du temps et en réduisant à néant la patine considérée comme un filtre traître à la jouissance esthétique.

RESTITUTION

Opération qui vise à faire apparaître le rétablissement des formes et des couleurs de manière virtuelle (dessin, vision en trois dimensions sur écran d'ordinateur) en tant que proposition détachée de la réalité du bien culturel. Plusieurs restitutions sont possibles et elles n'interfèrent en rien sur les rares traces physiques subsistantes du bien culturel. Le mot est courant au 18ème siècle dans les projets d'architectes qui dessinent les ruines puis font une proposition graphique de relèvement de l'édifice: sa restitution.

RECONSTITUTION

Opération qui consiste, avec des matériaux nouveaux, à proposer un rétablissement des formes et couleurs grâce à des références physiques suffisantes et documentaires assez précises pour qu'il n'y ait pas de marge de manœuvre laissée à la créativité de celui qui fait le projet. Ce mot est couramment utilisé dans un travail à grandeur pour les œuvres en deux dimensions ou sur la forme réduite d'une maquette pour les décors peints d'architecture.

RECONSTRUCTION

Opération qui consiste, avec des matériaux nouveaux, à exécuter un rétablissement des formes et des couleurs d'un bien culturel comportant une part d'hypothèse. Cette marge de liberté que laissent des sources insuffisantes pour la connaissance de l'original dans toute sa matérialité a tendance à être utilisée au profit de la fonction du bien culturel et de sa stabilité. Ce mot est plutôt utilisé pour les œuvres en trois dimensions (sculptures, cadre, mobilier...) et souvent lorsque l'état est celui proche d'une ruine.

RÉFECTION 'À L'IDENTIQUE'

Opération qui consiste, avec des matériaux nouveaux, à créer les formes et des couleurs d'un bien culturel dont on pense qu'il est ainsi rétabli 'identique à l'original'. La connaissance a permis de privilégier la valeur historique et d'usage mais le projet néglige la valeur d'ancienneté et fait peu de cas de la valeur artistique. Il s'agit, non pas de la modeste copie de l'artisan, mais d'une copie savante conçue par ceux qui se placent artificiellement dans les temps anciens en supposant que l'on peut réduire à zéro le laps de temps qui sépare le moment de la création (celui de l'artiste) du moment de la réception (celui de l'intervention).

CONCLUSION

L'effort ci-dessus tend à démontrer l'importance du vocabulaire pour la promotion de la restauration comme une véritable discipline [32]: actuellement un certain flou autour du sens des mots et une hétérogénéité de langage entre les meilleurs restaurateurs d'un type de patrimoine à l'autre sont significatifs de la trop grande faiblesse du domaine encore à ce jour.

Tant que l'on parle de bouchage de trou au lieu de réintégration il est évident, pour tout observateur extérieur, même bienveillant, que la restauration n'est encore qu'une activité technique purement artisanale. Il ne faut pas à l'inverse utiliser trop vite des mots empruntés à la sociologie et dont l'adéquation au sujet serait fausse ou incertaine: il n'y a rien de pire pour desservir un sujet que des connaissances mal digérées, utilisant un vocabulaire de type 'jargon'.

Il faut surtout féconder avec les sciences, l'histoire de l'art et une vision philosophique du sujet, le monde artisanal, dont les qualités sont si précieuses et auquel on doit un immense respect et surtout ne pas vouloir le remplacer. La route a déjà été tracée par les maîtres qui ont forgé notre armature intellectuelle en restauration: Alois Riegl, Cesare Brandi et Paul Philippot ont déjà enrichi et profondément renouvelé le vocabulaire utilisé en restauration et il nous revient de diffu-

ser ce savoir et les expressions qui sont la partie opérationnelle de leur riche pensée; notre effort doit porter, au fur et à mesure que le domaine du patrimoine culturel s'élargit, sur l'adaptation de tout ce corpus de connaissances à la variété des types de biens culturels et sur la déclinaison en opérations spécifiques relevant d'une pensée commune.

NOTES

(1) *Cesare BRANDI, **Teoria del Restauro**, ed. di Storia e letteratura, Roma, 1963, traduit de l'italien par Colette Déroche, Théorie de la Restauration, Editions du patrimoine, Paris, 2001. Ce texte est en fait une réunion d'articles publiés par C. Brandi entre 1949 et 1961 lorsqu'il était directeur de l'Institut Central de Restauration de Rome. Pour la compréhension de Brandi, lire la très éclairante introduction à l'édition 2001: Cesare Brandi: la matière et l'image par Georges BRUNEL, p. 9-21.*

(2) *Alois RIEGL, **Der moderne Denkmalkultus. Seine Wesen und seine Entstehung**, Braumuller, Wien, 1903 (traduction française: Daniel Wieczorek, Le culte moderne des monuments. Son essence et sa génèse, éd. Seuil, Paris, 1984. Ce texte rassemble toute la pensée et les arguments préliminaires à l'établissement des critères de classement du patrimoine autrichien, charge confiée à A. Riegl par les autorités du pays.*

(3) *Paul PHILIPPOT, **Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège**, ed. C. Périer d'Ieteren avec B. d'Hainaut-Zveny, section d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles, Grœninghe, 1990. Cet ouvrage rassemble de nombreux textes signifiants de la personnalité de Paul Philippot qui, fils de restaurateur (Albert Philippot, IRPA, Bruxelles) de formation philosophique, a su réhabiliter la matière: il a défini comment s'incarnait la position de Brandi à propos des différents types de patrimoine et lors des différents types d'intervention.*

(4) *L'acétate de cuivre (vert de gris ou verdet dit de Montpellier) forme avec l'huile une couche verte transparente ce qui conduit à l'utiliser en glacis soit au-dessus d'un vert opaque pour rendre cette zone d'un vert lumineux et profond soit au-dessus d'une autre couleur (rose ou jaune) dans le cadre de tons changeants. Mais un tel glacis peut devenir brun (par oxydation du cuivre) au point d'être confondu avec un vernis bruni d'où une erreur possible de nettoyage. Il faut remarquer, en revanche, par expérience la grande stabilité des couches vert vif en résinate de cuivre à l'huile (couleur de nombreux fonds de portrait du 16ème maniéristes florentins ou français...). Ségolène BERGEON, Quelques pièges du nettoyage des tableaux, in 3rd International restorer seminar, Problems of completion, ethics and scientifical investigation in the restoration, Budapest, 1982, p.191-202 et p.193-194 (brunissement des verts).*

(5) *Ségolène BERGEON, 1982 (cf. note 4): les avatars du bleu d'azurite (p. 192-193).*

(6) Il s'agit d'un terme d'atelier qui a fini par s'imposer sans que les dictionnaires français ne l'aient encore inclus.

(7) *Le vernis en résine ancienne, naturelle, adhère en général si bien à la couche colorée qu'il ne s'en sépare que par une cause externe: à l'occasion de la suppression d'un cartonnage après rentoilage, le vernis est localement arraché par le cartonnage. Mais les vernis aux résines modernes 'garnissent' moins bien les anfractuosités de la matière: un vernis synthétique peu adhérent à un ensemble d'empâtements, peut se déplaquer par manque d'élasticité à la suite de légers mouvements de la matière picturale empâtée.*

(8) *Le déplacage de glacis est dû, après sollicitation d'efforts aux différences de réponses du glacis et de la couche colorée sous-jacente, un glacis riche en résine est plus rigide qu'une couche comprenant un liant et des pigments, ce dont témoignent ses craquelures spécifiques et exceptionnellement sa perte d'adhérence puis sa chute.*

(9) *Cesare BRANDI, **Il restauro secondo l'istanza estetica, in Bollettino dell Istituto Centrale per il Restauro**, 13, 1953, p. 1-8.*

(10) *Cesare BRANDI, **Il restauro secondo l'istanza della storicità**, in **Teoria del Restauro**, Roma, 1963, p. 57-65.*

(11) *Cesare BRANDI, **L'unita potenziale dell'opera d'arte**, in **Teoria del Restauro**, Roma, 1963, p. 41-48.*

(12) *Le mot qui apparaît dans Cesare Brandi est 'integrazione' (1963, cf. note 1, p. 45). Le traducteur en 2001 a spontanément a utilisé le vocable moderne ' reintegration' (p. 41), devenu habituel depuis les cours de Laura Mora à Rome à partir des années 1960-1970, ce qu'a confirmé le livre L. et P. MORA et P. PHILIPPOT, **La conservation des peintures murales**, Bologna, 1977. D'ailleurs la légende à la planche VI dans C. Brandi, 1963, comporte 'reintegrazione': elle est probablement due à Laura Mora. On remarquera que c'est encore le mot intégration qui est utilisé par Paul Philippot dans les années 1950: P. et A. PHILIPPOT, **Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures**, in **Bulletin de l'IRPA**, vol. 2, 1959, p.5-19. On peut préciser qu'intégration a un sens technique simple relatif aux lacunes et réintégration a un sens plus large, culturel et concerne plutôt l'œuvre (voir note 9 dans S. BERGEON LANGLE, **Lisibilité et réintégration**, in **Visibilité de la restauration**. Lisibilité de l'œuvre, 5ème Colloque international, ARAAFU, Paris, 2002, p.121-130.*

(13) *Cours de Paul Philippot à Rome au Centre international pour la conservation des biens culturels, dont il fut directeur dans les années 1970.*

(14) *Par pudeur on n'ose pas dire en français 'eau sale' qui est utilisée pour atténuer la trop grande clarté d'éléments sous-jacents promus à tort en avant de l'image. 'Aqua sporca' est devenue une expression d'atelier.*

(15) *Le mot est déjà connu dans son double sens au 18ème siècle. A. J. PERNETY, **Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure**, Paris, 1757 (reprint, Genève, 1972).*

(16) *L'adjectif est un qualificatif rapide utilisé à la place de 'discernable de l'original': il définit fort matériellement une retouche mais il ne faut pas en déduire la notion de visibilité car celle-ci ne prend pas en compte les raisons intellectuelles du choix de telle retouche discernable ou non de l'original.Le mot visibilité ne tient compte que de l'œil alors qu'il faut tenir compte du cerveau et de l'œil: c'est pourquoi on utilise le mot 'lisibilité'. L'auteur conteste certaines des positions prises par les organisateurs du 5ème colloque international de l'ARAAFU à Paris en 2002 à propos de Visibilité et Lisibilité (cf. S. Bergeon Langle, 2002, cf. note 12, p. 122).*

(17) *La retouche doit être discernable de l'original car il s'agit toujours d'une interprétation, bien que critique.*

(18) *Le tratteggio est mis au point en 1945-1946, à Rome, par Paolo et Laura Mora afin de répondre au souhait de Cesare Brandi de retrouver une lecture des fresques de Montegna, de la Chapelle Ovetari, à Padoue, jetées à terre en mille fragments par un bombardement en 1944.*

(19) *Un tratteggio modulé a permis de reconstituer l'étoffe lacunaire qui recouvre le trône de la Vierge dans la Maesta de Duccio di Buoninsegna (Musée de l'Opera del Duomo, Sienne), in C. Brandi, 1963, cf. note 1, tav VI. La réintégration des primitifs italiens de la Collection Campana a donné l'occasion de*

faire plusieurs fois usage du tratteggio modulé (cf. S. Bergeon, ***Comprendre Sauver Restaurer****, Avignon, 1976, p. 34 et 35 et S. Bergeon,* ***Science et Patience****, Paris, 1990, p. 222 et 223).*
(20) *S. BERGEON,* ***Science et Patience****, Paris, 1990 (p. 223 à 227)*
(21) *G. EMILE-MALE,* ***Restauration des Peintures de chevalet****, Fribourg, 1976 (photos 74 et 75, Gabrielle d'Estrées et sa sœur au bain, Ecole de Fontainebleau, Louvre RF 1937-1: micro-pointillisme fait par S. Brans en 1972).*
(22) *S. BERGEON, 1990, (cf. note 20), p. 230 à 232 (Raphael, Ange, intervention par Regina da Costa Pinto dias Moreira, 1983).*
(23) *S. BERGEON, 1990, (cf. note 20), p. 236 à 239 (Tempesta, Tenture de Scipion, intervention par Jeanne Amoore et Marie-France Racine, 1979-1980).*
(24) *S. BERGEON, Avignon, 1976, (cf. note 19), p.35.*
(25) *G. B. CAVALCASELLE, inspecteur central pour la peinture et la sculpture auprès du Ministère de l'Instruction Publique entre 1875 et 1893, prônait un ton uniforme plus honnête que les reconstitutions des peintres italiens virtuoses en restauration (restauro amatoriale) pour les collectionneurs et amateurs: il avait défini la teinte neutre. Ch. LUCANDRI,* ***Pier Giuseppe Colarieti Tosti****,* ***Restauratore****, Rieti, 2001, p. 143-149.*
(26) *Notion déjà présente dans les écrits de l'auteur depuis 1978: S. BERGEON,* ***Problèmes critiques à propos de la réintégration des primitifs italiens du Musée du Petit Palais d'Avignon****, in 2nd cours international pour restaurateur,* ***Problems of the Completion of Art Objects*** *(Veszprem1978), Budapest, 1978, p. 123-132.*
(27) *Le calcul de la surface et du volume de support manquants est fait de manière optique par une machine qui ensuite permet le choix du mélange aqueux chargé de manière adéquate pour emplir le manque par écoulement et aspiration du liquide au-dessous de la feuille traitée (la 1ère machine de ce genre mise au point à Madrid par le restaurateur de papier Vicente Viñas s'est appelée Viñyector).*
(28) *C'est pourquoi elle se fait rarement de nos jours: on préfère les contours irréguliers dûs à l'altération.*
(29) L'incrustation bord à bord de textile exige en général un rentoilage.
(30) *On a observé encore récemment cette habitude dans des décors de théâtre où dans une zone voulue transparente d'un décor général de textile épais, celui-ci a été découpé et remplacé par un textile fin et paraffiné. V. TREMOLET,* ***Conservation et restauration des décors****, in* ***Théâtre de cour. Les spectacles à Fontainebleau au 18ème siècle****, RMN, Paris, 2005, p. 85-89.*
(31) *S. BERGEON,* ***Ethique et conservation: la valeur d'usage d'un bien culturel****, in* ***Actes des 3èmes journées de l'ARSAG, Avril 1997*** *(La Conservation: une science en évolution), Paris, p. 16-22.*
(32) *S. BERGEON avec M. BERDUCCOU et P.-E. NYEBORG,* ***La recherche en conservation-restauration: pour l'émergence d'une discipline****, in* ***Techné****, n° 6, 1997, p. 104-110.*
S. BERGEON et G. BRUNEL, ***La Restauration est-elle une discipline?****, in* ***Les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale****, numéro spécial:* ***Art et Restauration****, n°144/145, 3ème et 4ème trimestre 1999, p. 68-74*
S. BERGEON LANGLE, ***La Restauration: de l'interdisciplinarité à la discipline****, in* ***Bulletin de l'IRPA****, 30, 2003/2004, p. 15-32.*
S. BERGEON LANGLE, ***Du métier à la discipline****, in* ***Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro dei beni culturali****, Convegno internazionale, Sienne, CERR, 14-15 marzo 2003 (à paraître).*

VAN SLIJTAGE TOT LACUNE, VAN OPVULLING TOT REÏNTEGRATIE (SCHILDERIJEN)

De woordenschat die in de restauratie gebruikt wordt, wordt met de jaren specifieker en volgt de evolutie van het beroep van de restauratie van het cultureel erfgoed. De gebruikte terminologie moet ook door anderen begrepen worden. Dit heeft te maken met de evolutie van de restauratie die niet langer een eenvoudig materieel herstel is, maar een domein vormt van uitwisseling of samenwerking tussen verschillende disciplines (natuurkundigen, historici, kunsthistorici, archeologen, restaurateurs en ook kunstenaars zelf, in het geval van hedendaagse kunst). De restauratie wordt ook meer en meer een internationaal gebeuren: er zijn geen grenzen meer aan de eisen over de kennis van de kunstwerken, evenmin aan de wens voor uitwisseling van voorgestelde oplossingen voor behandelingsproblemen van het cultureel erfgoed. Vertaling van één taal naar een andere vereist eveneens een grote nauwkeurigheid.

Zowel wat betreft verlies aan materie (slijtage, schade aan de opperhuid, afbladdering, lacunes in de verf en de preparatie, gaten, ontbrekende delen...), als wat betreft het toevoegen van materie door de restaurateur (hernemen van slijtage, het invullen van lacunes, reïntegratie...), moet elk woord met precisie een bepaalde fysische staat aanduiden: het materiële aspect dat behoort bij het kunstwerk. Terzelfdertijd echter moet de terminologie ook het restauratieproject dienen, en dit vanuit de juiste filosofische instelling zoals Cesare Brandi en Alois Riegl hebben vooropgesteld, dat men zonder analyse vandaag geen kunstwerken meer mag restaureren. Recenter heeft Paul Philippot systematisch gezocht naar een duidelijke link tussen de filosofie van de conservatie en de praktijk van het restauratieberoep.

HISTORIQUE DES PRINCIPAUX CAS DE RÉINTÉGRATION DES PANNEAUX PEINTS À L'INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE DE BRUXELLES

| LIVIA DEPUYDT ELBAUM

Après un bref aperçu de la notion de restauration et de réintégration à travers les siècles, nous verrons une série de tableaux traités dans les ateliers de restauration des peintures de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) de Bruxelles. Lors de cet historique seront présentés essentiellement les cas des œuvres qui ont engendré une réflexion de la part des restaurateurs et des différents acteurs liés à la conservation, historiens de l'art, conservateurs, responsables des collections, etc. Parallèlement, à titre informatif, seront mentionnés quelques produits utilisés au cours du temps. Enfin, les grandes tendances seront résumés, avec une spécification de la politique de réintégration actuelle à l'IRPA.

Au 16e siècle, Giorgio Vasari, dans son recueil **Les vies des plus illustres peintres...** nous dit qu'il serait mieux de garder les œuvres des excellents artistes, à moitié ruinées plutôt que retouchées par un incapable [1]. Il exprimait avec clarté le concept que la matière originale des peintures ne devait pas être altérée avec des retouches et des surpeints.

Maître de la passion de Lyversberg, détail de la Crucifixion, restauration en 1959 avec de la retouche détrempe-huile sur mastic craquelé, état des réintégrations en 2005 (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts) (toutes les photos © KIKIRPA Bruxelles)

Au 17e siècle, Filippo Baldinucci, dans son **Vocabulaire toscan de l'art et du dessin**, fait la distinction entre les termes **rifiorire** et **restaurare**. Par **restaurare**, il entend une retouche localisée, en disant qu'un chef-d'œuvre légèrement lacunaire peut être retouché facilement par une main habile, de sorte qu'on n'y enlève que ce défaut [2].
Au 19e siècle, Giovan Battista Cavalcaselle, fondateur de l'histoire de l'art moderne, regarde les œuvres avec les yeux d'un historien. Il conseille d'appliquer aux endroits lacunaires une couleur ou des couleurs qui se rapprochent des couleurs originales de la peinture, mais qui doivent être légèrement moins vives que la matière originale [3]. Il n'est pas grave que l'on voie la réintégration, au contraire elle devrait se voir. Ce qui est important est que l'on respecte la matière originale [4].
Cesare Brandi, dans son traité **La théorie de la restauration**, édité en 1963, nous dit que la restauration doit viser au rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans réaliser un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer chaque trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps [5].

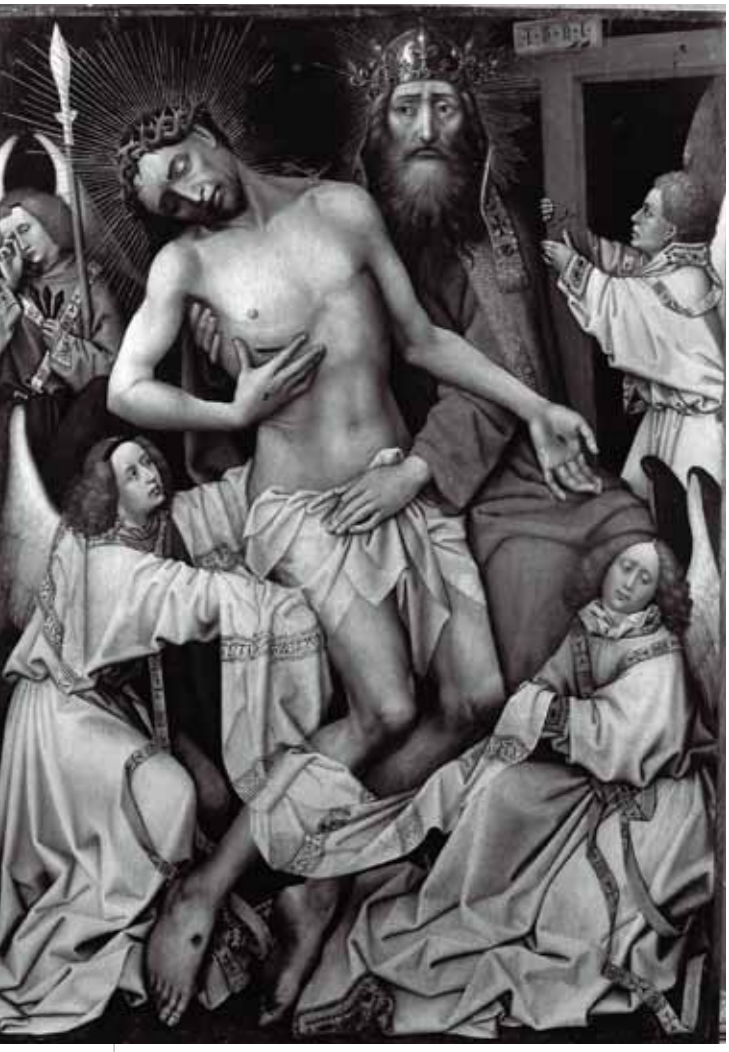
Paul Philippot, en 1966, dans son article **La notion de patine et le nettoyage des peintures**, nous rappelle qu'il faut rechercher l'équilibre actuellement réalisable qui soit le plus fidèle possible à l'unité originelle. Avec son père restaurateur, Albert, il signe plusieurs articles et spécifie que la restauration reste essentiellement une hypothèse critique, une proposition toujours modifiable, sans altération de l'original, lorsqu'une critique mieux éclairée le jugera nécessaire.

On pourrait dire que l'histoire de l'atelier de restauration des peintures de l'IRPA commence en 1945 lorsque Paul Coremans participe activement au rapatriement des œuvres d'art volées lors

A. Philippot, A. De Coster, A. Lenaerts et J. Van der Veken au travail en 1950 dans les anciens ateliers de restauration dans les caves des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles

de la deuxième guerre mondiale. A cette date, on confie aux anciens ateliers de restauration, situés dans les caves des Musées royaux d'art et d'histoire, l'étude et le traitement de conservation du **triptyque du Saint Sacrement** de Dirk Bouts de l'église Saint-Pierre de Louvain. A l'époque, Paul Coremans fait appel à deux restaurateurs connus, Joseph Van der Veken et son beau-fils Albert Philippot, déjà nommé aux ACL (l'ancienne dénomination de l'institut). Ils effectueront ensemble la restauration du triptyque de la **Crucifixion** de Juste de Gand de la cathédrale Saint-Bavon, mais en 1950 lors de la restauration du polyptyque de l'**Agneau Mystique** de Van Eyck, leur collaboration prend fin. Très vite les autorités sentent la nécessité de créer une institution indépendante qui se

consacrera officiellement à l'inventaire photographique, l'étude scientifique et la conservation des œuvres d'art. Tout au long des années cinquante, plusieurs restaurations seront entreprises par Albert Philippot dans les ateliers des ACL ou dans ceux des Musées Royaux des Beaux-arts de Bruxelles. Progressivement, la nécessité d'un espace indépendant naîtra, mais c'est seulement en 1962 que l'IRPA s'installe dans ses nouveaux bâtiments. Les ateliers de restauration des peintures seront dirigés par Albert Philippot jusqu'en 1974, mais, au fil des années, deux ateliers distincts vont se créer, avec leurs propres spécificités. L'atelier de restauration des œuvres sur toile, dirigé par Georges Messens jusqu'en 1991, et l'atelier de restauration des œuvres sur panneaux, dirigé par Nicole Goetghebeur jusqu'en 1998. De nos jours les deux ateliers sont réunis, l'occupation des ateliers étant définie par les formats des oeuvres.



Maître de Flémalle, Sainte-Trinité, restauré en 1956 (Louvain, Musée Vander Kelen-Mertens)

Une des premières œuvres restaurées, entre 1954 et 1956, par Albert Philippot, et qui pose un problème de réintégration, est la **Sainte-Trinité** attribuée au Maître de Flémalle, du musée Vander Kelen-Mertens à Louvain. L'œuvre était extrêmement lacunaire, présentait d'importantes lacunes au niveau du visage du Christ et au niveau de la colombe du Saint-Esprit. L'optique de réintégration choisie à l'époque pour le visage du Christ était une réintégration illusionniste avec parfois une imitation des craquelures. Pour la réintégration de la colombe posée sur l'épaule du Christ, plusieurs options ont été envisagées: soit la reconstitution totale de la colombe, en se basant sur des œuvres similaires; soit une reconstitution qui suggérait la silhouette de la colombe, puisque des restes de peinture originale permettaient d'en définir l'emplacement exact; soit la simple réintégration du fond noir. Une Commission internationale réunie pour trancher la question, a opté pour la reconstitution de la colombe, étant donné son importance iconographique. Mais malgré cela Albert Philippot s'est abstenu de reconstituer l'œuvre, considérant l'intervention trop importante. Il choisit donc de réintégrer uniquement le fond noir. Nous avons reconstitué avec les moyens informatiques actuels la composition d'origine, afin de visualiser le poids iconographique et coloristique de la colombe dans la composition.

Au cours des mêmes années, plus précisément en 1958, on a entrepris la restauration du **Portement de croix** de Jérôme Bosch du Musée des beaux-arts de Gand. Une commission internationale s'est réunie pour mener à bien la restauration. Parmi les personnalités de cette commission, nous retrouvons: George Chabot, président de la commission des Musées des beaux-arts de Gand; Harold J. Plenderleith, responsable de la National Gallery Londres; Arthur Van Schendel, directeur du département des peintures au Rijksmuseum d'Amsterdam; Claire Janson, responsable du département d'art ancien des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles et Germain Bazin, conservateur en chef du département peintures au Louvre. La lecture des comptes-rendus de ces réunions est fort intéressante et instructive. Germain Bazin propose 4 types de réintégrations possibles: illusionniste; illusioniste mais discernable; la mise sur ton neutre; ou enfin, conserver la peinture en tant que document. Suite aux propositions de Germain Bazin, Georges Chabot lui répond: "**Après tout le grand public vient voir des peintures et non des documents**"! [6] Donc on opte tout naturellement pour une réintégration illusionniste! Albert Philippot propose alors l'utilisation d'un enduit craquelé artificiellement. Les raisons invoquées pour justifier le mastic craquelé sont doubles: elles assurent la stabilité du mastic et la continuité

de l'état de surface. Il réalisera sur un mastic au kaolin craquelé artificiellement, une retouche à la détrempe, polie à l'huile et au siccatif. L'achèvement de la retouche sera effectué à l'huile.

Parallèlement est entreprise en 1958 la restauration du panneau central du **Mariage mystique de sainte Catherine** du musée de l'hôpital Saint-Jean de Brugge. La restauration était motivée par le fait que le surpeint brunâtre présent sur la bordure verte du drap d'honneur de la Vierge, perturbait par son ton sombre la perception de l'espace dans la composition. Une commission autorise le nettoyage et l'enlèvement de l'épaisse retouche brunâtre. Cette intervention révèle une importante lacune et quelques restes de peinture originale verte. La lacune sera reconstituée de façon totalement illusionniste en imitant le velours vert, à l'aide d'un mastic au kaolin, craquelé artificiellement, et réintégrée avec la technique détrempe-huile.

Maître de la passion de Lyversberg, détail de la Crucifixion, restauration en 1959 avec de la retouche détrempe-huile sur mastic craquelé, état des réintégrations en 2005 (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts)

A la fin des années '50 (1958-59), Albert Philippot effectue également la restauration de la **Crucifixion** du maître de la passion de Lyversberg des Musées royaux des beaux-arts de Belgique à Bruxelles. Il s'agissait d'une œuvre extrêmement lacunaire. Le visage de la Vierge ainsi que les enfants au pied du donateur sont perdus. Lors de cette reconstitution, Albert Philippot nous montre tout son art et son expérience acquise dans l'atelier de Joseph Van der Veken. Mais, soucieux des éventuelles critiques éthiques à l'égard de ses reconstitutions, il développe une technique de retouche qui lui permet de rester honnête dans sa démarche de réintégration. Il entreprend alors de retoucher les lacunes en reconstituant les arrière-plans, il reconstitue ainsi la robe de la Vierge, celle de Marie Madeleine et le sol, laissant apparents les fragments de peinture originale qui indiquaient l'emplacement des enfants. Deux arguments justifient cette intervention: Sa volonté première était de reconstituer l'unité structurelle et esthétique du tableau, deuxièmement lors de l'exécution picturale, les donateurs ont été peints après l'achèvement de l'œuvre, donc réintégrer les arrières-plans est une démarche équivalente au processus de création de l'œuvre. Dans la reconstitution du visage de la Vierge tout son savoir est exploité. Le visage et la coiffe sont reconstitués d'après des nombreux dessins présentés à une commission. Lors de la reconstitution, il utilise un mastic craquelé artificiellement qui imite parfaitement la surface de la couche picturale du 15e siècle. Un pêché mignon de 'savoir-faire', que beaucoup de restaurateurs voudraient savoir réaliser! Aujourd'hui, l'examen de la reconstitution nous montre la parfaite maîtrise de sa technique, puisque la reconstitution a très bien vieilli. Elle n'a pas pris une ride ou plutôt pas une craquelure! [7]

Au tout début des années '60, l'atelier est confronté à la restauration des deux panneaux pré-eyckiens, l'**Annonciation** et la **Visitation de Walcourt** du Musée des arts anciens du namurois de Namur. Les panneaux sont dans un état déplorable, mutilés tant au niveau de leur support qu'au niveau de la couche picturale, extrêmement lacunaire. L'optique de réintégration choisie est minimaliste. Pour l'**Annonciation**, une simple mise au ton des résidus de préparation claire afin de permettre une meilleure lecture de l'image. Pour la **Visitation**, par contre, outre une mise au ton de la préparation, une reconstitution dans les visages est effectuée, pour une meilleure lecture de l'image. Les retouches seront effectuées à la détrempe et la couche picturale recevra uniquement une fine couche de protection de cire microcristalline.

La restauration du grand triptyque de la **Déploration du Christ** attribué au maître de Watervliet se trouvant dans l'église de l'Assomption à Watervliet, a débuté en 1954, mais sera achevée en 1968. C'est une œuvre dont le support avait été mutilé. Les volets avaient été amputés dans leur partie supérieure, opération probablement effectuée au 19e siècle qui ne comprenait plus la signification particulière des triptyques, et qui entendait les ramener à la condition de simples tableaux. Lorsque les volets étaient fermés, cela gênait considérablement la lecture, puisque le personnage en haut de la croix semblait enjamber les volets. Lorsqu'on a entrepris la réintégration de cette œuvre, plusieurs solutions ont été appliquées. Au niveau du support, on a effectué la reconstitution de la forme d'origine. Au niveau de la couche picturale de la face, les lacunes dans la partie inférieure ont été réintégrées de façon illusionniste, sans imitation des craquelures. Pour la partie supérieure, par contre, on a effectué une reconstitution de l'arrière-plan, le bleu du ciel. Et enfin au niveau de la couche picturale des revers, les lacunes jugées trop importantes ont été lais-

Maître de Watervliet, Déploration du Christ, après restauration en 1968 (Watervliet, église de l'Assomption)

sées apparentes, mais on a néanmoins procédé à la reconstitution des marbrures rouges de la niche, afin d'assurer l'unité de la vision des deux volets. Lors des reconstitutions, différentes solutions ont été adoptées. Le choix a été guidé par la volonté de rendre au triptyque sa signification initiale, une unité esthétique et en même temps de rester honnête face à l'état réel de l'œuvre.
Entre 1969 et 1971, Albert Philippot effectue la restauration de **La chute des anges damnés** de Dirk Bouts du Musée des beaux-arts de Lille. Un changement s'opère dans sa vision de la réintégration des lacunes. Il reconstitue le visage d'une femme par une série de petits points. Albert Philippot écrit dans son article sur le traitement: "**L'intégration des lacunes a tenté de rejoindre le point d'équilibre où, pour ne pas trahir l'action du temps, elle se fait aéré et s'intègre techniquement et esthétiquement à la matière originale**."
La restauration ainsi conçue est une démarche critique qui reste une proposition toujours réversible, et il cite les écrits de son fils Paul. On sent donc clairement l'influence exercée par le fils, théoricien de renom, sur son travail pratique.
Au début des années 70, Albert Philippot adopte une vision plus nuancée dans la réintégration des lacunes. Lorsqu'il aborde en 1971 la restauration du volet double face du triptyque de l'**Annonciation d'Aix** des Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Au revers la peinture était très usée. Le blanc de la préparation était apparent à plusieurs endroits. Albert Philippot opte pour une intervention minimale en teintant les usures par un lavis à l'aquarelle, de manière à atténuer l'agressivité des taches blanches. L'examen de la face du panneau démontre la même démarche dans la réintégration des fonds gris. Pour l'ensemble de l'œuvre, les usures sont réintégrées, tandis que les lacunes dues à des accidents demeurent apparentes. Un changement s'effectue également dans les produits utilisés pour réintégrer et protéger la couche picturale. En effet, il utilise l'aquarelle additionnée d'un faible pourcentage d'alcool polyvinylique afin d'obtenir un meilleur accrochage et applique seulement une fine couche de cire de protection [8].

En 1973, lors de la restauration du grand **triptyque van Riebeke-Parmentier** de Jan Provoost des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, une nouvelle démarche dans la réintégration est choisie. La plupart des lacunes sont réintégrées par un ton uniforme qui imite la couleur sous jacente et rejoint ainsi une des étapes du processus créateur de l'œuvre, c'est-à-dire le ton sous-jacent. Mais, à la demande des conservateurs, une exception est concédée pour deux grandes lacunes: Le visage de saint Antoine et le chapeau du cardinal saint Bonaventure dont il ne subsistait

Jan Provoost, triptyque van Riebeke-Parmentier, restauration en 1973, état des réintégrations en 2005 (Bruxelles, Musée royaux des beaux-arts)

plus que le cordon rouge. La reconstitution de ces lacunes a été longuement discutée, pour enfin reconstituer les lacunes de façon illusionniste. Les masticages ont été effectués au kaolin, mais sans imitation des craquelures, et retouchées avec la technique détrempe-huile. Par contre pour les usures, l'huile a été abandonnée au profit du Paraloid B72 mélangé avec des pigments. Enfin le tableau a reçu un vernis kétone [9].

Avant que ne soit entamée la restauration du **Calvaire** d'Albert Bouts des Musées royaux des beaux-arts de Bruxelles, en 1975 l'atelier de restauration des peintures, est frappé par le décès d'Albert Philippot survenu en 1974. La technique détrempe-huile étant abordée avec un regard plus critique car considéré non réversible, les laboratoires, en collaboration avec les restaurateurs, effectuent une étude comparative, de plusieurs techniques de retouche. Les techniques

de détrempe-huile, aquarelle-acétate de polyvinyle et aquarelle-Paraloïd B72 sont étudiées et publiées dans l'article **Comparaison de quelques matériaux et techniques de retouche** [10]. A la suite de cette étude, des nouveaux produits sont introduits au sein de l'atelier. L'œuvre qui présentait des nombreuses petites lacunes, a été réintégrée avec un ton de base à l'aquarelle, sur un mastic au kaolin, et poursuivie avec des pigments liés à l'acétate de polyvinyle [11].

Dans les années '80, on entreprend la restauration du panneau de l'**Assomption de la Vierge**, attribué à Albert Bouts des Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Un triptyque similaire du même peintre, avait été restauré en 1953. Le grand triptyque n'avait pas posé des problèmes majeurs lors de la réintégration. Malheureusement le triptyque, bien que similaire n'était pas identique. Il ne pouvait donc pas aider à la reconstitution, des éléments manquants. La démarche choisie à l'époque pour la réintégration des parties lacunaires, était la suivante. Lors-

Albert Bouts, Assomption de la Vierge, après restauration (Bruxelles, Musée royaux des beaux-arts)

que la lacune était reconstituable parce qu'elle présentait assez d'informations, la retouche était effectuée de façon illusionniste. Lorsque le manque était situé dans des drapés, la réintégration était effectuée avec le ton uniforme, de la sous-couche, sans imitation des détails. Enfin, pour les autres lacunes trop importantes ou qui nécessitaient une interprétation de la part du restaurateur, le bois à été laissé apparent. Une exception a été faite, à la demande des conservateurs, pour une très grande lacune située au centre du tombeau, reconstituée de façon illusionniste, pour répondre à des critères iconographiques.

Tout au long des années '80, l'atelier de restauration fut confronté au problème de réintégration des panneaux de la **série de saint Rombaut**, de Malines. La série comportait des œuvres aux états de conservation fort différents. Un tableau présentait une perte d'environ 40% de la couche picturale. Une commission constituée à l'époque décida de nettoyer tous les tableaux sauf le plus lacunaire afin qu'il ne perde pas sa signification iconographique. Douze panneaux étaient dans un très bon état de conservation et ne nécessitaient pas, ou très peu, de réintégrations, ils ont été réintégrés complètement de façon illusionniste. Les onze panneaux restants, présentaient des importantes lacunes non reconstituables. On a décidé de mastiquer et retoucher uniquement les petites lacunes. Les lacunes plus importantes, reconstituables ou pas, ont été laissées apparentes. Mais parfois pour répondre à certains critères, iconographiques, esthétiques ou sous l'influence du restaurateur ou des différents responsables, certaines lacunes plus importantes ont été réintégrées. En conclusion on constate que différentes options ont été choisies, au sein de la même série: illusionniste; visible selon la technique du tratteggio; ou archéologique. Ces exemples démontrent bien la difficulté d'effectuer la restauration d'une série de nombreuses oeuvres avec la même optique de réintégration, lorsque différentes personnes y travaillent, et sur une longue période. Présenter cette série n'est pas une critique des options choisies dans le passé, mais elle nous pousse à réfléchir avant d'entreprendre la restauration d'une série de tableaux, sur la nécessité d'effectuer après une étude préalable poussée, une restauration sur une période aussi courte que possible, avec une équipe de restaurateurs techniquement homogène, et dont le but est bien défini dès le départ.

Au début des années '90 on entreprend la restauration du **triptyque du Quesnoy-van der Tomme** du Maître de la légende de sainte Madeleine des Musées royaux beaux-arts de Belgique. A cette époque, plus critique envers les restaurations archéologiques du passé, et malgré l'état lacunaire de la partie inférieure du triptyque, il fut décidé à la demande du musée de reconstituer toutes les lacunes, mêmes si cela nécessitait une certaine interprétation de la part du restaurateur. S'appuyant sur une œuvre similaire, on a opté pour une retouche visible de près. Il s'agit d'une réintégration visible s'inspirant de la technique de retouche du tratteggio. La réintégration a été

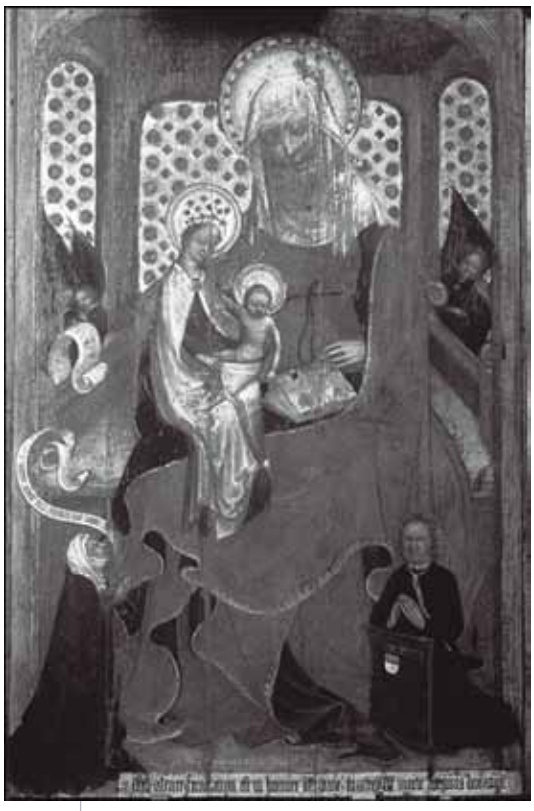
Maître de la légende de Sainte-Madeleine, triptyque du Quesnoy-vander Tomme, avant réintégration (Bruxelles, Musée royaux des beaux-arts)

Détail du même tableau, après réintégration visible sous forme de petites lignes

effectuée à l'aquarelle sur un mastic à la craie et achevée au Paraloïd B72 mélangé aux pigments. Ensuite le tableau a reçu un vernis de protection dammar et un vernis final au Paraloïd B72.

Du début des années '90 à 1993, on a traité les volets du retable représentant **Le martyre de saint Quirin**. Leurs supports avaient été mutilés, afin de composer un unique tableau. La signification iconographique du retable à l'origine, était bien évidemment perdue! La face était extrêmement surpeinte et lacunaire. Par contre, le revers, également très lacunaire, était dénué de toute restauration et incohérent au niveau de l'image puisque Marie Madeleine et sainte Balbine regardaient chacune la moitié de l'effigie de saint Quirin. Des recherches historiques nous ont permis de retrouver la sculpture faisant partie du retable. Nous avons donc décidé d'effectuer une 'dérestauration' complète des volets. La reconstitution a été effectuée essentiellement au niveau formel de l'élément central, qui assure le maintien des volets et la suggestion du retable, et enfin, permet de visualiser le saint Quirin sur les revers dans son entièreté. Pour l'intérieur des volets, on a effectué une retouche minimaliste afin de la faire reculer optiquement la préparation originale, ils ont reçu une couche de protection au vernis dammar. Par contre, pour l'extérieur des volets on a procédé uniquement au nettoyage et à la teinture du bois; enfin une couche de protection à base de cire a simplement été appliquée. Toutes les altérations subies au cours du temps, témoins de l'histoire matérielle de l'œuvre ont été volontairement laissés apparentes. Lors de cette reconstitution, on a privilégié la fonction iconographique du retable et l'histoire matérielle en intervenant un minimum au niveau esthétique.

En 1994, à la demande de L. Smets, une autre pièce étonnante est entrée à l'IRPA. Il s'agissait de la **Sainte Anne Trinitaire** de l'église Sainte-Marie Madeleine de Neerlanden. Les parties



Sainte Anne Trinitaire, après restauration (Neerlanden, église Sainte Marie Madeleine)

supérieures et inférieures du support avaient été découpées et l'œuvre encadrée au 19e siècle. La couche picturale était complètement surpeinte, néanmoins certains éléments iconographiques et technologiques laissaient penser qu'il s'agissait d'un oeuvre du 14e siècle. Le traitement a consisté en l'enlèvement des surpeints à l'exception du donateur dans le coin inférieur droit, témoin de l'histoire matérielle de l'œuvre au 19e siècle. Après le nettoyage, l'oeuvre est apparue extrêmement lacunaire et usée, mais malgré cela les lacunes ne nuisaient pas à la monumentalité et à l'expressivité de l'oeuvre. On a donc décidé d'effectuer une réintégration minimale, par une teinture du bois, au Paraloïd B72 et pigments. Pour terminer, la couche picturale a reçu une couche de cire de protection, composée de cire d'abeille lavée, mélangée à un faible pourcentage de cire de carnauba et d'ozokerite [12].

En 1995, lors de la campagne S.O.S. panneaux anciens, la Fondation Roi Baudouin a financé la restauration d'une série d'œuvres. Un des tableaux faisant partie de la campagne était la **Mise au tombeau** attribuée au Maître de la Madeleine Mansi du Musée des beaux-arts de Gand. La couche picturale était en bon état de conservation, sauf pour une importante lacune située dans le visage de la Madeleine, probablement provoquée

Maître de la Madeleine Mansi, Mise au tombeau, avant réintégration (Gand, Musée des beaux-arts)

Michel Coxcie, triptyque de la famille Morillon, avant réintégration (Louvain, Musée Vander Kelen-Mertens)

Détail du même tableau, après réintégration illusioniste sans imitation structurelle et picturale des craquelures

Détail du même tableau après réintégration visible sous forme de pointillé

par le tourillon lors de l'ouverture du joint au cours d'une ancienne restauration. Etant donné le très bon état de conservation de l'œuvre, il était évident qu'il fallait envisager une réintégration complète et illusionniste du visage de la Madeleine. Néanmoins cela nécessitait une certaine interprétation de la part du restaurateur quant à l'éventuelle réintégration du pendentif de la coiffe et, en cas de réintégration, il fallait se demander quelle était sa position originale! Nous avons décidé de réintégrer et de positionner le pendentif en nous référant à l'ancienne restauration. Etant donné que la lacune semblait avoir été provoquée par un accident, il était fort probable que le restaurateur avait réintégré la lacune à l'identique. Par souci d'honnêteté, nous n'avons pas reconstitué les craquelures ni au niveau structurel ni au niveau pictural [13].

Toujours dans la campagne S.O.S. panneaux anciens, nous avons traité à l'atelier un grand **triptyque de la famille Morillon**, de Michel Coxcie du musée Vander Kelen-Mertens de Louvain. Le Christ triomphant était extrêmement lacunaire puisque le panneau central avait été transposé en 1855. Par contre les volets avec les donateurs étaient dans un très bon état de conservation. Grâce au service documentation de l'IRPA, nous étions en possession d'un document photographique de 1950 où l'on pouvait voir le panneau central encore en bon état de conservation. Il a donc été décidé d'effectuer une réintégration totale du Christ malgré son important état lacunaire, sur la base des anciens documents photographiques. Par souci d'honnêteté, le restaurateur a effectué une retouche visible sous forme de pointillé. Le choix de cette technique répondait aux besoins esthétiques de cette œuvre monumentale et au respect de l'histoire matérielle de celle-ci.

En 1998 nous avons été confrontés au problème d'un triptyque représentant une **Déploration**. Cette pièce, issue d'une collection privée et de très petites dimensions, comportait une très importante reconstitution dans la partie inférieure du volet gauche. Environs un tiers de la surface picturale était lacunaire et reconstitué. Cet exemple illustre bien que le problème de la réintégration des lacunes est intimement lié a la réflexion sur le nettoyage des œuvres. Actuellement nous avons une attitude moins critique envers les anciennes restaurations. L'œuvre a bénéficié

d'un allégement du vernis, afin de ne pas créer de discordances entre les parties saines et les parties reconstituées. L'ancienne intervention a été conservée et enlevée uniquement lorsqu'elle débordait sur l'original. Par la suite les lacunes apparentes ont été retouchées de façon illusionniste.

Entre 1996 et 1998 nous avons effectué la restauration du grand **triptyque du Saint-Sacrement** de Dirk Bouts de l'église Saint-Pierre à Louvain. Les cinq panneaux avaient été démembrés à partir du XVIIIe siècle et avaient vécu une histoire matérielle différente. Par la suite, le panneau central avait été transposé en 1840, et présentait de nombreuses lacunes dans le coin inférieur droit. Les scènes supérieures, la **Rencontre d'Abraham et Melchisédech** et la **Récolte de la manne** avaient subi un nettoyage drastique et présentaient plusieurs lacunes. Par contre les scènes inférieures, la **Pâques juive** et le **songe d'Elie** étaient dans un très bon état de conservation. Lors du nettoyage et de la réintégration, il a fallu tenir compte des différents états de conservation des différents panneaux, afin de retrouver un équilibre chromatique. La plupart des retouches anciennes ont été enlevées, exception faite pour le panneau de la Récolte de la manne, où la reconstitution des doigts et de la anse de la cruche, très bien exécutées et pas du tout altérées, ont été conservées [14]. Nous avons décidé d'effectuer une réintégration illusionniste discernable de près par l'interruption du réseau des craquelures. Enfin, dans le sol du panneau central il y avait un déplacement de la couche picturale lié à la transposition. Nous avons laissé cette altération visible, comme témoin de l'histoire matérielle de l'œuvre.

A l'aube du deuxième millénaire, on nous a confié la restauration de **La Vierge à la fontaine** de Jan Van Eyck du Musée des beaux-arts d'Anvers. Il s'agit d'une œuvre de petite dimension et extrêmement précieuse. La couche picturale présentait quelques petites lacunes, mais cependant fort importantes en considération des dimensions de l'œuvre et de leur emplacement. Deux ans auparavant nous avions eu la chance d'étudier une copie d'époque extrêmement fidèle dans les moindres détails, jusqu'à l'emplacement des fleurs [15]. Cela nous a permis d'aborder la reconstitution de l'œuvre en toute sérénité. Au niveau de l'image nous avons effectué une reconstitution illusionniste, mais discernable de près par l'interruption du réseau des craquelures. Par contre, au niveau de la polychromie du cadre, après enlèvement du surpeint noir, nous avons laissé les lacunes apparentes au niveau du bois, étant donné que le ton du bois ne gênait pas la lecture de la polychromie. Pendant la même période, l'atelier a effectué la restauration de deux volets appartenant à un triptyque commandité par la famille Salinas se trouvant actuellement à l'église Saint-Blaise à Jabbeke, dont le panneau central est perdu. Les revers, représentant une Annonciation peinte en grisaille, étaient extrêmement sales, lacunaires et étonnamment intouchés. Le décrassage de l'œuvre nous a permis de retrouver une bonne lecture de l'image, malgré la présence d'importantes lacunes. Il a été décidé d'intégrer l'image de façon minimaliste. La réintégration a été effectuée uniquement au niveau des usures situées le long des joints, lesquelles semblent avoir été causées par un débordement de la colle lors d'un précédent collage du joint. Seules deux lacunes situées dans les visages des personnages ont été mastiquées et retouchées, et enfin les grisailles ont reçu une couche de protection à base de cire [16].

En 2002, l'atelier de restauration des peintures a traité en collaboration avec l'atelier de restauration des sculptures polychromes, la restauration du retable-tourelle représentant le cycle de l'**Enfance de Jésus** du Musée Mayer van den Bergh à Anvers. L'ensemble du retable était extrêmement sale, la tourelle était recouverte d'une couche de bronzine, et la base tardive est probablement du 19e siècle. Lors du nettoyage de l'œuvre, il a été décidé d'enlever uniquement les surpeints à la bronzine et de garder les plus anciennes redorures à l'or, afin de ne pas créer un déséquilibre avec les différents éléments reconstitués ultérieurement. Pour la réintégration des dorures, des éléments architecturaux et des volets, le choix de la technique de réintégration a été effectué en fonction des nécessités techniques, optiques et esthétiques des différents éléments du retable. Nous avons ainsi opté pour une simple retouche de la préparation -lorsque celle-ci était apparente- pour la tourelle. Par contre, pour les dorures des volets et de l'élément central une réintégration plus poussée était nécessaire, ce qui impliquait le masticage et la retouche des ors à l'aquarelle achevée par de l'or à la coquille. Et enfin pour les éléments peints nous avons effectué une retouche visible puisque discernable de près. Les volets présentaient peu de lacunes. L'une d'elles, située dans le panier d'une sainte femme, était toutefois embarrassante. Le nettoyage nous a permis de retrouver la tête d'une colombe. Néanmoins, étant donné le thème iconographique, nous devrions être en présence de deux ou trois colombes! Nous avons décidé de commun accord avec les historiens de l'art d'effectuer la reconstitution de l'arrière-plan et de compléter la colombe lacunaire sans rentrer dans les détails.

Enfin l'atelier vient d'achever la restauration du **triptyque de la Patience de Saint Job** attribué à l'entourage de Jérôme Bosch du Musée Groeninge à Bruges. Bien que l'œuvre ne présentait

aucune lacune importante, elle était extrêmement usée. La difficulté de la réintégration résidait dans le fait qu'il s'agissait d'une peinture comportant plusieurs repentirs et changements de composition. L'augmentation de la transparence de la couche picturale et notamment un nettoyage abusif dans le passé avaient mis en évidence la composition sous-jacente de la peinture. Il a donc fallu lors de la réintégration que les restaurateurs effectuent une retouche illusionniste des usures -extrêmement subtile et légère- afin de mettre en évidence la composition finale de l'œuvre, mais sans occulter la composition sous-jacente, de sorte que les éléments constitutifs de la genèse de l'œuvre restent visibles.

En résumé nous constatons qu'au fil des ans différents types de réintégrations ont été effectués au sein de l'atelier de restauration des peintures de l'IRPA pour les panneaux peints.
Parmi les réintégrations illusionnistes, on remarque différentes options possibles:
- avec craquelures provoquées artificiellement
- sans imitation du réseau des craquelures, ni structurelles, ni picturales

Parmi les réintégrations visibles, plusieurs options ont été réalisées:
- la réintégration des arrière-plans avec craquelures provoquées artificiellement
- la réintégration des arrière-plans, sans craquelures
- les retouches avec un ton uniforme, rappelant la couleur sous-jacente qui participe au processus créateur de la couche picturale, sans définir les détails
- les retouches discernables par l'utilisation de pointillés
- les retouches discernables par l'utilisation de lignes verticales

Parmi les réintégrations archéologiques, on note divers degrés d'intervention:
- les réintégrations ponctuelles de certaines lacunes, pour des raisons iconographiques ou esthétiques
- la réintégration limitée aux usures de la couche picturale
- la mise en ton de la préparation uniquement
- la mise en ton du bois seulement

Il est évident qu'en général lors des restaurations archéologiques, on intervient à différents niveaux de la matière picturale usure, préparation, teinture du bois, etc. en fonction de la problématique et de la sensibilité du restaurateur.

Par cet historique nous avons essayé de cerner les grands courants au cours de ces dernières cinquante années lorsqu'on était face à une œuvre lacunaire.
Nous constatons ainsi que pendant les années '50, le type de réintégration préconisé par Albert Philippot est fort influencé par l'ancien écolage de Joseph Van der Veken, par l'utilisation d'une réintégration illusionniste au moyen de la technique détrempe-huile avec craquelures provoquées artificiellement.
Au cours des années '60, on abandonne les craquelures provoquées artificiellement, mais l'on garde la technique détrempe-huile. On cherche de nouvelles solutions pour réintégrer les lacunes importantes. Souvent, on utilise des solutions hybrides, pour un même tableau, où l'on préconise une retouche illusionniste, visible et archéologique [17].
Au cours des années '70, nous assistons à une période charnière dans la vision des réintégrations. On se dirige de plus en plus vers des réintégrations visibles, sous forme de tons uniformes sans définition des détails, de pointillisme ou d'aquarellage. C'est une période aussi où de nouveaux produits sont introduits au sein de l'atelier, afin d'abandonner la technique détrempe-huile, non réversible. Apres différents essais, l'utilisation de la technique aquarelle-Paraloïd B72 sera retenue.
Au cours des années '80, l'authenticité et la visibilité de la matière originale sont privilégiées. Ce sera le cas notamment du traitement de la série de saint-Rombaut. Les panneaux recevront essentiellement un traitement semi-archéologique [18].
Enfin depuis toujours, mais notamment depuis les années '90, on applique de plus en plus la pensée de Paul Philippot, c'est-à-dire une décision au cas par cas. C'est souvent l'œuvre qui dicte le type de réintégration à effectuer!
Tout type de réintégration est un choix à effectuer en connaissance de cause, en fonction de l'état matériel de l'œuvre, de son histoire, de son iconographie, de sa signification, de ses dimensions, etc. Nous sommes également devenus plus respectueux envers les anciennes restaurations. Et enfin, lors des réintégrations, nous intervenons soit de façon illusionniste, visible ou archéologique, en évitant si possible les solutions hybrides. Le théoricien Paul Philippot a influencé profondément l'élaboration de notre éthique d'intervention. A l'IRPA, on a adopté son approche critique de la restauration basée sur le respect de l'œuvre avec tous ses messages qu'ils soient: esthétiques, historiques, technologiques et iconographiques.

En conclusion, nous tenons à rappeler:
1 la nécessité d'effectuer une étude préalable avant d'entamer une restauration; si l'œuvre présente un état lacunaire problématique, il faut avant d'entreprendre la restauration déterminer les buts et le type de réintégration à envisager.
2 souligner que la réintégration d'une œuvre est intimement liée au type de nettoyage préconisé. La réintégration sera différente selon que

l'on effectue un dévernissage total, un allègement, ou si nous gardons des interventions anciennes.

3 toute réintégration est toujours un choix et ce choix dépend de plusieurs facteurs:
- de l'état de conservation de l'œuvre: du type de manque (usure, abrasion, gerçure, lacune ponctuelle, lacunes étendues); du pourcentage d'éléments lacunaires, par rapport à la couche picturale; de la localisation des lacunes (endroits vitaux ou non pour la composition)
- des dimensions de l'œuvre: oeuvre monumentale ou précieuse
- de la signification de l'œuvre: objet de culte, tableau de musée, intérêt historique ou iconographique
- de la signification que l'on veut privilégier lors de la restauration: histoire matérielle, iconographie, esthétique
- du contexte extérieur, c'est-à-dire de la vision externe de l'œuvre de la part des conservateurs, des responsables de la collection, des historiens de l'art ou du public.
- de la formation du restaurateur, de ses capacités techniques, et de sa sensibilité artistique
- et enfin de la durée, des délais du projet de restauration et du budget disponible

4 Les produits utilisés actuellement au sein de l'atelier de restauration de peintures à l'IRPA pour les réintégrations sont le plus souvent : un ton de base à l'aquarelle sur un mastic à la craie et colle totin, achevé par du Paraloïd B72 et pigments. Le vernis utilisé est la résine dammar, dilué dans le white-spirit faiblement aromatisé, appliqué en fines couches. Parfois est appliqué un vernis final de protection au Paraloïd B72, lorsque l'œuvre retourne dans des conditions de conservation humides et difficiles.

5 Enfin le restaurateur doit connaître différentes techniques de réintégration et choisir la plus adéquate en tenant compte de différentes exigences: iconographiques, historiques, matérielles, esthétiques, dimensions, etc. d'où l'importance d'une formation complète pour les jeunes restaurateurs!

NOTES

(1) "sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccelenti più tosto mezze guaste, che farle ritoccare da chi sa meno"

(2) "alcuna piccola parte anche d'eccelente maestro che in alcun luogo fusse scrostata o altrimenti guasta, perché riesce facile a maestra mano, e alla pittura non pare altro che si tolga quel difetto..."

(3) "Dove mancassero i colori, stendere una tinta o tinte che si avvicinano ai colori originali della pittura, tenendole sempre qualche poco al di sotto della vivacità delle tinte locali..."

(4) "Poco rileva che apparisca il restauro, anzi dovrebbe apparire; ma quel che conta è che si rispetti l'originale della pittura."

(5) "Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché cio sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo."

(6) *cf. rapport de réunion.*

(7) *Nous avons pu constater, dans les dossiers de restauration de l'IRPA, que pour effectuer la reconstitution du visage, Albert Philippot a utilisé du papier calque. Il est intéressant de remarquer que la même technique était utilisée par Joseph Van der Veken, lorsqu'il réalisait des copies. Le papier calque était appliqué sur des photos pour recopier la composition, ensuite le revers du calque était enduit de sanguine, pour le transfert du dessin.*

(8) *cf. les dossiers de restauration*

(9) *cf. les dossiers de restauration*

(10) *voir Bibliographie.*

(11) *cf. dans le dossier de restauration: Mowilith 30 dans de l'éthanol*

(12) *mélange mis au point par R. Ghys composé de 90 parts de cire d'abeille lavée, 10 parts de cire de carnauba, 1 part d'ozokérite*

(13) *Notons que le réseau de craquelures constitue une couleur en soi, il faut donc lors de la reconstitution adapter la tonalité de la retouche.*

(14) *Notons que selon la manière dont on aborde le nettoyage, on détermine la réintégration d'une œuvre. Une œuvre sur laquelle on a laissé une certaine patine sous la forme d'une légère couche de vernis, nécessitera moins de retouches, puisque toutes les petites usures et imperfections ne seront pas dérangeantes.*

(15) *voir Bibliographie. Copie appartenant à un collectionneur privée à ce jour exposé au Mauritshuis à La Haye.*

(16) *cf. note 12*

(17) *Nous faisons référence notamment au triptyque de la Déploration du Christ attribué au maître de Watervliet.*

(18) *NB: Les premiers exemples de restaurations semi-archéologiques sont effectués, dans les années cinquante avec la restauration du Triptyque de la Trinité de église Saint-Servais à Berg. Ensuite, dans les années soixante avec la restauration du panneau de Vigne du Carme attribué à Jean de la Croix et des panneaux de l'Annonciation et de la Visitation de Walcourt.*

BIBLIOGRAPHIE
S. BERGEON LANGLE, ***Science et patience ou la restauration des peintures****, Paris, 1990; ID.,* ***La restauration: de l'interdisciplinarité à la discipline****, dans* ***Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique****, 30, 2003 (2004), p. 15-32; C. BRANDI,* ***Teoria del restauro****, Rome, 1963; M. CIATTI,* ***Il laboratorio di restauro della fortezza di Basso a Firenze e gli sviluppi della metodologia del restauro di Umberto Baldini****, ICOMOS, p.53-85; P. COREMANS, R. SNEYERS et J. THISSEN,* ***Memlinc's Mystiek Huwelijk van de H. Katherina. Onderzoek en behandeling****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 2, 1959, p. 83-96; P. COREMANS,* ***La formation des restaurateurs,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 8, 1965, p.125-144; L. DEPUYDT ELBAUM,* ***Le retable de Saint Quirin de Huy. Les volets peints,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 26, 1994/95 (1998), p. 56-67; ID.,* ***Le retable de Saint Quirin de Huy. Proposition de présentation,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 26, 1994/95 (1998), p. 88-92; ID.,* ***Maître de la Madeleine Mansi (Willem Muelebroec ?) vers 1510-1525, La mise au tombeau. Examen technologique et traitement****, dans* ***S.O.S. Peintures Anciennes. Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau****, 4 octobre-8 décembre 1996, Musée d'art ancien, Bruxelles, 1996, p. 131-135; . DEPUYDT ELBAUM, R. GUISLAIN-WITTERMAN, N. GOETGHEBEUR, L. MASSCHELEIN-KLEINER,* ***De restauratie van het Laatste Avondmaal, Technologisch onderzoek en behandeling,*** *dans* ***Leuven in de Late Middeleeuwen, Dirk Bouts, Het laatste Avondmaal****, Tielt, 1998, p. 206-227; L. DEPUYDT ELBAUM,* ***La restauration du triptyque du Saint-Sacrement de Dirk Bouts. La restauration, un moment privilégié****, dans* ***Bouts Studies, Proceedings of the International Colloquium****, Leuven, 26-28 novembre 1998, Louvain, 2001, p. 371-384; ID.,* ***The Madonna at the Fountain, Jan Van Eyck****, dans* ***Restauration, Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen****, II, 1, 2002, p. 8-20; E. DE WITTE, R. GUISLAIN-WITTERMAN et L. MASSCHELEIN-KLEINER,* ***Comparaison de quelques matériaux de retouche,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 18, 1980/81, p. 36-40; N. GOETGHEBEUR,* ***Un cas de restauration d'une peinture gravement endomagée****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 8, 1965, p. 172-179; N. GOETGHEBEUR, R. LEFEVE, A. PHILIPPOT en J. THISSEN,* ***Het Nood-Godsdrieluik van de kerk te Watervliet. Materiële beschrijving, bewaringstoestand en behandeling****, dans* ***Bulletin van het KIK****, 9, 1966, p. 73-88; N. GOETGHEBEUR et L. KOCKAERT,* ***Le grand calvaire d'Albert Bouts au Musée des beaux-arts de Bruxelles,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 18, 1980/81, p. 5-20; N. GOETGHEBEUR,* ***La peinture sur panneaux****, dans* ***S.O.S. Peintures Anciennes. Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau****, 4 octobre-8 décembre 1996, (cat.expo Musée d'art ancien de Bruxelles), Bruxelles, 1996, p. 20-41; N. GOETGHEBEUR, D. VERLOO,* ***Maître de l'Annonciation d'Aix (Barthélemy d'Eyck?), Le Prophéte Jérémie, volet droit de l'annonciation d'Aix, Provence, vers 1442-1445****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 29, 2001-2002, p. 241-251; I. LABARQUE,* ***Michel Coxcie, vers 1567, Triptyque du Christ Ressuscité, Le triptyque Morillon****, dans* ***S.O.S. Peintures Anciennes. Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau****, 4 octobre-8 décembre 1996, (cat.expo Musée d'art ancien de Bruxelles), Bruxelles, 1996, p.78-85; L. MASSCHELEIN-KLEINER, L. DEPUYDT ELBAUM, R.GUISLAIN WITTERMAN,, N.GOETGHEBEUR, R.GHYS,* ***La restauration du triptyque du Saint Sacrement de Dirk Bouts (ca. 1410-1475),*** *dans* ***Dirk Bouts, een Vlaams primitief te Leuven****, Leuven, 1998, p. 303-317; C. PERIER D'IETEREN,* ***La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture****, Liège, 1991; A. PHILIPPOT,* ***Het Calvarie-drieluik toegeschreven aan Justus van Gent en de bijhorende predella, Behandeling****, dans* ***Bulletin van het KIK****, 4, 1961, p. 33; A et P. PHILIPPOT,* ***Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 2, 1959, p. 5-19; ID.,* ***Réfléxions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 3, 1960, p.163-172; ID.,* ***Le triptyque de la Déploration de l'église de Watervliet. La restauration****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 9, 1966, p.89-93; P. PHILIPPOT,* ***La chute des Damnés de Thierry Bouts au Musée des beaux-arts de Lille, La restauration****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 8, 1971/72, p. 5-19; ID.,* ***La notion de patine et le nettoyage des peintures,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 9, 1966, p. 138-143; R. SNEYERS,* ***Adieu à Albert Philippot (1899-1974)****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, 14, 1973/74, p. 4-12; H. VEROUGHSTRAETE, R. VAN SCHOUTTE, J.-L. PYPAERT,* ***Joseph Van der Veken, dans Restaurateurs ou faussaires des primitifs Flamands****, (cat.expo Gand), Amsterdam, 2004, p. 108-121.*

Ce travail a impliqué pratiquement tous les membres du personnel de l'IRPA des départements: conservation, archives et laboratoires, ainsi que plusieurs restaurateurs indépendants au cours des 50 dernières années. Nos plus vifs remerciements à N. Goetghebeur, L. Masschelein-Kleiner, R. Ghys, D. Verloo pour leur mémoire et conseils. Ainsi que A.Debauwe, J. Debergh, M.Debulpape, O. Depauw, D.Mees, N. Laquière et F.Rosier pour leur aide précieuse.

GESCHIEDENIS VAN DE BELANGRIJKSTE RESTAURATIES EN REÏNTEGRATIES UITGEVOERD IN HET KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM GEDURENDE DE LAATSTE 50 JAAR

Deze bijdrage schetst de geschiedenis van de verschillende methodes van reïntegratie in de loop van de jaren: illusionistische retouche, uniforme tint, archeologische methode, zichtbare retouche e.a. Ook wordt bekeken welke verschillende materialen in deze periode gebruikt werden: tempera /olie, reoucheervernis, Paraloïd B72, aquarel,... Als besluit worden de huidige retoucheerpolitiek en de materialen voorgesteld. Het is thans vooral het werk zelf, zijn bewaringstoestand, zijn functie, zijn afmetingen, zijn artistieke waarde die de beslissingen inzake de te volgen werkwijze aangeeft.

DE CHARMES VAN EEN MOOI GAT. OVER DE GEVAREN VAN 'LEZEN' IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE VAN MUURSCHILDERINGEN

| WALTER SCHUDEL

BETEKENISSEN EN 'LEZEN'

Wát is dat hier?
Wat **ís** dat hier?
Wat is **dát** hier?
Wat is dat **híer**?
Viermaal dezelfde zin, viermaal met een andere klemtoon, viermaal met een wat andere betekenis. Als ook de intonatie, gesproken of gelezen, nog in het spel komt is het aantal mogelijke interpretaties schier oneindig.
Wat ís dat toch met die **leesbaarheid**? Het accent op de **i** noch het vraagteken kan de volle betekenis van deze zin weergeven. Enkel de context kan meer informatie opleveren.
De betekenis (**leesbaarheid**) van een zin hangt in hoge mate af van de context, of beter: van de niet direct als dusdanig afleesbare spanningen tussen andere zinnen en de zin die op een gegeven ogenblik effectief wordt gelezen of gesproken.
Dit doet denken aan de definitie van een gat dat, zoals bekend, wordt bepaald door hetgeen het niet is, namelijk door de rand. De rand heeft bepaalde formele en coloristische eigenschappen die niet onmiddellijk iets zeggen over eigenschappen van het gat zoals diepte, donkerte, kilte.
Maar laten wij eerst bij het lezen blijven. Veel woorden hebben een zekere, sommige een uitgesproken teneur. Zo zijn ook de woorden **lezen** en **leesbaarheid** niet neutraal. Door het gebruik van die woorden in ons vakgebied wordt, gewild of ongewild, de conservatie/restauratie van muurschilderkunst beïnvloed. Een drietal factoren speelt hierin een belangrijke rol:
- het algemene spraakgebruik
- de **Gestalt**-theorie
- 'artistieke programma's' [1] zoals de Biblia pauperum en de Ut pictura poesis doctrine

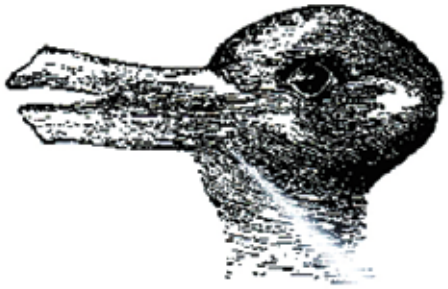
HET ALGEMENE SPRAAKGEBRUIK

In het algemeen spraakgebruik worden de woorden **lezen** en **spreken** gebruikt om toestanden aan te duiden waarvan de duidelijkheid weinig te wensen over laat. In de zin "**De ontgoocheling stond op zijn gezicht te lezen**" wijst **lezen** op het ondubbelzinnige van de gezichtsuitdrukking. Het gevoel tekent zich nagenoeg bewijsbaar op het gelaat af, want het staat er als het ware zwart op wit op geschreven. Ook in "**Zij lijkt sprekend op haar moeder**" maakt de verwijzing naar taal de stelligheid van het vermelde feit duidelijk.
Wanneer men van een schilder zegt dat hij zich een eigen taal heeft gemaakt, dan liggen de zaken een stuk ingewikkelder. Beide, spreek- en schrijftaal enerzijds én de taal van de schilder anderzijds zijn creaties waarbij met bouwstenen, respectievelijk met (onder andere) lettertekens en penseelstreken een voorstelling van zaken wordt opgebouwd. Maar de coderingen van schilderkunst en filologie verlangen een fundamenteel andere aard van ontsluiting (vergelijk het **lezen** (decoderen) van de eerste afbeelding met het **lezen** (decoderen) van deze tekst). In het algemene spraakgebruik gelden **lezen, spreken** en ook schrijven op zo'n indringende manier als vormen van overdracht van informatie met een hoge graad van zekerheid dat ze die karaktertrek niet kunnen afleggen als ze worden toegepast op de schilderkunst en dus ook op de conservatie/restauratie daarvan.

Compositie met penseelstreken.
(St. Hubertuskapel, Ponthoz)

DE GESTALT-THEORIE

De **Gestalt**-theorie wil dat de spontane visuele waarneming in hoge mate bepaald wordt door fysiologische processen. Zij zijn er de oorzaak van dat wij gehelen (**Gestalten**) zien, en wel ineens en onomkoombaar [2]. Lapidair uitgedrukt zou het zien van Gestalten een natuurlijk streven der zinnen zijn, zoals wij kunnen vaststellen '**wanneer wij gewoon onze ogen openen**' [3]. Dan zien wij namelijk de gewone dingen die ons omringen. De realiteit van de dingen der wereld, aldus de **Gestalt**-theoretici, doet zich leesbaar, binnen vaste contouren (Gestalten), voor aan het oog.
Zij, de **Gestalt**-theoretici, ondersteunden hun discours met allerhande illustratiemateriaal dat de visuele perceptie, te verstaan als het zien van **Gestalten**, ondersteunt. Een beroemd voorbeeld is de **duck-rabbit illusion**, waarbij men in een ge-



Duck-rabbit illusion

geven zwart-wit tekening ofwel een konijn ofwel een eend kan zien, maar niet de twee tegelijk [4].

Het is niet onbelangrijk om aan te stippen dat zich in de ontwikkeling van de gestalttheorie een vervlakking en een radicalisering heeft voorgedaan. Van in relativerende termen besproken processen worden dwingende zekerheden gemaakt. Edgar Rubin, die bij mijn weten de eerste is geweest die omstandig over de Gestalt-theorie heeft geschreven, ruim voor Wertheimer waarop Brandi en Philippot teruggrijpen voor hun restauratietheorieën, betrekt de ingesteldheid van de waarnemer bij de waarneming en spreekt bij de beeldvorming van tendensen [5]. Die omzichtige aanpak werd door de latere Gestalt-theoretici losgelaten. Visuele wetmatigheden kwamen ervoor in de plaats.

De psychologie trachtte zich wellicht wat te gretig te profileren als een échte wetenschap. Zij maakte daartoe gebruik van voor wetenschappelijke doeleinden bruikbare experimenten die kwantificeerbaar en herhaalbaar moeten zijn. De perceptie van de realiteit der dingen werd zodanig vernauwd dat ze haar oneindig gevarieerdheid voor een stuk is kwijtgespeeld. Klakkeloos overgenomen in de restauratietheorie is die perceptiemethode verworden tot zowat verplichte lectuur.

Is het **Gestalt**-zien met al zijn wetten wel zo dominant? [6] Het denken, het omgaan met de wereld als een verzameling van objecten is niet zonder meer vanzelfsprekend. Er zijn redenen om aan te nemen dat het omgaan met de wereld als een verzameling van texturen, opener en dus minder leesbare entiteiten dan dingen, evenzo legitiem is. De vraag of de wereld eerder uit vormen (lichamen) dan wel eerder uit texturen zou bestaan is pertinent maar waarschijnlijk onoplosbaar [7].

Een wereld van texturen

Bovendien wordt de waarneming van de realiteit, ook van de kunstrealiteit, ten minste voor een stuk, gestuurd door al dan niet bewuste attitudes die niet noodzakelijkerwijs alleen rationeel hoeven te zijn. De aandacht hoeft niet uitsluitend op het object als vorm gericht te zijn, op lezing, definiëring, ze kan even zo goed gericht zijn op het subject, op de indruk die het object maakt op het subject [8]. Het eerste is, ondanks dat het als **objectief** en **dus** als algemeen geldend wordt bestempeld, zeker niet meer **waar** dan het tweede, dat doorgaans **slechts** subjectiviteit wordt aangemeten. Subjectiviteit staat niet gelijk aan vrijblijvendheid of willekeur, objectiviteit is geen onverkorte waarheid. Het grote verschil tussen objectiviteit en subjectiviteit is het onderwerp van de aandacht.

Kortom: het zien van enkel **Gestalten**, gesloten vormen, berust op een beperkte vorm van kijken. In de kunst en de restauratie van kunst komen wij daarmee niet heel ver.

DE UT PICTURA POESIS -DOCTRINE EN DE BIBLIA PAUPERUM

De **Ut pictura poesis**-doctrine is gebaseerd op een vergelijking die in de oudheid, onder andere door Aristoteles en Horatius, werd gemaakt tussen poëzie en schilderkunst [9]. De twee kunsten werden zusterkunsten genoemd aangezien ze beide de natuur imiteerden.
In de renaissance werd de oude doctrine weer opgevist. Maar, zoals zo vaak gebeurt bij hernemingen, werd het oorspronkelijke gegeven enigszins gewijzigd en aangedikt.
Wat in origine imitatie van de natuur in haar functioneren was, werd imitatie van de natuur in haar verschijningsvormen. Op die manier konden de zusterkunsten comfortabel meer en meer op elkaar beginnen lijken [10]. Zo konden ze vergelijkbare compositiemiddelen gebruiken namelijk respectievelijk de plot en de contour. Beide, als heldere lijn van het verhaal en als scherpe grens tussen een vorm en een veld, staan in functie van een gemakkelijke, weinig dubbelzinnige leesbaarheid.

De gelijkenis tussen de zusterkunsten werd gezocht, want de schilders wilden dezelfde erkenning krijgen als de dichters en tot beoefenaars van de vrije kunsten worden gerekend. Zij meenden aanspraak op die erkenning te kunnen maken op grond van het feit dat de moderne schilder de dingen der wereld kon weergeven zoals zij zich in werkelijkheid voordeden [11]. Dat stond in tegenstelling tot de schilder uit de middeleeuwen, die naar de vrij algemeen aanvaarde maar slechts zeer ten dele juiste opvatting, zo geschilderd zou hebben dat de ongeletterden de Heilsboodschap in **beeldschrift** zouden kunnen **lezen** [12]. De moderne kunstenaar echter, aldus Van Mander,

Beeldtaal voor de ongeletterde
(Sint-Salvatorskathedraal, Brugge)

moest op basis van aangeboren talent, door oefening en met behulp van kunsttheoretische overwegingen tot een eigen taal (sic) komen [13]. Daarvoor moest hij niet enkel over technische kennis maar ook over een flinke dosis intellectuele bagage beschikken. Dat de schilderkunst enkel een **technè** was, zoals in de middeleeuwen (en in de klassieke oudheid), kon dan ook moeilijk langer worden volgehouden [14]. In een brede kring, waarvan de rand niet ophoudt daar waar het professionalisme begint en het amateurisme ophoudt, is "**wat is het?**" (een madonna met kind? een bloemstilleven met slakjes en vlinders?), de vraag dus naar het ondubbelzinnig **leesbare**, ook nu nog vaak de eerste vraag bij het bekijken van schilderkunst [15]. Het doet er niet toe of die **leesbaarheid** zich voordoet in eerder pictogramachtige vorm zoals een afbeelding uit de **armen bijbel** of in de vorm van een imitatie van verschijningsvormen van de dingen der wereld. Alsof de kunst zich niet heeft vrijgemaakt, voor een stuk altijd ook vrij is geweest, van het enkel dienstbare en derhalve als kunst vooral is wat het is.

DE SCHILDER ALS DICHTER, DE DICHTER ALS SCHILDER

Wat nu aangevangen met de **leesbaarheid** van schilderkunst?
Schrijvers die vragen om tussen de regels te lezen, dichters die van hun werk kunnen zeggen **dat er niet staat wat er staat**, trachten er juist op te wijzen dat het hen niet te doen is om een **leesbaarheid**, in de vorm van een code die er louter een instrument is. Zoals in alle kunst zoeken zij integendeel naar een **vehikel** dat doel en middel is tegelijk.
Zouden wij, die bezig zijn met schilderkunst, die niet noodzakelijkerwijs moeten **lezen**, die het voordeel genieten om van nature aan **lezen** te kunnen ontsnappen, uitgerekend dat begrip moeten invoeren? Is het wel verstandig om een begrip uit de filologie, waar toch altijd iets aan blijft hangen van zijn oorspronkelijke **mechanische** en vooral stellige **zwart op wit** betekenis, te enten op de omgang met schilderkunst, ook al hebben wij het met een gesofisticeerd (misschien wel sofistisch) betoog trachten te domesticeren? Het gevaar is groot dat het begrip in het gebruik, ook in de restauratie/conservatie, toch ongemerkt weer afglijdt naar zijn oorspronkelijke, voor de omgang met plastische kunst veel te enge betekenis.
De **leesbaarheid** staat uiteindelijk voor de duidelijkheid van de weergegeven vormen, het plaatje, hetgeen ver af staat van het kunstwerk als een open creatie, of als een keuze uit waarden [16].
Luigi Pirandello laat één van de personages in het toneelstuk **Vanavond improviseren wij** zeggen: "**Als een kunstwerk blijft leven, is dat enkel en alleen omdat wij het weer in beweging kunnen brengen uit de vorm waarin het gestold is; we kunnen het door onze tussenkomst bevrijden uit zijn starheid en laden met onze eigen levende bewegingen; en dat leven heeft het dan te danken aan ons; keer op keer anders, en verschillend bij elk van ons; er zijn veel levens en niet één enkel..**" [17]. Met de spreekwoordelijke **flou artistique** heeft dit alles vanzelfsprekend niets te maken. Onduidelijkheden, wazigheden noch nevel zijn artistieke kwaliteiten. Het punt waar het om draait is dat het in de kunsten niet om analytische maar om synthetische kwaliteiten gaat, niet om gedefinieerde, dat is geïsoleerde, maar juist om geïntegreerde kwaliteiten, niet om exclusieve maar om inclusieve kwaliteiten.

GATEN, LEESBAARHEID EN CONSERVATIE/RESTAURATIE

Daar restauratie-ingrepen letterlijk hun sporen op de kunstobjecten nalaten, zullen zij ook het denken en schrijven over kunst belangrijk beïnvloeden. Kunstgeschiedenis is voor een stuk ook restauratiegeschiedenis. Restaurateur en kunsthistoricus behoren zich af te vragen wat de betekenis is van een lacune, of van een (eventueel onzichtbaar) dichtgeschilderde lacune, in een kunstwerk. In zo'n geheel dat voor meerdere interpretaties vatbaar is, interpretaties die bovendien nooit alle kunnen worden begrepen, is een lacune niet eenvoudig niets, het ontbreken

van een stuk uit een overigens doorlopend weefsel. Haar betekenis, gelijk de betekenis van alle veroudering, knoopt aan bij de zin van de meest duurzame vorm van bestendiging: recyclage. Een lacune, dicht geschilderd of niet, is een irreversibele verandering van de integriteit van het kunstwerk zoals de kunstenaar het heeft gemaakt en zoals het materieel en immaterieel is geworden tot aan het ontstaan van de lacune.

Alvorens in te gaan op de behandeling van lacunes moeten eerst een paar eigenaardigheden van oudere muurschilderkunst in het algemeen en in België in het bijzonder worden vermeld. Een muurschildering is in principe zoals een doek of paneelschildering uit verschillende lagen opgebouwd. Er is in beide gevallen een dragende structuur waarop zich één of meerdere preparatielagen, een voorbereidende tekening en een picturale laag, eventueel met een vernis, bevinden. Maar er zijn ook belangrijke verschillen. Zo loopt bij een muurschildering de dragende structuur ver buiten het geschilderde oppervlak door [18]. Hetzelfde geldt voor de preparatielagen. Een tweede belangrijk verschil is dat de picturale laag bij een muurschildering niet noodzakelijkerwijs uniform over het ganse vlak van de schildering is uitgespreid. Een doek of paneel ontleent zijn coherente object karakter aan zijn kader, zijn meestal doorlopende picturale laag en dikwijls ook aan zijn vernis. Muurschilderingen zijn veel opener, zowel in de lengte als de breedte als, in zekere zin, in de diepte, namelijk in de diepte van de materiële configuratie [19].

Er zijn grosso modo twee soorten muurschilderingen in België. De eerste zijn muurschilderingen die eigenlijk **schilderijen** op de muur zijn. Ze zijn eerder beperkt in omvang, hebben een doorlopend geschilderd oppervlak, een gesloten omtrek waarvan de vorm vaak rechthoekig is, eventueel van boven afgerond en ze zijn meestal eerder vet gebonden. De tweede soort zijn muurschilderingen met een open, minder vaak aan strikt geometrische vormen gebonden omtrek. Ze zijn gewoonlijk mager geschilderd en de picturale laag strekt zich niet uniform over het oppervlak uit. Dit zijn **echte** muurschilderingen. Door de band worden ze als **decoratief** bestempeld [20]. De relatief losse omtrek, de luchtige picturale laag en de eminent decoratieve aard wiens taak het is om een grotere decoratiedrager -en via deze een ganse ruimte- plastisch te beïnvloeden, maken dat een aan (vaste) regels gebonden lezen niet de meest geëigende benaderingswijze is van deze kunst.
Een tweede kenmerk dat vermeld moet worden is dat vrijwel alle oudere muurschilderingen in België min of meer ernstig beschadigd zijn. De op zich al open structuur van de **echte** muurschilderingen wordt daardoor alleen nog maar verder geopend. De wereld der vormen, in dit geval van de geschilderde vormen, krijgt een ernstige deuk.

De perceptie van vormen, het lezen van vormen, is niet de hoogste prioriteit in kunstzaken, en al zeker niet in een zo open kunst als deze van, uit hun eigen aard noodzakelijkerwijze decoratieve muurschilderingen. Het is dan ook enigszins tegen de natuur van muurschilderingen en alleszins tegen de natuur van de onvermijdelijke materiële veroudering dat in het restauratie gebeuren vooral naar het herstel van de leesbaarheid van vormen wordt gestreefd. We zullen dit met een aantal voorbeelden illustreren.

STRATIFICATIE EN LACUNE

De stratificatie van schilderijen en muurschilderingen speelt een belangrijke rol in de nog steeds toonaangevende theorie van de restauratie van Cesare Brandi [21]. In zijn tweede restauratieprincipe maakt hij een duidelijk onderscheid tussen de materie van het kunstwerk die alleen bijdraagt tot de structuur en de materie die deel heeft aan het beeld. De eerste noemt hij **struttura**, de tweede **aspetto** [22]. Aangezien de eerste geen deel heeft aan het kunstwerk in de hoedanigheid van kunstwerk, mag de restaurateur zich in de behandeling daarvan de grootst mogelijke vrijheid veroorloven, aldus Brandi [23].

Structuur en aspect (Sint-Truiden, begijnhofkerk Sinte Agnes)

In werkelijkheid leidt de scheiding van **struttura** en **aspetto** tot de isolering van een muurschildering uit haar omgeving [24]. Het is namelijk precies de **struttura** die als decoratie drager voorwaarde is (**raison d'être**) voor de decoratie. Die decoratiedrager kan dus moeilijk worden gemist.

Een (gedeeltelijke) isolering kan voor de behandeling van lacunes grote gevolgen hebben. De voor muurschilderingen specifieke mogelijkheid om lacunes binnen de beschilderde perimeter te **ontmijnen** door ingrepen op de preparatielagen, respectievelijk architecturale afwerkingslagen, buiten het beschilderde vlak komt daarmee in moeilijke papieren [25]. Men zal gemakkelijker met gaten in een plaatje blijven zitten, of anders gezegd: een fragment van een muurschildering op de muur als plastisch aanvaardbare oplossing zal moeilijker haalbaar worden.

Isolatie maakt een herstel als leesbaar plaatje bijna noodzakelijk, het herstel als organoleptisch percepteerbaar geheel veel moeilijker. Een lacune die fysisch niet dieper gaat dan de picturale laag, gaat organoleptisch echter veel dieper. Restauratie moet derhalve ook veel dieper worden gedacht dan alleen het **aspect**.

STRATIFICATIE EN GESTALT

Het eerste en belangrijkste bij de perceptie van kunstwerken en dus ook bij de conservatie-restauratie van muurschilderingen, is trachten uit te vinden hoe het kunstwerk, al of niet in gemutileerde vorm, (nog) kan functioneren. Er zijn vanzelfsprekend altijd meerdere mogelijkheden, maar gezien hun decoratieve aard heeft het functioneren bij muurschilderingen altijd heel wat te maken met externe relaties. Het gaat er in de eerste plaats dan ook niet om om zich te concentreren op lacunes of op een **unità potenziale**. Beide gaan immers uit van min of meer gesloten gehelen.

Een lacune zou zich volgens de wetten van de gestaltpsychologie spontaan als vorm voordoen. Ze zou, naar Brandi, door de restauratiebehandeling een steunvlak achter de vorm (vormen) van de schildering moeten vormen [26]. Op die manier zou de afbeelding haar optimale présence moeten kunnen krijgen, rekening houdend met de authenticiteit van de creatie en van het werk als historisch document [27]. Volgens Brandi kan om dat te bereiken dikwijls gebruik gemaakt worden van het niveauverschil tussen de lacune en de picturale laag [28]. Zo wordt bij een zo genaamd niet integreerbare lacune het hout of het linnen van de drager van het schilderij getoond, bij een muurschildering de arriccio. De randjes rond de lacune moeten wel heel keurig en exact zijn en er zo natuurlijk mogelijk uitzien [29]. Het moet zijn alsof, **gewoon** door te verouderen de picturale laag is afgevallen en zo de onderliggende laag is zichtbaar geworden. Elke geometrisering van de randjes moet worden vermeden. De bodem van de lacune moet steunvlak achter de afbeelding spelen [30]. Tot zo ver Brandi.
Ook hier weer zien we dat de voornaamste inspanning gericht is op de leesbaarheid van de afbeelding. De afbeelding wordt als het ware naar voren geschoven en zoveel mogelijk naar de onherstelbare kern van de lacune dichtgetrokken. Zij komt daardoor op de decoratiedrager te liggen in plaats van er een hechte eenheid mee te vormen. De primaire roeping van de muurschildering, decoratief zijn, dreigt daarmee gehypothekeerd te worden.

Het is dan ook niet zonder meer een uitgemaakte zaak:
- of een mooi gat een gat is met keurige randjes en een arriccio, ontdaan van alle restjes van de intonaco of zelfs geheel vernieuwd, als bodem
- of dat een mooi gat eerder een gat is met een uitgerafelde rand en een oneffen bodem, een gat met andere woorden dat eerder als zichtbaar verval in zijn omgeving is geïntegreerd dan dat het, ten behoeve van de leesbaarheid van het plaatje, eruit is geknipt.

Maar een mooi gat zou ook een fysisch gesloten gat kunnen zijn dat qua kleur en textuur in de omringende architecturale afwerkingslaag is geïntegreerd.

LACUNE EN FILOLOGISCH HERSTEL

Het meest direct aan leesbaarheid gebonden, ten minste in de terminologie, is vanzelfsprekend de zogenaamde filologische integratie. Zij beoogt aan de **esthetische structuur** de verloren klare leesbaarheid terug te geven [31]. Zij tracht dat te doen op een zogenaamde filologische manier, namelijk zodanig dat het onmiddellijk duidelijk wordt wat origineel is en wat reconstitutie, zonder evenwel de eenheid van het kunstwerk aan te tasten [32]. Het gaat hem hier duidelijk om de semantische waarde [33].

De filologische integratie (tratteggio bijvoorbeeld) is bedoeld als een **voorstel** dat als zodanig van dichtbij direct herkenbaar is. Van ver gezien echter voegt het zich naadloos in het origineel [34]. Van dichtbij kunnen de herstelde gaten als herstellingen worden gelezen, van veraf, vanaf de afstand van waaruit het kunstwerk **moet worden bekeken**, wordt aldus Brandi de **esthetische structuur** gelezen [35].
Deze voorstelling van zaken zadelt ons met een probleem op. Heel wat muurschilderingen kunnen, zonder hulpmiddelen, zowel van veraf als van dichtbij worden bekeken. Het minst problematisch zijn beschilderde gewelven, daar bestaat enkel de mogelijkheid ze van ver en nog verder te zien. Maar voor wanden waarbij de kijkafstand erg variabel kan zijn, kan men moeilijk spreken van een afstand van waarop muurschilderingen bekeken moeten worden. Muurschilderingen zijn decoratieve, dus ambiëntiële kunstwerken en kennen derhalve geen **distanza giusta** en geen **illegale** kijkafstanden. Zowel het nabij zicht, dat eerder een voorkeur heeft voor texturen en der-

Systeemretouches werken het nabijzicht tegen. (abdij Monte Oliveto Maggiore in Italië)

halve ook intramodaal de tastzin erg aanspreekt, als het verzicht dat eerder op vormen is gericht zijn **geoorloofd**.

Textuur en micro-modelé zijn zo specifiek dat een gebeurlijke retouche vrijwel alleen als stoorzender kan werken

Wat van veraf gezien geen gat meer is want perfect geïntegreerd, is in zekere zin een vervalsing, zeker voor de gewone toeschouwer die niet over een directe toegang ter verificatie beschikt (hetgeen bij gewelven het geval is). Van dichtbij is een met tratteggio opgevuld gat een lelijk gat, gevuld met een obstinate textuurvoorstelling die het origineel op een agressieve manier concurrentie aandoet [36]. De toets als wellicht meest intieme, minst door het rationele denken beïnvloede factor, wordt daarmee ernstig in het gedrang gebracht. (afb.9) Het kunstwerk wordt gedegradeerd tot plaatje (zijn eigen reproductie).

EEN GEÏNTEGREERDE LACUNE IS NIET ALLEEN WINST

Een lacune integreren betekent, afgezien van hoe het gebeurt, ook altijd een verlies. Want als de lacune in de afbeelding wordt geïntegreerd, wordt ze tegelijk enigszins uit de concrete, materiële (en dus ook esthetische) context gehaald.
En wat zou een integratie betekenen die vooral op het ruimtelijke functioneren is gericht? De thans gangbare integratiemethode, grosso modo Brandi-Philippot-Mora, kan het grote probleem dat nabijzicht en verzicht van elkaar scheidt, doordat ze een ander gebruik van de zintuigen verlangen, niet oplossen. De tegenstelling verzicht-nabijzicht is fundamenteel, wellicht onoplosbaar maar in ons maatschappelijk bestel in ieder geval wel gecultiveerd. Verzicht staat voor vooruitzien, overzicht ook, nabijzicht daarentegen voor kortzichtigheid. In enkele pennentrekken een ruimere samenhang van feiten of gebeurtenissen kunnen schetsen geldt als teken van grote intelligentie. Tegelijkertijd is het echter misschien ook gewoon een bewijs van brutaliteit en ongevoeligheid. Het gaat immers glad voorbij aan allerhande details waaruit uiteindelijk het stuk realiteit is opgebouwd. De details en de details van de details, zouden aanleiding kunnen geven tot de vorming van (een) andere realiteit(en). De onverenigbaarheid van de twee modaliteiten is in de Brandi-Philippot-Mora methode ingebakken: het zicht van dichtbij wil dat de restauratie als dusdanig leesbaar wordt, het zicht van ver streeft naar de leesbaarheid, het herstel zelfs van de **unità potenziale**. Een integrale perceptie van een kunstwerk vereist gewoonlijk evenwel zowel de appreciatie van dichtbij als ook van ver. De wereld der dingen, ook van de kunstdingen, is een schepping van de geest en van alle zintuigen, van de lezende afstandszin, het oog, tot de voelende contactzin, de tast. Het komt er op aan af te wegen wat bij een opvulling 'gewonnen' kan worden en wat daarvoor moet worden opgeofferd.

BESLUIT

Het is inderdaad verleidelijk om in ons vak het woord **lezen** te gebruiken. Het is echter ook gevaarlijk. Lezen is een woord dat een veel omvangrijker toepassingsgebied heeft dan de conservatie-restauratie, of zelfs dan de kunst. Het heeft in dat veel grotere toepassingsgebied ook een belangrijk andere betekenis dan wat men zich voor de conservatie-restauratie zou wensen. De tendens om in de conservatie-restauratie kunstwerken vooral naar hun semantische waarde toe te bekijken en ze ook zo te restaureren is al zo groot dat deze vooral niet moet worden gepromoot. Het is illusoir te denken, welke gesofistikeerde redenering men er ook aan wil vastkno-

pen, dat men de betekenis van het woord **lezen** in zijn toepassing op de conservatie-restauratie zou kunnen uitbreiden tot en met **lezen tussen de lijnen**. De voorwaarden binnen het vak zijn niet gunstig, de zuigkracht, in omvang en beduiding, erbuiten is te groot.

Indien de perceptie van plastische kunst, en zeer zeker van muurschilderkunst met haar eminent decoratieve aard, op een meer organoleptische wijze zou gebeuren, dan zouden coherentere en naar de zin van het kunstwerk diepere overwegingen de omgang met lacunes begeleiden. Het oppervlakkige estheticisme van netheid en bevalligheid zou van zijn pluimen laten. Letterlijk en figuurlijk zou er dan dieper in de materie worden gekeken. Vormen zouden zich dan wel eens veeleer als randverschijnselen kunnen voordoen, als tijdelijke bijna-Gestalten die de neus aan het venster steken en onmiddellijk weer verdwijnen in een enorme variëteit aan texturen. Perfectie is immers niet denkbaar, niet leefbaar en niet zichtbaar ook niet in de gedaante van gedefinieerde vormen. De onvermijdelijke en alomtegenwoordige corruptie van lichaam en ziel zou gelijkaardiger en minder negatief worden beoordeeld. De lacune zou zin krijgen en daardoor zelfs meer dan alleen, of ten hoogste, charmant kunnen zijn.

NOTEN

(1) *De term moet met een korrel zout worden genomen.*

(2) *KÖHLER W., **Gestalt-psychologie** (een inleiding tot nieuwe opvattingen der huidige zielkunde), Utrecht, 1951, p. 49.*

(3) *METZGER W., **Gesetze des Sehens**, Frankfurt a/M, 1975, p. 647.*

(4) *KOFFKA K., **Principles of Gestalt Psychology**, London, p. 68.*

(5) *RUBIN E., **Visuell wahrgenommene Figuren (Studien in psychologischer Analyse)**, Kopenhagen, 1921, p. 82.*

(6) *GOMBRICH E.H., **The Sense of Order: A Study in the Psychology of decorative Art, Londen**, 1984, p. XII.*

(7) *Ibidem, p. 11.*

(8) *TIENERSMA D. en VLASBLOM R., **Inleiding van de vertalers**, in MERLEAU-PONTY, **Fenomenologie van de waarneming, Amsterdam**, 1977, p. 17.*

(9) *LEE R.L., **Ut pictura poesis**, New York, 1967, p. VII.*

(10) *DE MAMBRO SANTOS R., **La Civil Conversazione Pittorica (Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander)**, Sant' Oreste (Rome), 1998, p. 68.*

(11) *BERENSON B., **Italian Painters of the Renaissance**, deel 2, Londen/New York, 1986, p. 7.*

(12) *SCHRADE H., **Vor- und frühromanische Malerei**, Keulen, 1958, p. 130.*

(13) *DE MAMBRO SANTOS R., **op. cit.**, p. 83 en 91.*

(14) *Over de precieze draagwijdte van het woord technè in de oudheid en in de middeleeuwen is het laatste woord nog niet gezegd. Zeker is dat het vrijwel steeds in een te zeer op mechanische activiteiten gerichte zin wordt opgevat.*

(15) *Tendensen die wijzen op het specifieke van de picturale technieken zijn er zeker ook altijd geweest. De '**Querelle entre les poussinistes et les rubenistes**' mag in dat verband niet onvermeld blijven. Al eerder wees bijvoorbeeld een Dolce in zijn **Aretino** (1557) uitdrukkelijk op het bestaan van specifieke picturale kwaliteiten. Heel sprekend is het citaat dat Lee geeft van Fontaine:*
'Les mots et les couleurs sont choses pareilles
***Ni les yeux ne sont les oreilles'**. Lee, op. cit., p. 9.*

(16) *ECO U., **L'oeuvre ouverte**, Parijs, 1965; PHILIPPOT P., **Restaurierung aus geisteswissenschaftlicher Sicht**, in **Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege**, vol. 37, nr. 1-2, p. 2.*

(17) *PIRANDELLO L., **Vanavond improviseren wij**, Utrecht, 1966, p. 14.*

(18) *JERVIS A.V., **Stratigrafia e integrazione. La 'Teoria' di Brandi come punto di partenza per una riflessione sul trattamento delle lacune nelle opere d'arte su carta**, in **Bollettino dell' ICR**, nuova serie nr. 8-9, p. 28. De auteur bespreekt de specificiteit van papieren dragers met het oog op Brandi's restauratietheorie.*

(19) *Het gaat hier over open texturen die voorgestelde diepte veeleer tegenwerken.*

(20) *Ze zijn natuurlijk ook decoratief. Dat is ten slotte hun roeping, alleen moet het woord decoratief zonder de helaas gebruikelijke negatieve teneur worden verstaan.*

(21) *Refererend aan Brandi's **Teoria del Restauro** zal verder het woord restauratie worden gebruikt en niet conservatie-restauratie.*

(22) *BRANDI C., **Teoria del restauro**, Turijn, 1977, p. 17-18.*

(23) ***Ibidem**.*

(24) *De ergste vorm van scheiding bestaat uit het afnemen van muurschilderingen. Maar ook elke consolidatie brengt door een onvermijdelijke waardeverandering die ermee gepaard gaat een zekere scheiding teweeg tussen aspect en structuur.*

(25) *MORA P., MORA L. en PHILIPPOT P., **La conservation des peintures murales**, Bologna, 1977, p. 350-351.*

(26) ***Ibidem**, p. 18-20.*

(27) ***Ibidem**, p. 349.*

(28) *BRANDI C., **op. cit.**, p. 75.*

(29) *MORA P., MORA L.en PHILIPPOT P., **op. cit.**, p. 359.*

(30) ***Ibidem**.*

(31) *PHILIPPOT A. en P., **Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures,** in **Bulletin van het KIK**, nr. 3, 1959, p. 5-6. De term 'esthetische structuur' is dringend aan herziening toe.*

(32) *BRANDI C., **op. cit.**, p. 17.*

(33) *BRANDI C., **Il fondamento teorico del restauro,** in **Bollettino dell' ICR**, nr.1, 1950, p. 10.*

(34) *BRANDI C., **Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità, in Bollettino dell' ICR**, nr. 13, p. 7; PHILIPPOT P., **La notion de patine et le nettoyage des peintures,** in **Bulletin van het KIK**, nr. 9, 1966, p. 138.*

(35) *Giuseppe Basile (ICR) sprak in verband met de muurschilderingen van Giotto in Assisi zelfs van **la giusta distanza** (ICOMOS symposium München 14-17 mei 2003); BRANDI C., **op. cit.**, 1950, p.3-9; BRANDI C., **op. cit.**, 1977, p. 17.*

(36) *Wij gaan uit van een invulling in tratteggio.*

BIBLIOGRAFIE

*BERENSON B., **Italian painters of the Renaissance** (2. **Florentine and Central Italian Schools**, (oorspronkelijk '**Florentine painters**' 1896 en '**Central Italian painters**' 1897), Londen/New York, 1986; BRANDI C., **Il fondamento teorico del restauro**, in **Bollettino dell'ICR.**, 1950;*
*ID., **Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità**, in Bollettino dell' ICR, 1953; ID., **Teoria del restauro**, Turijn, (1963)1977; DE MAMBRO SANTOS R., **La***

***Civil Conversazione Pittorica (Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander)**, Sant'Oreste (Rome), 1998; ECO U., **L'oeuvre ouverte**, Parijs, (1962)1965; GOMBRICH E.H., **The sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art**, Londen, (1979)1984; JERVIS A.V., **Stratigrafia e reintegrazione. La 'Teoria' di Brandi come punto di partenza per una riflessione sul trattamento delle lacune nelle opere d'arte su carta**, in **Bollettino ICR**, nuova serie nr.8-9, 2004; KOEHLER W., **Gestalt-psychologie (een inleiding tot nieuwe opvattingen der huidige zielkunde)**, Utrecht, 1947-1951; KOFFKA K., **Principles of Gestalt Psychology**, Londen, 1936; LEE R.L., **Ut pictura poesis**, New York, (1940)1967; METZGER W., **Gesetze des Sehens**, Frankfurt am Main, (1936)1975; MORA P., MORA L. en PHILIPPOT P., **La conservation des peintures murales**, Bologna, 1977; PHILIPPOT A. en PHILIPPOT P., in **Bulletin van het KIK**, 3, 1959; PHILIPPOT P., **Restaurierung aus geisteswissenschaftlicher Sicht**, in **Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege**, vol., 37, nr. 1-2, 1983; PIRANDELLO L., **Vanavond improviseren wij**, Utrecht, (1930)1966; RUBIN E., **Visuell wahrgenommene Figuren (Studien in psychologischer Analyse)**, Kopenhagen, (1915)1921; SCHRADE H., **Vor- und frühromanische Malerei**, Keulen, 1958; TIENERSMA D. en VLASBLOM R., **Inleiding van de vertalers**, in MERLEAU-PONTY M., **Fenomenologie van de waarneming**, Amsterdam, 1977.*

LES CHARMES D'UN BEAU TROU

Chaque œuvre d'art porte en soi une quantité de contenus d'origines diverses. Ces contenus, livrés consciemment et inconsciemment par l'artiste, provoqués par le temps (non intentionnel) et l'emploi (intentionnel et non-), rajoutés fatalement par le conservateur-restaurateur, imposés par le public, l'historien de l'art et le critique ont aussi bien une base tangible que non-tangible.

Quelle est la signification d'une lacune dans cette matière qui est loin d'être simple? Une lacune n'est pas simplement l'absence de quelque chose, le manque d'un morceau dans un tissu d'ailleurs continu. La lacune possède au contraire un sens qui dépasse de loin le sens de l'éphémère de la matérialité des choses. Son existence est un changement irréversible de l'intégrité d'une œuvre d'art, tant vis à vis de ce qu'en a fait l'artiste que vis à vis de ce qu' elle est devenue matériellement et immatériellement avant l'apparition de la lacune.

Remplir une lacune signifie, mise à part la façon dont cela se fait, est aussi toujours une perte. Il s'agit de peser le pour et le contre de ce qui peut être gagné par un comblement et ce qui doit être sacrifié pour cela. Le rétablissement d'une unité potentielle, la tendance régnante dans le monde de la conservation-restauration, est trop basée sur une théorie du Gestalt pour pouvoir répondre aux exigences d'une perception intégrale d'une œuvre d'art. Le monde des choses, aussi les choses de l'art, est une création de l'esprit et de tous les sens.

Si le plus ancien de tous les sens pour l'individu et le plus fondamental, le toucher, était plus associé à la perception d'œuvres plastiques, des raisonnements plus cohérents et plus profonds dans le sens de l'œuvre guideraient l'approche de la lacune. L'esthétisme superficiel de propreté, netteté et joliesse perdrait enfin de son importance. Au sens littéral et figuré on aurait un regard plus profond dans la matière, la corruption du corps et de l'âme serait jugée avec plus d'équilibre et d'une façon moins négative. La lacune pourrait acquérir un sens et probablement même un certain charme (ou plus).

VARIATIONS SUR LE THÈME DE LA RETOUCHE: SUR SURFACE PLANE OU SUR VOLUME, TRANSLUCIDE OU OPAQUE, UNIFORME, À POINTS OU À LIGNES, AU 'FEELING' OU PROGRAMMÉE...

| MYRIAM SERCK-DEWAIDE

L'exposé présente une série d' images de lacunes et de différents types de retouches, essentiellement en sculpture. Ces exemples seront soumis à l'observation et à la critique.

ŒUVRES EN DEUX DIMENSIONS

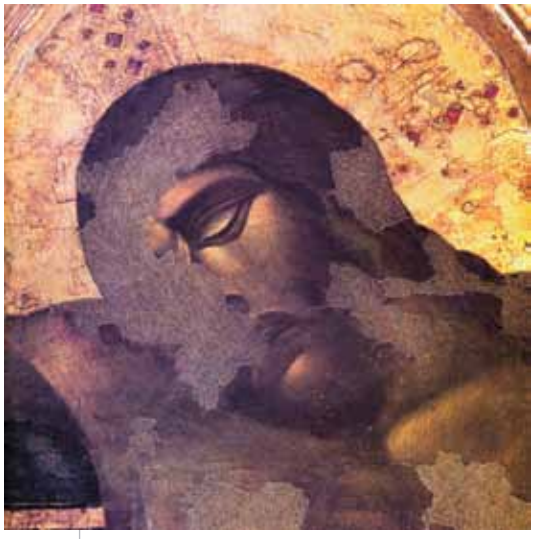
En guise d'introduction, nous aborderons un certain nombre de lacunes dans des peintures, donc sur une surface plane. Ces lacunes sont, on le verra, destructrices de l'image.

Plusieurs solutions se présentent. La première est de laisser les accidents, ou certains d'entre eux, visibles, en ajustant éventuellement la tonalité du support apparent dans les lacunes, en retouchant uniquement les usures et en teintant légèrement les bords des lacunes. On peut observer cette démarche puriste sur le panneau de la **Vie de la Vierge** de Kortessem (anonyme, fin du XIVe siècle, MRBAB, inv. 4883) et sur la deuxième version de l'**Assomption** (inv. 397) d'Albert Bouts (MRBAB) [1].

La deuxième solution est de retoucher en remettant la surface à niveau, partiellement ou totalement. Les retouches peuvent alors être réalisées selon diverses théories et méthodes, qui se sont particulièrement développées et affrontées en Italie. Ainsi, dès le début des travaux de l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) à Rome, le ton neutre était prôné par les théoriciens en opposition aux retouches illusionnistes. Toutefois, l'exécution des retouches 'visibles' va se développer différemment d'une ville à l'autre.
À Rome, le ton neutre est parfois obtenu par une couche en aplat, comme dans le tableau de l'**Annonciation** (1474) d'Antonello de Messines provenant de l'église de l'Annonciation du Palais d'Acreide et conservé au Musée de Syracuse [2], restauré au début des activités de l'ICR et bénéficiant déjà des commentaires de Cesare Brandi.
Un peu plus tard, on trouve encore des rendus de tons neutres, mais obtenus plus souvent par un très fin **tratteggio** (petites lignes verticales juxtaposées de couleurs pures ou parfois déjà mélangées) donnant l'effet d'un brun ou gris uni.
Un exemple de retouches de ton neutre appliquées sur des lacunes mises à niveau réalisées dans les ateliers de la Fortezza da Basso à Florence s'observe sur le **Saint Luc** attribué à Cosmè Tura (collection Martelli à Florence) [3]. Mais ici, le ton neutre est obtenu par des lignes courbes s'entrecroisant: la fameuse abstraction chromatique d'Umberto Baldini [4].
L'effet visuel qui en résulte est assez désastreux, car les lacunes ainsi traitées apparaissent en avant des restes originaux. Elles ne sont pas rendues discrètes afin de les faire oublier, conformément à la théorie et à l'exigence de Cesare Brandi [5].

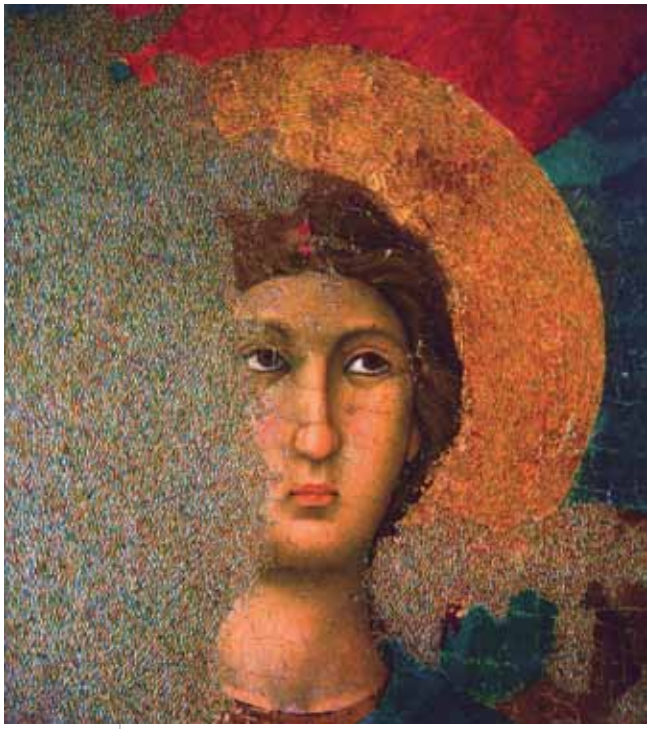
Les tons neutres, malgré tout assez critiqués, sont fréquemment remplacés par des retouches visibles à lignes colorées et souvent modulées. Les théories et la pratique des retouches obligatoirement 'visibles' des ateliers romains et florentins ont eu une influence inouïe, non seulement dans toutes les régions d'Italie, mais aussi dans l'ensemble des pays méditerranéens ainsi que toute l'Amérique latine. On en verra les résultats sur quelques oeuvres.

La fameuse **Croix** de Cimabue de l'église Santa Croce, victime des inondations de Florence en 1966, a reçu, dans les grandes lacunes, des retouches opérées par la sélection et abstraction chromatique 'à la Baldini' [6]. Cela perturbe fortement la lisibilité du reste du visage du Christ. De plus, la dorure originale de l'auréole fait tache dans un ensemble de réseaux de lignes orientées différemment et particulièrement inadéquates.



Christ de Cimabue, église de Santa Croce, Florence, abstraction chromatique. Image d'après Le Crucifix [n. 6], en couverture.

Ces méthodes sont toujours utilisées aujourd'hui: le détail d'une tête d'un des anges entourant la Maestà del Maestro di Città di Castello (Pinacoteca Civica), traité en 1988 à la Fortezza da Basso, ainsi que d'autres exemples plus récents en témoignent et sont passés en revue dans l'article de Marco Ciatti dans le livre consacré à l'art de la restauration relatant les travaux du comité allemand de l'ICOMOS en mai 2003, et paru à Munich en 2005 [7].
Cette pauvre tête d'ange lacunaire et partiellement auréolée émerge d'un nuage trop foncé de lignes entrecroisées perturbant la vision pure et claire des restes originaux.
Le titre de l'ouvrage **Die Kunst der Restaurierung** révèle bien l'ambition de certains retoucheurs de



Tête d'un ange de la Maestà del Maestro di Città di Castello, émergeant d'un nuage de lignes entrecroisées. Image d'après la couverture de Die Kunst [n. 3].

faire émerger leur art de l'art, alors que la discrétion et une intervention minimaliste seraient plus opportunes dans de très nombreux cas. Selon nous, éduquer un bon conservateur-restaurateur est tout le contraire de l'éducation italienne, où l'on met beaucoup d'énergie à apprendre à réaliser d'excellents **tratteggio** ou autre système de retouche, alors que c'est l'opération la moins urgente pour la bonne conservation des œuvres d'art. Des retouches plus simples et minimalistes permettraient sans aucun doute de gagner du temps et de l'argent pour la conservation d'ensemble d'œuvres en péril.

En peinture, on trouve encore des retouches visibles pointillistes -bien décrites dans l'ouvrage de Ségolène Bergeon [8] et dans **Die Kunst der Restaurierung** et, enfin, les retouches illusionnistes, souvent pratiquées (notamment à l'Institut royal du patrimoine artistique), et qui pourront être réalisées avec différents matériaux de liaison en harmonie avec la qualité de surface des œuvres. Dans ce dernier cas, le but recherché est habituellement une retouche la plus parfaite, la moins visible à l'œil nu et la plus stable possible, cela en respectant les limites des lacunes et en espérant une réversibilité à long terme.

Ces différentes théories et méthodes ont été appliquées sans distinction sur les œuvres bi- et tridimensionnelles en Italie.

ŒUVRES TRIDIMENSIONNELLES

Pour les œuvres tridimensionnelles, la différence de perception est grande. Sur les sculptures, il convient absolument de distinguer deux types de lacunes et, surtout, de les analyser et de les traiter différemment.

Les lacunes du support perturbent la lecture de la forme et de la signification, tandis que les lacunes de surface, des couches de finitions et de la polychromie ne sont pas destructrices de l'image, comme en peinture. Souvent, elles nécessitent une intervention moindre.

On remarque ensuite des manques de types différents dans l'art de la sculpture. Les sculptures antiques grecques et romaines fournissent les meilleurs exemples de pertes formelles graves auxquelles le spectateur est habitué puisqu'il accepte les œuvres en l'état (**Vénus de Milo, Victoire de Samothrace**...).

La perte du nez dans le visage est par contre acceptée plus difficilement. Les nez sont dès lors très souvent refaits. La perte des yeux incrustés est, elle aussi, assez mal tolérée, mais les tentatives de reconstitution sont pourtant plus rares (exemples: un des **Bronzes de Riace** est laissé avec un œil, la reine Néfertiti est représentée de profil pour ne pas percevoir son œil manquant). Toutefois, dans les collections privées, on trouve plus facilement des pièces avec des éléments reconstitués, comme on peut le voir sur un masque égyptien avec un œil reproduit.

Le manque de stabilité d'une œuvre dû à la perte d'une jambe ou d'un fragment de membre a souvent amené, durant la deuxième moitié du 20e siècle, à soutenir les œuvres par des barres métalliques ou des supports en plexiglas (exemple de barres en métal: les frontons d'Égine à la Glyptothèque de Munich) [9].

Éphèbe du Musée de Mariemont, détail de la jambe et du socle reconstitués (photo © M. Serck-Dewaide)

Cette mode a aussi ses limites ; plus récemment, certains conservateurs, moins partisans d'une authenticité 'pure et dure', ont commandé des réfections formelles 'visibles', comme on peut le voir au Musée de Mariemont. La grande sculpture en marbre d'Éphèbe a reçu une nouvelle jambe et un socle en marbre blanc provenant d'une carrière différente de l'original. Si de loin l'œuvre semble presque complète, on perçoit aisément de près que les pièces ajoutées sont façonnées sans aucun détail sculpté (une masse pour le pied et pas d'orteils sculptés) et que la surface est laissée mate avec des traces d'outil très visibles pour la différencier de la surface originale polie [10]. Le traitement de surface de la reconstitution peut s'apparenter à l'idée des retouches pointillistes locales en peinture. Toutefois, le résultat n'est pas harmonieux, d'autant plus que le nez et certaines autres lacunes n'ont pas reçu de reconstitution. Ces lacunes subsistantes sont particulièrement dérangeantes et provoquent un déséquilibre entre les zones reconstituées et les zones lacunaires fortement présentes. Ce choix nous paraît peu judicieux.

On doit aussi citer les pertes d'éléments de structure des retables et des autels. La perte de colonnes, de chapiteaux ou encore de panneaux complets d'une caisse de retable, nécessite sans grande discussion le remplacement des éléments de la structure portante des œuvres. C'est le cas, parfaitement documenté, du retable de Bidaurreta dans le Pays basque, où les éléments remplacés n'ont pas été repolychromés et se distinguent clairement de l'original [11]. Citons encore la reconstruction totale de la caisse du retable anversois de Bouvignes, qui était indispensable pour sa sécurité et son maintien [12]. Dans les deux cas, le matériau utilisé est du bois, taillé, sculpté et parfois teinté.

La perte de matière et de cohérence du support par l'attaque d'insectes oblige souvent le conservateur-restaurateur à reconstruire certaines formes. Prenons pour exemple le **Saint Corneille** du Musée Memling à Bruges [13], pour lequel les adjonctions sont réalisées à l'aide de poudre de bois et de colle à bois synthétique fortement diluée.

Par ailleurs, des lacunes dans des sculptures baroques décoratives et, de surcroît, dans un ensemble encore fonctionnel tel que le **Car d'or** de la collégiale Sainte-Waudru de Mons, ont nécessité la confection de quelques nouveaux doigts et orteils, ainsi que de volutes en vue de rétablir l'unité de lecture de l'ensemble. Le choix s'est porté sur une résine synthétique en pâte parfois tirée dans un moulage préparé ou, plus rarement, modelée en direct [14].

Ces exemples rapidement évoqués de lacunes formelles, reconstituées ou non, montrent la diversité des attitudes, des méthodes et des matériaux utilisables pour réaliser ces travaux de restauration en sculpture.

Après les décisions de traitement sur le support de l'œuvre, et donc les interventions sur la forme, on peut s'interroger à présent sur les retouches à effectuer ou non sur les surfaces. De manière générale, les lacunes de surface perturbent et diminuent la compréhension de l'œuvre authentique; mais, s'il n'y a pas ou peu de lacunes formelles, l'œuvre reste souvent lisible en dépit des accidents de surface, à la différence des peintures.

Différents types de lacunes de surface sont à distinguer. Nous aborderons d'abord celles s'avérant les plus graves, comme la perte totale de la polychromie occasionnée par le décapage complet d'une sculpture ou encore par brûlure (**Sainte Gertrude** de Nivelles) [15]. Nous évoquerons ensuite les cas où les lacunes sont respectivement nombreuses ou, tout en restant perturbantes, minimes. Se poseront alors les questions suivantes: que retoucher, jusqu'où retoucher, comment retoucher et pourquoi ?

En Italie, la notion de support apparent en peinture et en sculpture est presque inexistante. Ainsi, en sculpture, le **tratteggio** ou l'abstraction chromatique seront appliqués à la retouche sur des bouchages fermant presque toujours toutes les lacunes de surface.

La sculpture de **Santo Vescovo** (Florence, Musée du Bargello), restaurée à l'Opificio delle Pietre Dure (OPD), nous montre une surface entièrement mise à niveau et retouchée à l'aide de lignes juxtaposées suivant les formes et les courbes de la sculpture [16]. Le résultat est malheureux et l'œuvre perd une partie de son authenticité. Les bouchages au gesso sont mous, non retravaillés par reparure, et la retouche donne l'illusion de vêtements poilus [17].

San Vescovo, Musée du Bargello, Florence. Retouches à lignes sur bouchages au gesso. Photo d'après Teoria [n. 4], vol. II, p. 93.

Il en va de même pour de nombreuses œuvres traitées à Florence, notamment le **Christ en croix** de l'église de Sant'Ilario a Settimo Fiorentino, qui nous montre une retouche envahissante à l'abstraction chromatique, provoquant un aspect de carnation velue.

Toutefois, un **tratteggio**, aux traits très petits, réalisé soigneusement à l'aquarelle avec un sens esthétique poussé, peut donner des résultats remarquables sur les sculptures, comme ceux obtenus notamment par la restauratrice Giovanna Zehetmaier au Denkmalamt de Vienne. La splendide **Vierge à l'Enfant** de Altenmarkt (Prague, vers 1390) en témoigne [18].

Mais, trop souvent, le **tratteggio** est mal interprété, mal exécuté, appliqué sans vraie réflexion sur toute une série d'œuvres bi- ou tridimensionnelles dans le monde entier. À tel point que l'on pourrait multiplier à l'envi les très mauvais exemples. Nous nous limiterons à en signaler deux.
Certains murs et piliers de la cathédrale d'Anvers présentaient de très petits restes d'un décor mural rouge original. Pour restituer son aspect, tout en laissant clairement apparaître trois zones distinctes (la couleur originale, la sous-couche originale retouchée et les zones remises à niveau et retouchées), les restaurateurs ont retouché avec des lignes rouges sur la base originale et peint des traits rouges plus gros sur les zones entièrement refaites. Cela semble logique en théorie, mais le résultat fait sourire car il donne l'effet de rayures de pyjama…
Un autre exemple d'application inadéquate de la théorie du **tratteggio**, récemment rencontré en Espagne, est celui de retouches à lignes verticales peintes à la poudre métallique (iriodine ou poudre mica) dans les zones lacunaires des dorures.
Les sculptures espagnoles sont souvent couvertes d'or poli et décorées de nombreux décors a sgraffito. On a observé des retouches à lignes sur des fragments de retables anversois conservés au Musée de Valladolid. Or, la dorure polie ne supporte pas bien les lignes quelles qu'elles soient. Nous l'avons noté pour les auréoles du **Christ** de Cimabue et dans bien d'autres cas.
D'autre part, dans les retables anversois ou espagnols présentant de nombreux décors **a sgraffito**, les retouches à lignes se confondent en plus avec ces décors et perturbent l'observateur.

Paroi de la croisée du transept nord de la cathédrale d'Anvers, ensemble et détail. (photos © M. Serck-Dewaide)

La retouche en glacis translucide très légèrement colorée est idéale pour faire oublier les usures et les lacunes dans l'or des retables. Une retouche légère des usures et des bords des lacunes est d'ailleurs souvent largement suffisante.

Une autre technique de retouche visible en sculpture est celle de la retouche pointilliste. Les points peuvent être assez gros, comme on peut l'observer sur plusieurs œuvres du Musée d'art et d'histoire de la ville de Fribourg en Suisse. Lorsque les points sont très petits et juxtaposés d'une manière très serrée, la retouche s'apparente à une technique illusionniste.

À l'Institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles, en dehors des retouches minimalistes lorsqu'elles sont possibles, la technique du fin pointillisme est parfois appliquée. Cette conférence sur les retouches est pour nous l'occasion d'évoquer une succession d'œuvres retouchées et souvent publiées en partant de l'intervention minimale jusqu'à la reconstitution totale de carnations suite à des altérations très graves.

Ainsi, une **Vierge à l'Enfant** (début du 16e siècle) de l'église de Bousval, plusieurs fois repolychromée, a retrouvé sa lisibilité et sa dignité après un refixage, un léger décrassage et quelques retouches avec bouchages dans le visage et sans bouchages sur les vêtements, et peut être restituée à l'église à peu de frais avec un résultat appréciable. Cette politique de retouches effectuées le plus souvent aux pigments secs de la meilleure

qualité, liés au Paraloïd B 72 dilué dans l'alcool éthylique additionné d'un peu de diacétone alcool, est le système le plus utilisé.
Des œuvres plus abîmées aux polychromies originales plus anciennes et plus rares à mettre en valeur nécessitent une réflexion plus élaborée. Ainsi, pour la **Vierge à l'Enfant** ou **Sedes Sapientiae** de Vivegnis, actuellement conservée au MARAM à Liège, il a fallu décider de laisser les yeux grattés et retaillés en l'état sans les reconstruire. Il a aussi été décidé de ne réaliser aucune remise à niveau des lacunes. Toutes les retouches se limitent donc aux usures et aux petites lacunes laissant apparaître la préparation originale. L'or est retouché en glacis, et les carnations et autres couleurs sont 'repiquées' à l'aide de petits points juxtaposés à peine discernables [19].

Vierge à l'Enfant de Vivegnis, vers 1260, MARAM, Liège. Le visage de la Vierge avant et après retouche. Le visage de l'Enfant après traitement. Les yeux ont été anciennement grattés. Le siège de la Vierge avant et après retouches. Ensemble après traitement. État avant retouches: photos © M. Serck-Dewaide; état après traitement: photos © KIKIRPA

Les retouches des dorures polies usées sont réalisées en glacis de Paraloïd B 72 très léger pour tous les retables aux figurines dorées et aussi, par exemple, pour la **Vierge à l'Enfant** de la chapelle Saint-Basile à Bruges, vers 1300 [20].
Pour le **Saint Corneille** du Musée Memling à Bruges (vers 1390), la retouche de dorure est de ce type, mais celle du visage a été réalisée en intégration illusionniste opaque avec rebouchage localisé [21].

Dans le même ordre d'idées, la **Virga Jessé** de Hasselt (vers 1340) présente une retouche des carnations plus élaborée que celle des vêtements [22]. Les craquelures très noires nécessitaient une imitation de celles-ci, visible de près, afin de ne pas rompre avec l'aspect de surface de la matière ancienne et vieillie.
Ainsi, les particularités de surface et le degré de brillance de la matière influencent le choix des méthodes, des produits et de leur application.

Vierge priante de la collégiale de Nivelles, école bruxelloise,vers 1500. Visage en cours de bouchage, visage en cours de retouche, visage achevé. Traitement: D. Otjacques-Dustin (photos © M. Serck-Dewaide).

Nous allons à présent examiner trois cas de retouches plus importantes. Le travail porte ici davantage sur de grandes zones manquantes, au point que l'on parle dans ce cas de 'reconstitution'.
La **Vierge priante** de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles montre un visage laminé par les lacunes. Plus d'un tiers de sa surface sera retouchée [23]. La soigneuse progression du travail

a démontré l'intérêt de cette retouche pour la compréhension formelle et la beauté de cette œuvre attribuée à Jan II Borman.

Journellement vénérée, la **Vierge à l'Enfant** dite Causa Nostrae Laetitiae de la Basilique Notre-Dame de Tongres a été victime d'un ancien décapage localisé sur le visage de la **Vierge** [24].
Le reste de la polychromie originale était préservé sous une couche de suie noire. La demande de reconstitution de la polychromie du visage a été suivie de sa réalisation. Les débats provoqués par le nettoyage et la restauration de cette œuvre majeure sont décrits dans l'article qui lui est consacré.

Enfin, la **Sainte Gertrude**, un mannequin habillé du 17e siècle de la collégiale de Nivelles, entièrement noirci par le feu, a subi également une reconstitution complète de sa polychromie [25].

Ainsi, ces quelques exemples montrent des retouches minimalistes légères et translucides, et ensuite des interventions de plus en plus importantes allant jusqu'à la 'reconstitution'. On constate aussi que l'exigence du commanditaire et que le type d'utilisation des œuvres orienteront le choix des retouches, du simple repiquage de tâches claires jusqu'à la reconstitution de certaines zones.

Un exemple encore différent à montrer est celui d'un masque égyptien tardif en cartonnage

Masque funéraire égyptien, Musée du Louvre, Paris, traitement à l'IFROA-INP à Paris, yeux retouchés à l'aide d'incrustation de papier japonais teinté (photo © M. Serck-Dewaide)

conservé au Musée du Louvre. Actuellement, la tendance de certains conservateurs de pièces antiques est de refuser toute intervention de retouche. Toutefois, pour conserver l'intensité du regard, une proposition de recours à une nouvelle technique de retouche utilisée au Museum of Fine Arts de Boston, a été acceptée et appliquée à Paris à l'IFROA (actuellement INP), dans les années Nonante. Les manques situés dans la pupille noire des yeux ont été fermés par le collage à la méthylcellulose, de petits fragments de papier japonais découpés et teintés. Ainsi, les pigments d'une retouche traditionnelle ne restent pas emprisonnés dans la préparation originale très absorbante. La retouche est de la sorte entièrement réversible [26].

Pour clore l'exposé, nous souhaiterions soumettre une dernière réflexion concernant les nettoyages agressifs et excessifs qui engendrent par conséquent des retouches beaucoup plus importantes que nécessaire.
Une **Sainte** conservée au Musée d'Amiens, partiellement nettoyée au laser, en témoigne.
La statue en pierre, autrefois couverte de polychromie, était uniformément sale. Le nettoyage des restes de polychromie conservés uniquement dans quelques creux de plissés fut réalisé avec prudence, mais les lacunes très vastes ont été nettoyées au laser. Le contraste entre la pierre fort blanche suite au nettoyage et des restes de polychromies assez foncés, montrant un réseau de lignes morcelées parcourant la surface, offre une lecture incompréhensible de l'œuvre. Son aspect vieilli et sali, mais uniforme, est perdu et on observe aujourd'hui un bout de pierre propre aux formes illisibles. Remettre une retouche de 'fausse patine' n'a pas encore été fait, mais semble malheureusement indispensable après une telle agression.

Le récent nettoyage du célèbre **Puits de Moïse** de Claus Sluter, conservé dans l'ancienne Chartreuse de Dijon, a aussi été réalisé trop rapidement avec des méthodes valables -aux compresses, au micro-sablage et au laser-, sans prendre le temps nécessaire à un nettoyage plus fin et plus respectueux des différentes surfaces.
De très nombreuses retouches ont été faites. L'aspect de l'œuvre est équilibré et les formes bien lisibles. Toutefois, un nettoyage moins agressif aurait permis d'éviter plus de la moitié de la surface des retouches. Dans ce cas, celles-ci deviennent malheureusement le maquillage d'une action de nettoyage excessive.
Ces cas sont malheureusement très fréquents.

Actuellement enfin, grâce aux photos numériques et à la manipulation et corrections des images, il devient envisageable de montrer différents niveaux d'intervention de retouches sur ordinateur avant de les réaliser. Ce type de proposition remplace les dessins ou projets peints des conservateurs-restaurateurs.

Pour terminer, on peut encore citer la retouche ou reconstruction de la couleur par la lumière. Ainsi, la cathédrale d'Amiens et l'église Notre-Dame de Poitiers sont illuminées la nuit à l'aide d'un système de transparents colorés projetés sur les sculptures comme de grandes diaposi-

tives et qui donnent l'illusion de la polychromie. Malheureusement dans le cas d'Amiens, les couleurs projetées mélangent au moins trois niveaux de polychromie, car l'étude des couches successives n'a jamais été bien finalisée [27].

En guise de conclusion, il convient d'insister que les retouches ne doivent pas se faire au 'feeling', mais au contraire être réfléchies et programmées en fonction du but à atteindre et selon un processus de travail défini, testé et justifié. Retoucher au minimum, avec une grande sensibilité et un grand respect des matériaux originaux à valoriser, à l'aide des techniques les plus réversibles possibles, sera le meilleur choix dans l'art de la conservation future.

NOTES

(1) *C. STROO, P. SYFER-D'OLNE, A. DUBOIS, R. SLACH-MUYLDERS, N. TOUSSAINT,* ***The Flemisch Primitives III. Catalogue of Early Netherlandisch Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles,*** *2001, p. 188-197.*
(2) *F. SRICCHIA SANTORO,* ***Antonello et l'Europe****, Milan, 1987, ill. 24 et p. 166.*
(3) *M. CIATTI,* ***Il Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso a Firenze e gli sviluppi della metodologia del restauro di Umberto Baldini****, dans U. SCHÄDLER-SAUB,* ***Die Kunst der Restaurierung****, Munich, 2005, p .64.*
(4) *U. BALDINI, T****eoria del restauro e unità di metodologia****, vol. I et II, Florence, 1978.*
(5) *C. BRANDI,* ***Théorie de la restauration****, traduit par C. Déroche, 1re éd. 1963, Paris, 2000.*
(6) *U. BALDINI, O. CASAZZA,* ***Le Crucifix de Cimabue*** *(cat. d'exposition), Louvre, Paris, 1982.*
(7) *M. CIATTI,* ***Il Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso a Firenze e gli Sviluppi della metodologia del restauro di Umberto Baldini****, dans U. SCHÄDLER-SAUB,* ***Die Kunst*** *[n. 3], p.53-55.*
(8) *S. BERGEON,* ***« Science et patience » ou la restauration des peintures****, Paris, 1990, p. 189-222.*
(9) *C. DELVOYE,* ***La nouvelle présentation des frontons d'Égine à la glyptothèque de Munich,*** *dans* ***Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles****, 1, 1979, p. 6-15.*
(10) *G. DONNAY,* ***Le Musée royal de Mariemont (Musea nostra, 5)****, 2e édition, Bruxelles, 1995.*
(11) Retablo Renacentista de Bidaurreta, Restauracion*, Onate, 1984, 150 p.*
(12) *M. SERCK-DEWAIDE,* ***Examen et restauration de huit retables anversois****, dans* ***Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, II, Essays, Museum voor Religieuse Kunst****, Anvers, 1993, p. 129-141. Voir également C. BAURET et M. SERCK-DEWAIDE, Le retable de la Vraie Croix (vers 1556) (Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert), Bruxelles, 1993.*
(13) *R. DIDIER, H. LOBELLE, L. KOCKAERT, M. SERCK-DEWAIDE,* ***Le Saint Corneille sculpté de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges, XIVe siècle. Étude et conservation****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XX (1984-1985), 1985, p. 117-131.*
(14) *M. SERCK-DEWAIDE,* ***Le Car d'Or de Mons****, dans* ***Chronique du Bulletin de l'IRPA****, XXII (1988-1989),1989, p. 262-265.*
(15) *M. SERCK-DEWAIDE,* ***Mesures de sécurité pour la conservation des œuvres d'art en cas de sinistre. Veiligheidsmaatregelen voor de conservatie van kunstwerken in geval van rampen, dans Le Bouclier bleu international et national. Journée d'étude à la Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, 23 novembre 1998. Actes. Het Blauwe Schild internationaal en nationaal. Studiedag in de Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, 23 november 1998. Handelingen (Archives et Bibliothèques de Belgique. Série Le Bouclier Bleu Belge. Actes. Archief- en Bibliotheekwezen in België. Reeks Belgische Blauwe Schild. Handelingen, 1)****, Bruxelles, 2000, p. 115-120, 2 ill.*
(16) *G. PERUSINI,* ***Il dibattito sulla reintegratione della sculptura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani****, dans U. SCHÄDLER-SAUB, Die Kunst [n. 3], p. 67-85, ill. p. 72.*
(17) Ibidem*, ill. p.70.*
(18) *M. KOLLER, G. ZEHETMAIER, dans* ***Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*** *(cat. d'exposition), Cologne, 1978, p. 409.*
(19) *R. DIDIER, L. KOCKAERT, M. SERCK-DEWAIDE, J. VYNCKIER,* ***La Sedes de Vivegnis,*** *dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XXII (1988-1989), 1989, p. 50-77.*
(20) *M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT,* ***La Vierge à l'Enfant de la Chapelle Saint-Basile à Bruges. Polychromies successives, conservation et essai d'identification****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XXIII (1990-1991), Bruxelles, 1991, p. 163-179.*
(21) *Voir note n° 13.*
(22) *M. SERCK-DEWAIDE et S. VERFAILLE,* ***De "Virga Jessé" van Hasselt. Voorbeeld van een 14de stoffering****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XVII (1978-1979), 1979, p. 128-137.*
(23) *D. OTJACQUES, L. SERCK, M. SERCK-DEWAIDE,* ***Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XVe siècle à la Collégiale de Nivelles****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XVIII (1980-1981), 1981, p. 41-58.*
(24) *D. OTJACQUES, L. REPER, M. SERCK-DEWAIDE, J. SANYOVA,* ***La Vierge à l'Enfant de la Basilique Notre-Dame de Tongres****, dans* ***Bulletin de l'IRPA****, XXVIII (1999-2000), 2002, p. 63-84.*
(25) *Voir note n° 15.*
(26) *M. SERCK-DEWAIDE,* ***Conservation et restauration des sculptures polychromées à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles,*** *dans* ***Aujourd'hui l'Égypte****, 37, déc.1996 - janv. 97, p. 110-113. Voir également ID.,* ***La reconstitution et la retouche en sculpture: Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?,*** *dans* ***Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre. Colloque de l'ARAAFU****, Paris, 2003, p.151-160.*
(27) *M. SERCK-DEWAIDE,* ***Méthodes d'examen, recherches et traitements des polychromies du Moyen Âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique, dans La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du colloque d'Amiens, (12-14 octobre 2000)****, Amiens, 2002, p. 91-101.*

VARIATIES OP HET THEMA VAN DE RETOUCHE: OP VLAK OPPERVLAK OF OP VOLUME, DOORSCHIJNEND OF DEKKEND, UNIFORM, MET PUNTJES OF LIJNEN, MET FEELING OF GEPROGRAMMEERD….

Het verschil in perceptie en begrijpen van een geschilderd beeld en van een driedimensioneel werk wordt geanalyseerd. Vervolgens wordt de noodzaak om sculpturen te retoucheren onderzocht. Men zal opmerken dat de wensen van de opdrachtgever met betrekking tot de retouchering verschillen al naargelang het type object en het gebruik ervan. De positieve inbreng van retouches wordt geïllustreerd met enkele voorbeelden.

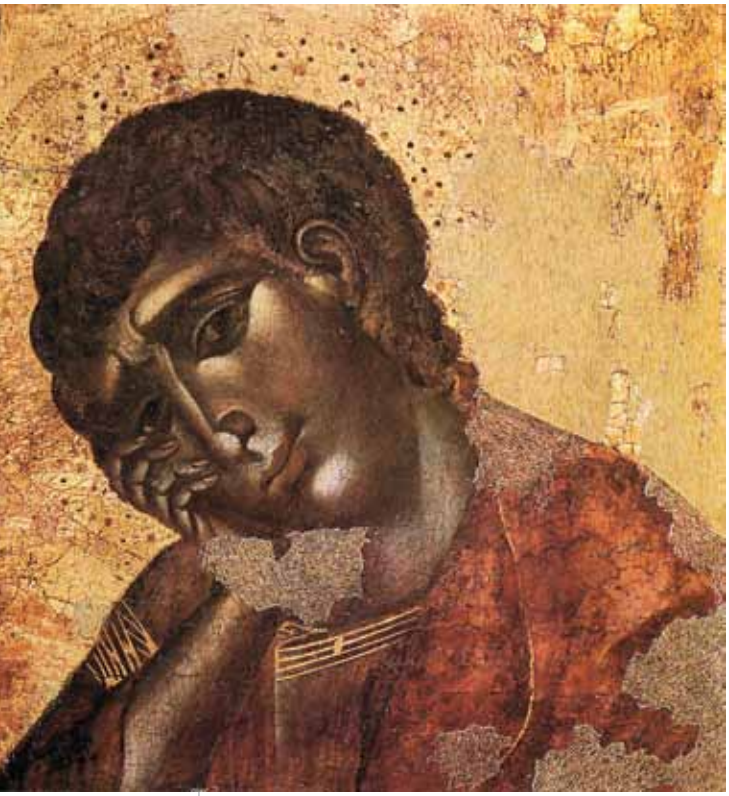
De wijze van retoucheren wordt gekozen in functie van het vooropgestelde doel en volgens een werkwijze die goed gedefiniëerd en verantwoord wordt. Er zijn interventies waarbij de verflagen worden aangebracht zonder ze op niveau te brengen en andere waarbij een preparatielaag wordt aangebracht. Welke criteria worden gebruikt bij de keuze van lacuneopvullingen en materialen? Craquelures, eigenschappen van het oppervlak en de glans van de materie beïnvloeden eveneens de keuze van methodes en producten.

Retouches bestaan in verschillende gradaties van zichtbaarheid en reversibiliteit. Welke zijn de methodes om een optimale reversibiliteit te garanderen? Veel voorbeelden (goede en slechte…) illustreren minimale retouches met doorschijnende glacis, dekkende retouches in één laag of in opeenvolgende lagen, uniforme retouches die het origineel oppervlak nabootsen (de zogenaamde illusionistische retouches), zichtbare retouches met kleine puntjes of naast elkaar geplaatste lijnen.

Tenslotte wordt ingegaan op de limieten van de benaming 'retouche', waar deze kan overgaan in reconstitutie of vervalsing. Verschilt de retouche met feeling van de geprogrammeerde en weldoordachte retouche? Een kritisch besluit geeft ideeën ter discussie en vraagstellingen voor de toekomst.

PROBLÉMATIQUE DE RÉINTÉGRATION DES FONDS ET ORNEMENTS D'OR DANS LA PEINTURE DE CHEVALET | AUDREY JEGHERS

Dans le cadre du mémoire de fin d'études, je me suis consacrée à l'étude des dorures dans la peinture de chevalet et plus particulièrement au problème posé par le matériau lors de la réintégration des lacunes. J'ai été confrontée à une œuvre présentant des lacunes dans un fond d'or. A cette occasion, j'avais déjà pu établir la difficulté de l'opération.



Crucifix de Cimabue, détail du Saint Jean, vers 1288, 433x390 cm, détrempe sur bois (Santa Croce, Firenze © Baldini)

Plusieurs questions m'ont interpellé et m'ont poussé à approfondir le sujet:

- Une lacune dans un fond doré peut-elle être traitée différemment qu'une lacune dans une figure peinte ? Dans ce cas, est-il facile de trouver un équilibre entre couche picturale et dorure?
- L'approche est-elle différente en fonction du style de la pièce à traiter et de l'institut ou atelier qui prend en charge le traitement ?
- Quelles sont les différentes attitudes (éthiques et techniques) face à ce problème de réintégration?
- Une technique de retouche unique peut-elle être jugée adéquate pour un type de dorure?

Il semble évident qu'une œuvre sera traitée au cas par cas, en fonction de son état de conservation, de son style, de ses dimensions, etc. Pour ces raisons, je n'ai pas cherché à offrir une solution technique au problème mais plutôt, à établir les différentes possibilités de retouche mises en œuvre aujourd'hui afin de diriger le restaurateur dans ses choix.

La difficulté principale d'une retouche dans une zone dorée est posée par la brillance de la feuille métallique qui est encore accentuée lorsque la surface dorée est polie.
La réintégration des dorures présente en effet une difficulté presque insurmontable tant sur le plan éthique que sur le plan esthétique. A cela, s'ajoutent la sensibilité et la dextérité du restaurateur qui exécutera la retouche.

Grâce à des visites dans quelques musées et institutions en Europe, j'ai pu observer les techniques de retouche employées et ainsi, comparer les différentes attitudes adoptées. Comme je l'ai souligné, il est risqué de vouloir tirer des 'leçons' de cette étude. Les techniques de retouches et les degrés d'interventions sont nombreux et il appartient au restaurateur d'en prendre connaissance afin de faire un choix judicieux en fonction de l'œuvre à traiter. Néanmoins, voici quelques observations qui ont pu être dégagées.

Généralement, le ton du bois, de la toile ou de la préparation originale reste proche de celui de la dorure ce qui permet de garder les lacunes apparentes sans qu'elles ne perturbent la lecture de l'œuvre. Cependant, un léger glacis est généralement posé sur la préparation pour en atténuer la blancheur et le bois peut être nettoyé ou éclairci. Il est important de faire évoluer très progressivement une retouche se voulant mini-

Ange en adoration, Fra Angelico (ou atelier de), 1ère moitié du 15ème siècle, 37x23 cm. (Musée du Louvre, Paris © Réunion des musées nationaux)

male afin de ne pas alourdir la lacune et d'obtenir ainsi la teinte adéquate. En conservant une vision d'ensemble, l'original peut être mis en valeur et l'histoire matérielle de l'œuvre reste perceptible.

De nombreuses techniques de retouches dites 'lisibles' appliquées sur un masticage ont été mises au point afin de répondre à l'exigence historique de l'œuvre tout en lui restituant une unité visuelle. Il s'agit d'un moyen honnête de rendre à l'œuvre une valeur esthétique mais j'ai pu constater qu'elles sont rarement satisfaisantes au sein d'une dorure.

La réintégration par sélection et abstraction chromatique est une technique mise en place par Baldini [1] afin de respecter une différenciation entre la lacune et la couche picturale originale. Elle a été appliquée pour la première fois sur le crucifix de Cimabue.

Crucifix de Cimabue, vers 1288, 433x390 cm, détrempe sur bois (Santa Croce, Firenze © Baldini)

Les lacunes de la couche picturale ont été retouchées dans une même teinte obtenue par l'entrecroisement de traits de couleurs pures, multidirectionnels. Sans revenir sur l'aspect perturbant et vibratoire des ces intégrations, je désire insister sur le fait que cette méthodologie a été adaptée dans la cas du fond doré [2]. Les tons de base employés sont le rouge, le vert et le jaune et les traits ne sont plus entrecroisés mais simplement orientés. Les retouches restent insatisfaisantes mais sont tout de même moins émergentes. Il est intéressant de constater que la dorure a posé problème au point de modifier les principes de base de cette méthodologie dite scientifique.

En ce qui concerne la technique du tratteggio, les mêmes tons de base constituent les traits rigoureusement verticaux qui permettent d'approcher le ton de l'or. Ce type de retouche exécuté avec dextérité donne de très bons résultats pour des œuvres comme celles des Primitifs Italiens. Le manque de brillance de la retouche reste néanmoins un obstacle à la réussite de l'intervention pour les dorures. C'est pourquoi Paolo et Laura Mora, lors de la restauration de la **Maestà** de Duccio, avaient intégrés au sein de leur tratteggio des traits d'or à la coquille. Cette intervention semble être un exemple convainquant.
Le tratteggio est systématiquement employé sur les œuvres italiennes en France. La technique diffère quelque peu de la technique de base italienne. Il s'agit plutôt d'une 'retouche visible à lignes' où l'éclat de l'or est systématiquement rejeté.

A l'Istituto Centrale de Rome, en parallèle à la technique traditionnelle de traits de couleurs pures posées à l'aquarelle, j'ai été assez surprise de constater que le tratteggio avait trouvé une application nouvelle qui ne correspond plus à la technique basée sur la transparence des tons. Une recherche sur d'autres matériaux que l'or à la coquille a été menée par des étudiants de dernière année [3]. Une acrylique (Maimeri 146) et une aquarelle (Schmincke 893) à base de mica ont été testés: elles sont stables et visuellement, présentent un aspect moins granuleux que l'or à la coquille. Elles sont actuellement employées. Ce qui semble plus étrange est le fait que ce ton, à base de mica, est appliqué en couche uniforme et ensuite rehaussé de traits chauds et froids. Le tratteggio appliqué de cette manière perd de son sens et donne lieu à des retouches plus lourdes. De plus, il est assez contradictoire de rechercher un matériau qui approche la brillance de la feuille d'or de façon illusionniste pour en définitive, réaliser une technique de retouche lisible telle que le tratteggio.

L'absence de brillance des retouches dites **lisibles** donne généralement lieu à une émergence de la lacune. Si la lacune ne peut être intégrée de par son importance, sa localisation ou l'état lacunaire de l'œuvre, un ton posé en transparence de tonalité proche de la dorure environnante

La Vierge à l'Enfant et saints, Paolo Veneziano, vers 1325-30, détrempe sur bois (Musée du Louvre, Paris)
Tratteggio: le joint traversant la Vierge est très bien intégré au niveau des carnations et du brocart mais pas en ce qui concerne l'auréole du fond brillant et uniforme.

est préférable. Bien que le tratteggio présente des résultats très satisfaisants pour les œuvres italiennes exécutés à tempera, lorsqu'il est exécuté avec dextérité, cette technique ne convient pas au fond doré et uniforme. Une alternative pourrait être d'intégrer des traits à l'or au sein du tratteggio.

Une retouche illusionniste est presque impossible sans l'emploi d'une nouvelle feuille d'or. Ce type de démarche est souvent condamné par le manque de cohérence qu'elle présente vis-à-vis du principe éthique de reconnaissance de l'intervention. Dans certains cas, ce type de décision peut être justifiée. Pour illustrer cette réflexion, je m'appuie sur la restauration d'un panneau de Carlo Crivelli conservé à la National Gallery de Londres[4]. Ce panneau présente un état de conservation assez exceptionnel car il conserve toujours son vernis original. Seule, une grande lacune est présente dans le fond doré et

Même tableau, détail

Le Christ supporté par deux anges, Carlo Crivelli, vers 1475, détrempe sur bois, après restauration (© National Gallery, London)

une partie de la couche picturale. Dans ce cas précis, nous pensons qu'une redorure de la partie manquante trouve sa justification. La restauration a été menée avec soin et l'intégration est très satisfaisante. De plus, cette restauration est très bien documentée et les personnes averties peuvent facilement connaître les détails de l'intervention. On peut juger que ce type d'intervention présente un aspect de falsification. L'aspect esthétique de l'œuvre qui présente une qualité picturale exceptionnelle me semble être dans ce cas, une priorité. Il est vrai que la redorure est pratiquée trop systématiquement en Angleterre et aux Etats-Unis. Je pense néanmoins qu'elle doit rester une solution envisageable, mais à titre exceptionnel.

En ce qui concerne le problème de réversibilité, des alternatives à la redorure traditionnelle peuvent être appliquées:

- isolation de la préparation originale par un film de Paraloïd;
- addition de sulfure de Baryum dans le mastic afin de la rendre opaque aux rayons x;
- méthodes de dorure non-traditionnelles qui introduisent les résines synthétiques dans le processus de dorure.

L'or à la coquille et la poudre d'or offrent l'avantage d'être composés du même matériau que la feuille d'or. Dans le cas d'une dorure à la mixtion, l'or à la coquille donne des résultats très satisfaisants. Néanmoins, l'aspect granuleux de la poudre renvoie la lumière de façon plus diffuse. Pour une dorure à l'eau, la brillance de la retouche peut être améliorée par un polissage de celle-ci. Après avoir observé ces différentes techniques, j'ai réalisé quelques plaques tests afin d'acquérir une expérience pratique du matériau et d'en apprécier les divers aspects. Grâce à cela, j'ai pu constater que la poudre d'or liée au Paraloïd B72 se polit mieux que l'or à la coquille mais, l'application est moins aisée que lorsque le liant est à base de gélatine.

Le résultat le plus satisfaisant que j'ai obtenu au niveau de la brillance est le saupoudrage de poudre d'or sur un film de Paraloïd B72 à 30% dans un mélange d'éthanol/ diacétone alcool, suivi d'un polissage après séchage. Les grains d'or s'écrasent et remplissent mieux les interstices. Cette méthode est employée en restauration de porcelaine.

Les pigments nacrants à base de mica ainsi que l'aquarelle Schminke conseillée dans le mémoire réalisé à l'ICR, et également à base de mica, ont été testés mais l'aspect pailleté du mica reste moins satisfaisant que la poudre d'or. Ils présentent néanmoins l'avantage d'offrir une certaine brillance ainsi qu'un coût moindre et ils peuvent être une solution envisageable dans certains cas.

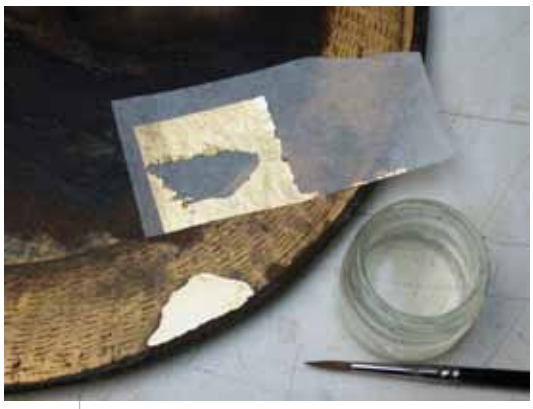
Une autre alternative employée à la National Gallery de Londres est l'application d'une feuille d'or de transfert sur un film de Paraloïd B72 qui lui sert de mordant. Ce type d'intervention présente la même réversibilité qu'une retouche aux pigments liés au Paraloïd B72. La poudre d'or peut également être utilisée dans cette résine, tel un pigment quelconque.

Après la défense du travail de fin d'études, j'ai eu l'occasion de mettre en œuvre cette technique observée à la National Gallery. L'oeuvre à restaurer était une peinture à l'huile sur support bois, ornée d'un fond doré sur mixtion colorée. Elle représente une **Tête de Saint Jean-Baptiste sur le plat**, copie du 17e siècle d'après un original perdu de Dirk Bouts, signée Lucas Floquet au

Tête de St Jean-Baptiste sur le plat, signé Lucas Floquet, copie d'après un original perdu de Dirk Bouts, 17ème siècle, diam. 26 cm, huile sur bois, avant réintégration.

Même peinture après restauration

Détail de la même peinture: la retouche exécutée à la feuille d'or pour la lacune et à la poudre d'or liée au Laropal A81 pour les usures



Détail de la pose de la feuille d'or adhésive sur un film de Paraloïd B72 lors de la réintégration de l'œuvre de Lucas Floquet.

revers. L'œuvre présentait de larges lacunes parallèles au sens des fibres du bois et une usure généralisée. La demande du propriétaire était de retrouver une image cohérente de l'ensemble sans intervention visible. Ce type de travail devait également prendre en compte le coût de l'opération ainsi que des matériaux employés. Face à cette exigence, l'or à la coquille présentait un coût certain compte tenu de l'étendue des lacunes à combler. De plus, la granulométrie de la poudre pouvait s'avérer gênante au niveau de la réflexion de la lumière pour des zones aussi importantes. Le choix s'est donc porté sur la feuille d'or de transfert appliquée sur une couche de mixtion. Une première retouche à l'aquarelle a constitué un ton de base de la couleur de la mixtion. La feuille d'or a été appliquée sur un film de paraloïd à 30% dans un mélange d'éthanol/diacétone alcool (25:75). Cette feuille a été usée par divers abrasifs légers tels que la terre de diatomée ou les micro mèches. L'or à la coquille a été employé pour atténuer les usures. Le reste de la retouche s'est effectuée aux couleurs à retoucher de la marque Gamblin après un premier vernissage à la brosse. Ce matériau de retouche a permis d'obtenir une grande transparence des tons, en particulier au niveau des glacis appliqués sur la feuille d'or. La poudre d'or liée au Laropal A81 (résine aldéhyde à bas poids moléculaire) a permis de parfaire certaines retouches au niveau des usures.

Pour conclure, je tiens à préciser qu'il m'a été particulièrement enrichissant d'être confrontée aux différentes approches mises en place dans les institutions visitées. J'ai pu constater que les

attitudes peuvent être en complète opposition et présentent souvent des positions extrêmes qui me semblent inadaptées à une problématique aussi délicate. L'or est un matériau complexe qui nécessite une réflexion particulière au cas par cas. La réintégration des dorures demeure un problématique auquel il est difficile de répondre entièrement. Dès le début de cette recherche, j'avais estimé qu'une solution technique ne constituait pas le but recherché. Les matériaux testés ainsi que l'illustration des cas observés ont cependant fourni diverses solutions esthétiques qui peuvent être adaptées à chaque type de dorure.

NOTES

(1) *BALDINI U.,* ***Teoria del restauro e unita di metodologica****, vol.1 et 2, Firenze, 1978; ID.,* ***Il restauro del crocifisso di Cimabue****, in* ***Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte****, Firenze 2-7 novembre 1976, p. 67-71.*

(2) *BALDINI U.,* ***op. cit.****, p.51.* ***"Pour ce qui est des parties dorées, on ne s'est pas servi de la technique du tratteggio pictural, mais on a essayé d'obtenir une vibration ayant trait à la matière, en peignant les traits verticalement afin d'éliminer le sens du graphisme. Puisque l'or reflète le jaune et le rouge, ainsi que le vert en transparence, on a uniquement fait appel à ces couleurs, en variant le flux des traits suivant le sens géométrique que le peintre avait voulu obtenir.***

Par exemple dans l'auréole, les traits suivent sa forme circulaire, en se distinguant ainsi des traits verticaux du fond doré. Cette distinction s'explique aussi par le fait qu'en général les auréoles ne consistent pas simplement en un fond doré, mais en une structure (une planche) qui se différencie du fond par sa structure burinée ou non. Là où l'or manque, qu'il soit tombé seul ou avec la préparation, entraînant la chute du bol, on ne doit pas admettre la validité d'une application d'or au titre d'une intervention de restauration. De même on ne peut pas non plus admettre que, en se fondant sur une restauration picturale mal comprise, l'on mette en œuvre une matière qui veuille imiter la préparation ou le bol."

(3) *CARDINALI M., CILIA A. et SALVATI G.,* ***Proposte di reintegrazione delle superficie dorate nei dipinti su tavola e sculture lignee, policrome*** *(ICR, tesi di diploma), 2000.*

(4) *DUNKERTON J. et WHITE R.,* ***The Discovery and Identification of an original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli****, in* ***The National Gallery Technical Bulletin****, vol. 21, 2000, p. 70-76; DUNKERTON J.,* ***The restoration of gilding on panel paintings****, in* ***Gilding: Approaches to Treatment*** *(joint conference of English Heritage and the UKIC, 27-28 sept.2000), p. 39-46.*

(5) *Pour plus d'informations, voir entre autres: SAWICKI M.,* ***Research into non-traditional gilding techniques as a substitute for traditional matte water- gilding method, dans The ICOM 13th Triennal Meeting****, Rio de Janeiro, 2002, p. 524- 532; THORNTON J.,* ***The use of non-traditional gilding methods and materials in conservation, dans Gilded Wood: conservation and history****, ed. D. Bigelow et al., Madison, Connecticut, 1991; WILSON D.,* ***Further uses for Paraloïd B- 72: Infilling systems for gilded, painted and lacquered wood, dans Postprints of the wooden artefacts group presented at the 26th annual meeting of the AIC****, Alexandria-Virginia, june 1998, p. 42-49.*

(6) *DROESHAUT N.,* ***La dorure sur porcelaine, Etude et recherche de reconstitution*** *(mémoire de fin d'études ENSAV-La Cambre), 1995-1996.*

(7) *CARDINALI M., CILIA A. et SALVATI G.,* ***Proposte di reintegrazione delle superficie dorate nei dipinti su tavola e sculture lignee, policrome*** *(mémoire ICR Roma) , 2000.*

(8) *Voir: DUNKERTON J.,* ***The restoration of gilding on panel paintings, dans Gilding: approaches to treatment. A joint conference of English heritage and the UKIC****, 27-28 sept. 2000, p.39-46. Méthode employée pour la retouche d'un panneau du maître de Cappenberg,* ***Le couronnement de la Vierge*** *(vers 1520).*

(9) *www.gamblincolors.com/conservation*

(10) *résine aldéhydique à bas poids moléculaire commercialisée par BASF.*

DE PROBLEMATIEK VAN DE REÏNTEGRATIE VAN GOUDEN ACHTERGRONDEN EN ORNAMENTEN IN DE PANEELSCHILDERKUNST

Het artikel beschrijft het onderzoek naar de verschillende technieken die in de restauratie van schilderijen gebruikt worden om lacunes in goudpartijen te reïntegreren. Als resultaat hiervan worden een aantal mogelijke oplossingen voorgesteld, die uiteraard moeten afgewogen worden in functie van het te behandelen object. In verschillende instituten en musea in het buitenland werd de reïntegratie van goudpartijen bestudeerd. In Italië wordt nog vaak de tratteggio toegepast, in het kader van de zichtbaarheid van de retouches, terwijl in de angelsaksische landen voor een hogere retoucheringsgraad wordt gekozen met gebruik van nieuw verguldsel. Bij retouchering van verguldsel is ook het aspect glans heel belangrijk. Proeven werden uitgevoerd met goudpoeder in Paraloïd B72, schelpgoud, retoucheermateriaal op basis van mica e.a. Als algemeen resultaat kwam naar voren dat lacunes in goudpartijen heel moeilijk kunnen gereïntegreerd worden zonder het gebruik van nieuw goud.

LACUNEPROBLEMATIEK BIJ GEBRANDSCHILDERD GLAS

CAROLA VAN DEN WIJNGAERT

Lacunes en glas of glasramen zijn eigenlijk van nature onverbrekelijk met mekaar verbonden. Eigenlijk zouden we ons de vraag kunnen stellen, wat de mensheid in hemelsnaam bezield heeft om een kwart van zijn kathedralen op te trekken in transparante gekleurde breekbare wanden van nauwelijks 3 millimeter dik? Telkens weer waren daar stormen, oorlogen, onlusten, vandalisme en gebrek aan onderhoud om ze te beschadigen of zelfs volledig te vernielen. En al leek het 'water naar de zee dragen', elke keer weer opnieuw zocht en vond de mens de middelen en de energie om glasramen te herstellen, te reconstrueren of om weer nieuwe te maken. Dit betekent dat we van Belgische monumentale glaskunst welgeteld nog maar één 14de-eeuws, tien 15de-eeuwse, een honderdtal 16de-eeuwse en een vijftigtal 17de-eeuwse ramen bewaren. Deze ramen overleefden de tijd dank zij het voordurend ingrijpen van de mens. Daardoor bedraagt het aandeel originele glasstukken in vele gevallen tussen de 75 à 30 procent (en soms zelfs niet eens 30 procent). Nuchter beschouwd betekent dit dat 25 tot 70 procent van de totale raamoppervlakte al ooit vervangen of opnieuw ingevuld werd.

Uit een historische evaluatie van deze problematiek blijkt dat lacune-invullingen onlosmakelijk verbonden zijn met een welbepaald schadebeeld. De aanleiding voor een vervanging of een nieuwe invulling kon verschillend zijn: mogelijk was er reeds een visuele of fysische lacune in het glasraam, of was wellicht de schade door bijvoorbeeld meervoudige breuken zo groot dat men met de toenmalige technieken alleen nog maar tot vervanging kon overgaan. Tot de 19de eeuw konden gebroken glaskalibers uitsluitend met breukloden opnieuw gehecht worden. Het spreekt voor zich dat deze techniek beperkingen had en dat hij vaak ook grote gevolgen had voor de leesbaarheid van het kunstwerk.

Ook bepaalde ingeburgerde gewoonten hadden invloed op het omgaan met bepaalde schadebeelden. In tegenstelling tot de ons omliggende landen werden in België glas-in-loodpanelen op regelmatige tijdstippen volledig herlood. Sommige panelen uit de Sint-Michiel en Sint-Goedelekathedraal in Brussel geven daarvan een duidelijk beeld, getuige de ingegraveerde inscripties in bepaalde maaswerkpanelen uit het koor. Los van het feit dat er daarom nog nauwelijks origineel oud lood bewaard is, had dit ook tot gevolg dat vele meervoudig gebroken glaskalibers niet met een eenvoudige ingreep geconsolideerd werden zoals met bijvoorbeeld een zogenaamde **loodknoop** zoals in Duitstalige gebieden. Door een regelmatige demontage kon men gemakkelijk, wellicht té gemakkelijk, overgaan tot de volledige vervanging van het volledige kaliber. Omdat bij een volledige verloding ook de dragende structuur verloren ging, is het vaak ook moeilijk om vroegere restauratie-ingrepen te duiden, zeker als men niet over archivalische documenten beschikt.

Invullingen van vóór de 19de eeuw zijn vaak integraal en schilderkundig goed geïntegreerd. Meestal kan bij visuele waarneming vastgesteld worden dat er verschillende handen aan het werk zijn geweest, maar is het bij grootschalig uitgevoerde restauratie-ingrepen vaak niet altijd duidelijk wat uiteindelijk de originelen en welke kalibers de latere toevoegingen zijn. Wetenschappelijk materiaaltechnisch onderzoek brengt in de meeste gevallen ook weinig soelaas, aangezien tussen het begin van de 16de eeuw en vandaag, nauwelijks tot geen veranderingen werden aangebracht in de samenstelling en de productie van de bewerkte materialen.

Op de overgang naar de 19de eeuw kwam er een duidelijke wijziging in de attitude tegenover het kunstwerk. Toch ging er in de eerste helft van de 19de eeuw nog zeer veel verloren door het streven naar overmatige perfectie. Men wou als het ware zijn vroegere vakbroeders overtreffen. Als gevolg daarvan werden sommige ensembles bijna volledig vernieuwd. Deze ingrepen onderscheiden zich vaak duidelijk door hun bijna verkrampte drang naar precisie van authentieke, eerder 'losser' geschilderde glasstukken.

Vanaf de tweede helft van de 19de eeuw werden de ingrepen kleinschaliger. Waar mogelijk werden niet langer hele kalibers vervangen, maar beperkten de ingrepen zich tot de eigenlijke lacune. Het maximaal behoud van authenticiteit wordt vanaf dan een duidelijk streven, hierin ondersteund en aangemoedigd door de Koninklijke commissie voor monumenten. Wel moet aangestipt worden dat de toenmalige idee van maximale authenticiteit niet exact overeenkomt met wat we daar nu onder verstaan. Zo werden verweerde glasschilderingen weliswaar niet meer vervangen, maar werden originele kalibers wel gewoon opnieuw herschilderd en op 600°C herbakken!

In de eerste helft van de 20ste eeuw ging men met nieuwe technieken het aantal uit te voeren lacune-invullingen verder beperken door bijvoorbeeld sterk gebroken kalibers te doubleren tussen twee stukjes blank glas. Om deze manier vermeed men de toepassing van veelvuldige breukloden. Aan de andere kant werden visuele lacunes, daar waar de schildering verdwenen was, niet langer herbakken maar voorzien van een gebrandschilderd doublureglas.

OORZAKEN VAN VERVAL

Bij het benaderen van deze schadeproblematiek kunnen we niet voorbij aan de impact van de steeds wisselende politiek-religieuze en financieel-economische omstandigheden. Beide waren vaak onlosmakelijk met mekaar verbonden. Veranderingen hadden vrijwel altijd financiële gevolgen voor het bestaande erfgoed. Dit leidde veelal tot minder, of net meer financiële middelen. Uit de praktijk weten we dat té weinig middelen, het verval een handje toesteken... Maar aan de andere kant heeft de geschiedenis ook geleerd dat ongebreidelde financiële mogelijkheden vaak een nog grotere bedreiging waren voor het cultureel erfgoed!

Wanneer we de oorzaken van de problematiek onder de loep nemen, stellen we vast dat lacunes in glas opgedeeld kunnen worden in drie verschillende groepen: de visuele lacunes waar de glasschildering verloren is maar de drager intact is gebleven, de fysische lacunes waar glasstukken ontbreken en dus de drager verloren is gegaan en tenslotte die lacunes waar de schade zo problematisch is dat het behoud van het stuk in gevaar komt. De oorzaak van deze schadebeelden is totaal verschillend: waar de glasschildering verloren is, ligt vrijwel altijd een falende technische uitvoering aan de basis. De glasverf had bij het inbranden wellicht niet de correcte samenstelling (bijvoorbeeld te weinig smeltmiddel, waardoor de metaaloxiden zich niet voldoende konden hechten aan het glasoppervlak), of de glasstukken ondergingen een te lage of een te korte stookcyclus. Bij emailschilderingen daarentegen, ligt meestal het verschil aan uitzettingscoëfficient tussen drager en glasverf aan de basis van het probleem. De spanning die daardoor tussen beide lagen ontstaat, zorgt ervoor dat de glasverf uiteindelijk loslaat. In de opgesomde gevallen ligt de oorzaak in het materiaal en zijn bewerking. Aan de oorzaak valt in de meeste gevallen nog weinig te verhelpen. De schade kan enkel ingeperkt, en waar wenselijk, visueel opgeheven worden. Vermits dit soort schade geen structurele consequenties heeft, is ingrijpen een optie maar geen noodzaak.

Dit ligt anders bij reële fysische schade aan glas-in-lood. In deze gevallen komt de oorzaak vrijwel altijd van buitenaf. Gedurende eeuwen was naast storm en brandschade, zogenaamde conflictschade ten gevolge van oorlog of oproer, de oorzaak van grootschalige beschadigingen aan ons glaspatrimonium. Daar waar zelfs de gebouwen niet rechtstreeks werden geraakt, werden glasramen vaak wel massaal beschadigd door de luchtverplaatsingen ten gevolge van bominslagen of ontploffingen in de omgeving ervan. Bij dergelijke conflicten is de daarbij horende chaos, zowel menselijk als materieel, bovendien een schadeverhogende factor. Afgezien van calamiteiten is vandalisme vandaag de grootste bron van schade. De omvang van de schade is afhankelijk van de impact van de projectielen: kleine stenen, grote stenen, flessen, maar ook kastanjes zijn populair. Verder kunnen de verzwakking van het loodnet of bouwfysische problemen en constructiefouten aan het gebouw, schade veroorzaken. Stabiliteitsproblemen, corrosie van omliggende materialen of constructieproblemen zijn vaak aanleiding tot glasschade.

Een aparte problematiek vormen de glas-in-loodramen die in de loop van de geschiedenis van standplaats veranderd zijn. In het verleden had dit vaak te maken met de opheffing van kloosters en abdijen ten tijde van Napoleon. Hierbij werden tal van glasramen verspreid om uiteindelijk belanden in andere gebouwen, dan waarvoor ze ooit voor bestemd waren. Het spreekt voor zich dat op gebied van maatvoering, dit voor aanzienlijke problemen zorgde. Vele glasramen werden hiervoor versneden en aangepast. Deze problematiek is boeiend omdat door de huidige ontvolking van bijvoorbeeld westerse kloosters, een herhaling van de geschiedenis bijna onafwendbaar lijkt.

INTERVENTIEMOGELIJKHEDEN

Na de problematiek en de oorzaken overlopen te hebben, kunnen we de hedendaagse oplossingen voor deze problematiek onder de loep nemen. Een belangrijk gegeven hierbij is het feit dat glasramen vrijwel altijd in tegenlicht worden bekeken. Als gevolg daarvan ontstaat vaak een zeer dominante overstraling ter hoogte van de lacune. Daardoor worden lacunes meestal als zeer storend ervaren.

LACUNES TER HOOGTE VAN DE GLASSCHILDERING

Zelfs als de glasschildering soms volledig verdwenen is, kan in vele gevallen bij scherend licht (strijklicht) duidelijk het tracé van de contourlijnen aangetoond worden. In deze gevallen kan de lacune eventueel met acrylaten en droge pigmenten of stabiele kleurstoffen terug ingevuld worden. Dergelijke retouches kunnen, indien gewenst, in verschillende gradaties uitgevoerd worden. Bij beschadigde glasoppervlakten, met name deze die corrosie vertonen, is dergelijke behandeling uitgesloten. In deze gevallen kan men indien nodig, teruggrijpen naar geventileerde gebrandschilderde doublures. Zogenaamde koudverf-technieken bieden een wijd gamma aan mogelijkheden en zijn vrijwel alle volledig reversibel. De vraag blijft of wat technisch mogelijk is, ook wel wenselijk is? Binnen de huidige tendens wordt verweerde glasschildering in vele gevallen als dusdanig geaccepteerd en ongemoeid gelaten.

Verdwenen contourschildering (alle foto's bij dit artikel © Carola Van den Wijngaert)

Koudverf-retouche aan de hand van waarneembare sporen bij scherend licht

OPLOSSINGEN OM NIEUWE INVULLINGEN TE VERMIJDEN

Daar waar in het verleden bij meervoudige breuken vaak om technische redenen moest overgegaan worden tot opnieuw invullen van het kaliber, kan de hedendaagse restaurateur dit meestal voorkomen door breuken te verlijmen met aangepaste adhesieven. Deze techniek kan eveneens met succes toegepast worden om kleine lacunes in te gieten. Er zijn echter gevallen waar dit, ook vandaag, niet altijd mogelijk is of lijkt. Restaurateurs moeten dan alsnog op zoek naar inventieve oplossingen om te voorkomen dat er in praktijk een lacune zou ontstaan. De zeer dunne 15de-eeuwse kalibers, waarvan het glas soms nauwelijks 2mm dik is, zijn daarvan een goed voorbeeld. Dergelijke meervoudige verlijmingen zijn vaak niet sterk genoeg. Steundoublures kunnen in dergelijke gevallen een oplossing bieden. Soms kunnen kalibers niet verlijmd worden omdat de breuknaden volledig gecorrodeerd zijn. Teruggrijpen naar de eerder genoemde Duitse loodknoop kan dan een oplossing zijn. Een andere en iets visueel verfijndere oplossing werd destijds uitgewerkt voor een gecorrodeerd en veelvuldig gebroken kaliber uit de doopkapel van Halle. Daar werd met een zelfgeweven net(je) uit metaaldraad voorkomen dat een authentiek 15de-eeuws kaliber vervangen moest worden.

GROTERE LACUNE-INVULLINGEN

Wanneer men in monumentale ramen met volledige of gedeeltelijke lacunes geconfronteerd wordt, gebeuren de invulling vrijwel altijd opnieuw met glas. In gebrandschilderde zones zal, om overstraling te voorkomen, vrijwel altijd het glasstuk opnieuw bewerkt worden met klassieke brandschildertechnieken. De mogelijkheden van deze techniek zijn vrijwel onbeperkt en kan gaan van een minimale tint tot een volledig geïntegreerde invulling. Louter technisch gezien is de keuze van het type invulling afhankelijk van de conserveringsgraad en de restauratiegeschiedenis van het volledige kunstwerk. Wanneer er behoefte is aan een visueel volledig geïntegreerde

Kaliber met volledig gecorrodeerde breukvlakken. Door middel van een op maat gemaakt 'net' uit metaaldraad (voor- en achterzijde) werd het toch mogelijk om, zonder te verlijmen, het kaliber in het glas-in-loodpaneel terug te plaatsen.

Volledig geïntegreerde invulling met klassieke brandschildertechnieken. Vóór behandeling. Hetzelfde stuk na behandeling

invulling en wanneer dit kan gebeuren aan de hand van het nodige documentatiemateriaal. De ingreep kan dan geduid worden aan de hand van een jaartal en de signatuur of monogram van de restaurator. Wil men echter duidelijker aangeven dat het toch om een restauratie-ingreep gaat, kan de gebrandschilderde zone voor het inbranden arcering-gewijs met een pennetje 'uitgelicht' worden. Indien men over voldoende documentatiemateriaal beschikt, maar de in te vullen zones van aanzienlijke omvang zijn, kan er geopteerd worden voor een grisaille invulling. Bij deze techniek wordt een gedetailleerde tekening in contour- en grisailleverf aangebracht op ongekleurd glas. Op deze manier blijft het beeld volledig, maar zijn oud en nieuw duidelijk van mekaar te onderscheiden. Bij het ontbreken aan documentatiemateriaal daarentegen, zijn restaurateurs vaak genoodzaakt om hun toevlucht te zoeken tot invullingen die qua tint en toon, aansluiten op de omgevende zones. Deze ingrepen hebben dan vooral tot doel om de schade te temperen door middel van de juiste grisaille en glaskleur.

Onderscheidbare lacune-invulling met arcerings-techniek

Onderscheidbare lacune-invullingen met contour- en grisailleschildering

Gebrandschilderde lacune-invulling met een tint/toon schildering

Bij gedeeltelijke lacune-invullingen blijft tenslotte de vraag met welke techniek de glasstukken aangehecht worden aan het nog bestaande stuk. In de meeste gevallen valt de keuze op een loodprofiel, koperfolie of een verlijming. De uiteindelijk gekozen techniek is ook hier vaak afhankelijk van visuele en/of technische aspecten. Waar mogelijk, geniet een fijn loodprofieltje de voorkeur. Aan de andere kant kan het om visuele- of technische redenen meer aangewezen zijn, om tot verlijmen over te gaan. In deze gevallen worden de glaskalibers met een diamantzaag rondom precies 1mm kleiner dan de lacune gezaagd. Op deze manier blijft het mogelijk om de invulling, later indien noodzakelijk, langs mechanische weg te verwijderen. De lijmnaden kunnen visueel gecamoufleerd worden door middel van retouches op basis van droge pigmenten, aangebracht met een acrylaat.

Het ontbreken van volledige panelen is een aparte problematiek. De situering van het ontbrekende paneel zal vaak bepalend zijn voor de draagwijdte van de ingreep. Bij voldoende documentatiemateriaal kan men over gaan tot een reconstructie, al dan niet met aangepaste schildertechnieken. Bij het ontbreken hiervan wordt het probleem veel complexer en kan men zich eventueel behelpen met beeldmateriaal van dezelfde kunstenaar, al dient men de ingreep te beperken tot een minimum.

MUSEALE OPLOSSINGEN

Binnen de museale context is non-interventie volkomen ingeburgerd. Dit kan in bepaalde gevallen zelfs letterlijk genomen worden. Men kan kiezen voor een losse schikking van de verschillende onderdelen tot één geheel, maar men kan de losse onderdelen ook inpassen op een stuk bladlood. Het grote voordeel van de laatste oplossing is in elk geval dat alle elementen van het oorspronkelijke kunstwerk, onverbrekelijk met elkaar verbonden blijven.

Museale oplossing: lacune-invulling met bladlood. Opvallend licht. Zelfde detail met doorvallend licht

Oude lacune-invulling met een brand-schildering op het kleur-niveau van een ongerei-nigd paneel

VROEGERE RESTAURATIE-INGREPEN

Onvermijdelijk worden restaurateurs ook vaak geconfronteerd met oudere restauratie-ingrepen die, om uiteenlopende redenen, niet altijd als geslaagd beschouwd kunnen worden.
In de huidige context proberen restaurateurs oplossingen te vinden zonder de oude ingreep ongedaan te maken. Waar mogelijk worden bijvoorbeeld sterk afwijkende kleuren gecorrigeerd met geventileerde kleurdoublures. In andere gevallen

Minder geslaagde restauratie-ingrepen uit het verleden. Correctie van deze ingreep met een gekleurd doublureglas (geventileerd)

kunnen oude invullingen gecorrigeerd worden door middel van retoucheertechnieken. Vaak zijn 18de-eeuwse lacune-invullingen gerecupereerde glasstukken uit andere ramen, die ondanks hun afwijkende tekening vaak goed geïntegreerd zijn. In regel blijven deze altijd behouden.

Problematischer zijn die kalibers, die geschilderd werden zonder dat er voorafgaandelijk een reiniging van de panelen werd uitgevoerd. Bij restauratie zijn deze invullingen, na de reiniging, dan vaak zo donker dat ze uiteindelijk toch vervangen dienen te worden.

LACUNE ALS STATEMENT

Tenslotte zou ik willen eindigen met een uitzonderlijke case, namelijk deze van de glasramen uit de Marienkirche in Frankfurt-an-der-Oder (D). Deze glasramen uit het midden van de 14de eeuw werden bij het begin van de Tweede Wereldoorlog uit voorzorg uitgenomen en ondergebracht in het park van het slot Sans-Souci in Potsdam. Na de oorlog kwamen de glasramen echter niet terug. Door gevechten en bombardementen was de omgeving van de opslagplaats dermate beschadigd, dat de bevolking van Frankfurt-an-der-Oder er van uitging dat hun glasramen in oorlogsperikelen verloren waren gegaan.
Groot was dan ook de verrassing toen de ramen einde zeventiger jaren terug opdoken in de reserves van de Hermitage in Sint-Petersburg. Onderzoek wees uit dat Russische soldaten de glasramen bij de terugtrekking in 1946 hadden meegenomen. De glasramen gingen zo deel uitmaken van de zogenaamde **Beutekunst**, een grootschalige, georganiseerde kunstroof die op bevel van Stalin werd uitgevoerd. Na veel en vooral lang diplomatiek overleg werd uiteindelijk verkregen dat de glasramen in 2002 naar Frankfurt-an-der-Oder terugkwamen. Slechts 111 van de 116 panelen kwamen terug. De toestand van een aantal panelen was zodanig, dat men algemeen aannam dat de ontbrekende zes panelen voorgoed verloren waren gegaan. De zaak nam echter een andere wending toen een personeelslid van het Moscowse Puschkin museum, aan de hand van de datering, de iconografie en de afmetingen van de panelen, tot de vaststelling kwam dat de ontbrekende panelen zich daar in het depot bevonden. Toen hij echter deze feiten in de openbaarheid bracht, werd de man op staande voet ontslagen. De huidige directrice van het Puschkin museum heeft tot dusver de vondst nooit willen bevestigen. Volgens haar is het geen vaststaand feit dat deze panelen tot het Marien-

kirche-ensemble behoren (sic). De basis van deze ontkenning is wellicht terug te voeren op het feit dat volgens het huidige Russisch recht, tegen alle internationale conventies in, cultuurgoederen die als een gevolg van de Tweede Wereldoorlog naar Rusland werden gebracht ook daadwerkelijk als staatsbezit beschouwd worden. Op deze wet is echter één uitzondering, namelijk kerkelijk bezit. Intussen rijst de vraag hoe de lacunes in de ramen van Frankfurt-an-der-Oder opgevangen moeten worden? Komen de zes ontbrekende panelen nog terug? En zo ja, wanneer en tegen welke prijs? Hoe moeten de lacunes ingevuld worden? Gaat men eventueel voor tijdelijke invulling en verhult men daardoor eigenlijk de situatie, of laat men eerder op een ietwat brutale manier de ontbrekende panelen oningevuld, waardoor deze als het ware een stil maar permanent protest vormen? Lacunes aangewend als een moreel en deontologisch statement?

BESLUIT

Wanneer bij glas-in-loodpanelen glasstukken daadwerkelijk ontbreken zal, met uitzondering van museale opstellingen, alleen al omwille van structurele redenen, ingrijpen noodzakelijk zijn. Omwille van de materiële eigenschappen van glas en de verwerking ervan zal de invulling zich nooit naadloos kunnen vermengen met de omgeving. Een gesigneerde lacune-invulling zal onder welke vorm dan ook, eenvoudig door visueel onderzoek te duiden zijn. Men kan aantonen dat zowel bij invullingen waar het glas verdwenen is, als daar waar de schildering verdwenen is, verschillende oplossingen mogelijk zijn. Alle hebben ze hun waarheid én hun waarde. De uiteindelijke keuze dient telkens getoetst worden aan de specifieke situatie. Kennis, vaardigheid en inventiviteit zijn zeer belangrijk, maar uiteindelijk staan deze slechts ten dienste van een afgewogen beslissing.

LA PROBLÉMATIQUE DES LACUNES DANS LES VITRAUX

Quand nous faisons une évaluation historique de cette problématique nous pouvons voir que le comblement des lacunes est indissociablement lié à un type de dommage précis. Les indications pour un remplacement ou une restauration peuvent être différentes. Parfois il y avait déjà une lacune visuelle ou physique dans le vitrail mais il est aussi possible que le dommage causé par exemple par de multiples cassures soit tellement grand qu' avec les techniques disponibles alors, la seule option était le remplacement. Différents usages locaux ont également influencé le traitement de certains types de dommages. Contrairement aux pays voisins, il fut régulièrement envisagé en Belgique de traiter les vitraux sertis en plomb avec du nouveau plomb.

Dans la première moitié du 19e siècle, nous observons encore beaucoup de pertes, la tendance étant la recherche d' une perfection excessive: on voulait surpasser les anciens. En conséquence, nous sommes confrontés à des ensembles presque entièrement refaits.
A partir de la seconde moitié du 19e siècle, les interventions se font à plus petite échelle. Il devient possible de ne plus remplacer des calibres entiers mais bien de limiter l'intervention à la lacune proprement dite. L'aspiration à une authenticité maximale devient clairement visible, le regard attentif de la Commission royale des monuments n'y est probablement pas étranger.
Les lacunes peuvent être divisées en trois groupes différents, d'un côté les lacunes visuelles: celles dont le décor à disparu mais le support est resté intact et d'autre part les lacunes physiques: celles dont les pièces de verre sont brisées et le support donc perdu ou encore les endroits où le dommage est si problématique que la conservation de la pièce est en danger.

Là où dans le passé en présence de nombreuses cassures et pour des raisons techniques on procédait au comblement du calibre, le restaurateur d'aujourd'hui peut, lui, procéder au recollage. Il y a cependant des problématiques spécifiques où les restaurateurs doivent rechercher des solutions créatives pour éviter qu'en pratique une lacune apparaisse.
Lorsque dans un vitrail des pièces de verre sont effectivement manquantes, les interventions ne sont nécessaires, à l'exception des institutions muséales, que pour des raisons structurelles.

A cause des propriétés du verre et de sa mise en œuvre la suture ne pourra jamais être mêlée à l'environnement.

Nous avons pu voir qu'autant par le comblement quand le verre avait disparu, que quand le décor avait disparu, différentes solutions étaient possibles. Toutes ont leur vérité et leur valeur. Le choix final mérite d'être confronté à chaque situation spécifique. La connaissance, l'habileté et l'inventivité sont très importantes mais elles ne sont finalement qu'au service d'une décision bien pesée.

LA PROBLÉMATIQUE DES LACUNES Á L'ECHELLE D'UNE SERIE DE HUIT TOILES (VERS 1555) ATTRIBUÉES A LAMBERT LOMBARD

| FRANÇOISE ROSIER

La réunion des huit toiles composant le cycle des **Femmes vertueuses** à l'occasion de l'exposition consacrée au cinq centième anniversaire de la naissance du peintre liégeois Lambert Lombard (1506-1566) constitue un événement. La présentation conjointe de ces peintures conservées respectivement au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Liège et à l'église St Amand de Stokrooie a nécessité un traitement de conservation-restauration rétablissant une lecture cohérente de la série.

Ce cycle de peintures monumentales a été réalisé vers 1547 pour l'abbaye cistercienne de Herkenrode (Limbourg). Ce sont les seules œuvres sur toile connues attribuées à Lambert Lombard et à son atelier. Les scènes représentent des femmes remarquables ayant accompli des actions héroïques ou vertueuses. La série allie les sujets religieux et les sujets païens. Cinq œuvres illustrent des épisodes de l'Ancien Testament. Il s'agit de **Judith et Holopherne; Esther se prosterne devant Assuérus; Jahel et Sisara; Eliézer et Rebecca au puits; David et Abigaël. Auguste et la sibylle de Tibur** est également un thème religieux mais celui-ci est issu de la Légende Dorée de Jacques de Voragine. Les deux épisodes restants sont empruntés à la littérature antique. Coriolan rencontre sa mère et sa femme est une scène de l'histoire romaine rapportée notamment par Plutarque et Tite-Live. **Claudia tirant le bateau de Cybèle** est évoquée dans les **Fastes** d'Ovide. L'iconographie de ce cycle nous paraît d'une grande modernité. En effet, on ne connaît pas d'autre ensemble peint illustrant le même thème. Toutefois, l'étude des sources littéraires du 16e siècle montre qu'il était pourtant très en vogue à l'époque.

Le projet de conservation-restauration des **Femmes vertueuses** a démarré suite au constat de l'état particulièrement préoccupant de deux des toiles de la série: Eliézer et Rebecca au puits et Coriolan rencontre sa mère et sa femme. L'atelier de conservation-restauration de peintures de l'IRPA a alors suggéré un projet de conservation-restauration qui prenne en compte la série dans sa globalité. Les oeuvres ont donc été réunies, le regroupement mettant ainsi en évidence la disparité d'état des peintures [1].

Lambert Lombard, Les Femmes vertueuses, David et Abigaël, et, Coriolan reçoit sa mère et sa femme, vue d'ensemble avant traitement. L'œuvre de gauche a été restaurée relativement récemment. La toile originale a été doublée, la toile de doublage étant apparente sur le pourtour de l'œuvre sans doute pour évoquer la découpe possible de la peinture originale. L'œuvre de droite n'a pas connu de restauration récente. La toile est tendue sur un châssis plus petit que le châssis original. Les différences de format et d'état de conservation font oublier qu'il s'agit d'œuvres issues de la même série.

Nous allons maintenant envisager les lacunes qui affectent la série en les rattachant aux éléments connus de l'histoire du cycle. Le parcours des œuvres depuis leur création jusqu'à aujourd'hui comporte beaucoup d'inconnues. La série quitte

Herkenrode après la révolution française. L'imprécision des inventaires dressés alors ne permet pas de dire si elle est au complet ou si des scènes supplémentaires devaient s'y rajouter. Cette **décontextualisation** du cycle peint a rompu le lien étroit qui unissait ces peintures monumentales à l'architecture. On ignore également l'ordre dans lequel les toiles devaient se succéder. L'agencement des œuvres conférait sans doute un sens particulier aux scènes même si la série ne comporte pas une structure narrative. Par ailleurs, la vision générale de cet ensemble devait révéler clairement à travers ce travail de collaboration les recherches de Lambert Lombard pour atteindre l'harmonie générale des formes et des couleurs.

La série est probablement divisée en deux lots après la révolution française; le partage suivant à peu près le format des peintures. Les oeuvres extraites de leur lieu d'origine et démembrées passent du statut d'ensemble peint monumental au statut de peintures de chevalet isolées. Elles ne sont plus considérées comme un tout mais comme une somme de parties. Les restaurations ont dès lors souvent consisté en des interventions ponctuelles limitées à un groupe de peintures ou à une peinture en particulier créant ainsi des discordances parfois irrémédiables.

Les compositions ont subi dans leur ensemble une modification de format. Les toiles ont été retendues à plusieurs reprises sur des structures en bois plus petites en plantant les éléments de fixations directement dans la peinture originale. Ce mode de fixation qui s'inspire peut-être du montage original a provoqué une dégradation progressive des bords dont les parties les plus abîmées ont été régulièrement recoupées ou parfois simplement repliées sur la tranche du châssis comme dans Eliézer et Rebecca au puits. Les changements successifs des format ont privé le spectateur d'éléments iconographiques importants comme le visage de la Vierge dans **Auguste et la sibylle de Tibur** ou le visage du soldat à gauche de **Coriolan rencontre sa mère et sa femme**. Les cadres ou appliques lambrissées qui entouraient les peintures n'ont dès lors plus été adaptés au nouveaux formats. Ils ont disparu sans être documentés. Ils devaient pourtant contribuer à l'unité de la série. Leur perte a modifié la distance entre le spectateur et l'œuvre. Elle a transformé la transition qui s'opérait dans chaque scène entre le monde réel et le monde de l'image. Elle a réduit la spatialité des compositions au plan du tableau.

Actuellement, la configuration des bords divise les œuvres de la série. Les peintures conservées à Stokrooïe présentent des limites très nettes liées à une découpe plus récente tandis que celles conservées à Liège présentent des bords en dentelles. Si la découpe est évidente peut-on donner une idée plus précise de l'étendue des manques? Des dessins préparatoires d'après Lambert Lombard ont été conservés pour quatre des huit compositions [2]. Trois dessins montrent des éléments globalement semblables aux compositions peintes. Les manques sur ces peintures se limitent donc à des éléments apparemment non significatifs de l'image.

Les esquisses que nous possédons de **Eliézer et Rebecca au puits** présentent par contre une scène beaucoup plus large qui se prolonge à droite du puits. On est donc en droit de se demander si la partie droite de cette composition n'a pas été découpée. Cette hypothèse n'a pas été confirmée par l'étude des supports qui a montré qu'Eliézer et Rebecca est réalisé sur une toile extrêmement fine et présente une couture verticale comme les petits formats de la série. La composition présentée dans le dessin a peut-être été revue par l'artiste pour remettre Rebecca au centre de l'image et insérer davantage cette scène dans le thème des **Femmes vertueuses**.

Dans plusieurs compositions, les architectures présentent des sculptures tronquées sur les bords. Ces sculptures figurent déjà telles quelles sur les dessins ce qui démontre que cette présentation est liée à une volonté de l'artiste de créer une mise en page ouverte plutôt que le résultat d'une découpe. Celle-ci n'a donc pas porté systématiquement de la même manière sur les quatre bords.

Cette modification de format pourtant peu importante en terme de surface a créé un grand déséquilibre dans la série. En effet, elle a produit des formats disparates et a modifié légèrement les proportions des toiles. Les œuvres qui ont

Auguste et la sibylle de Tibur, détail coin inférieur gauche avant traitement. Le pied du soldat de dos à l'avant-plan est incomplet (toutes les photos de l'auteur, sauf mention contraire).

Lambert Lombard, Auguste et la sibylle de Tibur, dessin (Szépmuveszeti Muzeum, Budapest), détail coin inférieur gauche. La figure du soldat de dos apparaît entière. Un autre dessin d'après Lombard et conservé à Liège comporte également cette même figure de soldat. Le pied de ce personnage est également entier ce qui laisse penser que le bord inférieur de la composition a été découpé. Il y a donc un manque dans la partie inférieure de la peinture originale.

pourtant conservé leurs principaux éléments figuratifs se sont trouvées limitées par l'exiguïté de leur format. Elle sont devenues impossibles à encadrer sans cacher des parties de l'image. Enfin, la perte des bords des toiles a parfois interrompu des éléments formels importants pour la stabilité des représentations, comme par exemple le déséquilibre créé au sein d'un groupe de personnages par l'amputation d'une partie ou de la totalité d'un pied.

Après avoir abordé les lacunes qui concernent la stratigraphie complète de la peinture, attardons nous un instant sur les lacunes de la couche picturale. Les huit compositions présentent un nombre de lacunes plus important sur les bordures aux endroits correspondants aux points de fixation et à l'arrête des châssis. Si la concentration particulière de lacunes sur les bordures fait partie de l'histoire commune des peintures, elle crée une rupture dans chaque scène entre le centre de l'image et sa périphérie. Cette rupture est plus marquée dans le cas des peintures conservées à Liège ce qui crée un décalage supplémentaire à l'échelle de la série.

Excepté ces lacunes périphériques, la plupart des œuvres sont bien conservées. Seule l'œuvre Eliézer et Rebecca au puits présente des lacunes importantes au centre de la composition. Ces manques ont été causés par des interventions de restauration inadaptées sur une œuvre déjà fragilisée. La dernière restauration apparemment inachevée prévoyait de résoudre les manques formels occasionnés par les lacunes par un repeint généralisé, ce qui a en partie été réalisé.

Eliézer et Rebecca au puits avant traitement. Cette œuvre est la plus lacunaire du cycle. Elle constitue un cas exceptionnel à l'échelle de la série.

QUELLES SOLUTIONS POUR COMBLER CES MANQUES?

Si la direction du traitement est claire et la majorité des interventions déjà concrétisées en acte, la réintégration des deux toiles les plus endommagées doit encore être effectuée. Dans un premier temps, nous allons donc présenter les traitements déjà réalisés. Dans un second temps, nous exposerons les problématiques encore en cours de résolution.

La vestale Claudia tirant le bateau de Cybèle et Coriolan reçoit sa mère et sa femme, vue d'ensemble en cours de traitement, en cours de masticage. Le traitement des supports a été réalisé de manière à restaurer hauteur commune. Les parties de toile vierge laissées apparentes évoquent les manques périphériques des œuvres originales.

L'harmonie des formats a été rétablie en jouant sur le traitement des supports. Les peintures ont été enlevées des châssis de manière à récupérer la planéité et l'entièreté des images. Cette opération a permis de remettre à jour des fragments de peinture ayant échappé à la découpe car dissimulés dans les pliures des angles ou repliés contre la tranche du châssis.

Esther et Assuérus, tranche du tableau avant traitement. Des éléments figuratifs se retrouvent sur les bords des châssis ce qui indique une modification du format original. Photo de droite: des éléments figuratifs se retrouvant sur les bords reprennent tout leur sens après l'aplanissement du support. Les lacunes de fixation consécutives à la présentation de cette œuvre dans un format plus petit sont laissées apparentes comme témoins de l'histoire matérielle commune de ces œuvres.

L'étude des toiles originales a montré que leur hauteur devait être commune ce qui permettait de voir les scènes en alignement. Actuellement, on observe un léger décalage des dimensions

dans le sens vertical plus ou moins important selon les peintures. Les toiles de lin neuves utilisées pour la consolidation des supports [3] ont été laissées apparentes de manière à reconstituer une hauteur commune à toutes les peintures et à assurer un lien de proportion entre les différentes images. La hauteur moyenne a été calculée sur base de la plus grande hauteur conservée sur l'œuvre **Auguste et la sibylle de Tibur**.

Cette présentation avait déjà été choisie pour deux des œuvres conservées à Liège et confiées à un restaurateur privé dans les années 1990. Malheureusement, celui-ci a jugé bon de peindre les bandes de toile apparentes en bleu créant ainsi un cadre limitant l'image plutôt qu'un espace libre laissant un développement possible à celle-ci. Cette peinture bleue s'est révélée impossible à enlever car elle était incrustée dans les fibres. Nous avons donc dû procéder à une intervention peu commune. Des incrustations de toile de lin ont été réalisées sur les pourtours de ces deux œuvres de manière à les réinsérer dans la série.

Jaël et Sisara, avant traitement. Le doublage, réalisé lors d'une intervention récente remplit encore pleinement ses fonctions mais la couleur bleue appliquée sur les bords entre en concurrence avec les coloris de la peinture originale. Elle s'oppose également à une présentation commune des œuvres de la série.

Jaël et Sisara, après traitement. Les raisons esthétiques étant insuffisantes pour envisager un dédoublage, nous avons opté pour une adaptation de la présentation de cette œuvre en incrustant de la toile de lin sur les bords de l'œuvre.

L'intervention portant sur les supports a également permis d'adoucir la rupture de certains éléments formels. Le pied du soldat de dos sur **Auguste et la sibylle de Tibur** est mutilé par son nouveau cadrage. L'espace laissé à la forme interrompue permet une reconstitution imaginaire de celle-ci sans pour autant amollir la forme.

A l'échelle de la série, l'état des bords des toiles originales distinguait les œuvres de Liège et celles de Stokrooie. Il isolait également les bordures du reste des scènes rompant ainsi leur unité respective. Les bords d' **Eliézer et Rebecca au puits** et de **Coriolan rencontre sa mère et sa femme** présentaient une fragilité structurelle qui nécessitait des incrustations de toute urgence. Ces consolidations prioritaires ont donc été réalisées en premier lieu. Les incrustations ont été exceptionnellement réalisées dans une toile ancienne dont la texture et la couleur sont particulièrement proches de celles des toiles originales. Celle-ci a été prélevée sur des rapiécements collés aux revers qui ont été traités en collaboration avec l'atelier de textile de manière à répondre aux exigences de la conservation. Elles ont été collées à l'aide d'un mélange de colle d'esturgeon et de colle d'amidon de blé afin de réaliser un collage discret. La qualité esthétique des incrustations de toile était essentielle car celles-ci resteront apparentes dans les parties où la couche picturale est trop lacunaire pour envisager une reconstitution formelle. Le comblement des lacunes de la toile a montré combien le rétablissement de la continuité du support permettait de faire émerger l'image. Les incrustations ont donc été étendues à d'autres lacunes ne présentant pas de fragilité particulière de manière à distinguer le plan de l'image et le plan du support. Cette seconde campagne d'incrustations avait cette fois un but esthétique plus qu'une fonction de renfort.

Auguste et la sibylle de Tibur, détail coin inférieur gauche après traitement. Le démontage des toiles a fait apparaître des morceaux des compositions peintes qui étaient dissimulés dans les pliures des angles. Ces fragments de peintures indiquent que l'œuvre originale a aussi été découpée sur le bord gauche et droit.

Pour une fois, nous avons placé au second plan l'un des principes de la restauration qui veut que les interventions soient reconnaissables et donc réalisées dans un matériau différent de celui d'origine. Le but de cette intervention n'était pas pour autant de reconstituer un support complet mais de permettre une transition naturelle du centre vers le bord de la peinture. Ainsi, les lacunes de toile situées sur le bord inférieur de **Coriolan rencontre sa mère et sa femme** n'ont pas été entièrement incrustées. La couche picturale de

Coriolan reçoit sa mère et sa femme, avant traitement. La tête du soldat à gauche de l'image est découpée par la tension de la composition peinte sur le châssis. De nombreux accidents de la couche picturale perturbent la lisibilité de l'image.

Coriolan reçoit sa mère et sa femme, après traitement. La tête du soldat à gauche de l'image a été récupérée grâce au démontage de la toile. Les lacunes présentes au centre de l'image sont retouchées tandis que les lacunes de la couche picturale situées sur les bords de la toile sont laissées apparentes. Leur présence a juste été atténué par l'application d'une teinte agissant sur la valeur tonale de la toile par rapport à l'image.

la partie inférieure de cette composition est très lacunaire ce qui permet une progression logique vers des bords de toile très endommagés.

Le traitement des lacunes de la couche picturale située sur les bords a renforcé le rétablissement de l'unité de chaque scène initié par le traitement des supports. Une attention particulière a été accordée aux lacunes linéaires correspondant à l'arrête du châssis. En effet, celles-ci forment un cadre fictif à l'intérieur des compositions. Ces lacunes ont été mastiquées et retouchées dans les cas des toiles les mieux conservées. Pour les

Coriolan reçoit sa mère et sa femme, après traitement.

bordures les plus lacunaires, la retouche s'est limitée à une adaptation du ton de la toile de manière à distinguer le plan du support et du plan de l'image. La réintégration des lacunes de la couche picturale situées au centre des compositions ne posait pas de problèmes particuliers pour la plupart des toiles ni d'un point de vue de l'interprétation critique, ni d'un point de vue technique. La palette utilisée par Lambert Lombard et son atelier pour la réalisation de cette série comprend essentiellement des teintes claires et peu saturées. L'aspect de surface particulier des toiles confère aux peintures un aspect plus mat que celui des œuvres sur panneau. Une grand partie de la retouche a donc pu être exécutée à l'aquarelle. La réalisation des mastics servant de base à la retouche a nécessité une imitation des reliefs des toiles originales. En effet, des mastics lisses auraient engendré des brillances qui auraient été à l'encontre de la réintégration des lacunes. L'exigence de visibilité des reconstitutions est assurée de manière suffisante par la retouche colorée.

Coriolan reçoit sa mère et sa femme et Eliézer et Rebecca au puits, en cours de traitement, la retouche. L'un des objectifs de la réintégration des lacunes est le rétablissement de la notion de série. La réintégration de Eliézer et Rebecca au puits a été poussée plus loin afin que cette scène s'intègre harmonieusement dans la série. Les pourtours de l'image sont toutefois laissés lacunaires comme dans Coriolan reçoit sa mère et sa femme afin d'assurer une transition harmonieuse vers les manques périphériques de la toile originale.

Seule, l'oeuvre **Eliézer et Rebecca au puits** présente des manques formels importants qui font de cette composition une exception à l'échelle de la série. Si cette peinture avait été une œuvre isolée, l'importante proportion de lacunes et l'absence de documents permettant une reconstitution objective auraient exigé une réintégration minimale. Par contre, le rétablissement de l'équilibre de la série demande une intervention de réintégration plus poussée que pour une peinture de chevalet isolée, celle-ci devant toutefois rester conforme au respect de l'authenticité de l'oeuvre. La réflexion opérée dans le cadre de la série a donc été déterminante dans nos choix. La retouche comportant une partie d'hypothèse sera

conçue pour le spectateur comme une proposition dont la réversibilité permettra une remise en question ultérieure si nécessaire. Cette partie du traitement bien que décidée doit encore être réalisée. Il s'agit à présent essentiellement d'un problème technique.

La présentation finale des tableaux a également suscité de nombreuses discussions liées à la perception des manques par les différents intervenants du projet. Pour les conservateurs-restaurateurs, la présentation des peintures comme des fragments constituait une éventualité intéressante. En effet, comment des peintures dont les pourtours ont été découpés peuvent-elles être encadrées sans tromper le spectateur? Comment encadrer des œuvres dont les bordures sont si irrégulières et altérées sans cacher des parties de l'image et sans créer d'anachronismes? L'absence d'informations sur le type de moulure et de polychromie conduisait inévitablement à une reconstitution subjective. Cependant, l'équipe avait aussi conscience que le cadre constitue un élément essentiel à la conservation des œuvres et contribue à l'harmonie de la série. Des essais ont donc été réalisés afin d'estimer les conséquences d'une telle présentation d'un point de vue de la conservation et du point de vue de la jouissance esthétique. Les essais réalisés avec des moulures de cadres traditionnels réduisaient les œuvres de la série à l'état de peintures de chevalet. La dureté des tons des cadres écrasait les teintes douces des peintures de Lambert Lombard. Une moulure au profil architectural a donc été conçue [4] de manière à évoquer le lien aujourd'hui perdu avec l'architecture. La polychromie devait être en harmonie avec la gamme de couleur des peintures et être crédible par rapport aux polychromies observées milieu du 16e siècle. C'est finalement la teinte gris clair qui a été choisie; celle-ci correspondant à la teinte de l'imprimatura utilisée comme ton de base à la

Eliézer et Rebecca au puits avant traitement. Des lacunes importantes produisent de graves ruptures formelles.

Eliézer et Rebecca au puits après traitement. Une retouche atténue la présence des grandes lacunes. Elle rétablit une continuité formelle lorsque l'œuvre est vue à distance. De près, le degré de fini de la retouche est moindre que celui de la matière originale, ce qui assure une discrète visibilité de l'intervention.

réalisation de l'ensemble des peintures. Le ton gris est animé par des légères veines noires qui rythment discrètement le relief.

Actuellement, nous avons proposé de présenter les peintures sans cadre lors de l'exposition de manière à ce que le public puisse voir les toiles dans toute leur authenticité. Après cet événement, les oeuvres devraient être restituées à leurs propriétaires respectifs avec des cadres permettant de les manipuler sans provoquer de nouvelles dégradations.

En conclusion, le contexte d'ensemble a été déterminant dans l'optique choisie pour le comblement des lacunes. Le restitution de la cohérence de la série passe par le rétablissement de l'harmonie des formats des toiles qui la compose. Cela impliquait la réintégration de lacunes de la totalité de la structure picturale ce qui interdisait toute reconstitution formelle valable. Le traitement des support a permis de jouer en plus de son rôle de consolidant structurel un rôle important dans la présentation des peintures. Ce traitement a permis de donner un espace suffisant aux images garantissant ainsi l'appréciation de leurs qualités monumentales sans nuire à l'authenticité des oeuvres. La problématique des bords nous a également amené à réfléchir sur le bord en tant que limite de l'image, sur le rapport entre les bords et le centre d'une image, sur le bord en temps que point de transition entre l'image et le monde réel. La réflexion concernant les cadres a fait naître l'idée de l'évocation possible du lien perdu avec l'abbaye d'Herkenrode.

La lecture de la série a également été rééquilibrée par la retouche des lacunes de la couche picturale qui a complété le travail déjà réalisé sur les supports. La cohérence de la série a été rétablie dans les limites déterminées par son évolution matérielle.

NOTES

(1) *Le projet a été réalisé sous la direction de Livia Depuydt-Elbaum, chef de l'atelier de conservation-restauration des peintures à l'IRPA. L'équipe de restauratrices se compose de: Cécile de Boulard, Livia Depuydt, Nathalie Laquière, Claire Mehagnoul, Marie-Annelle Mouffe, Marie Postec, Françoise Rosier.*

(2) *Des dessins sont conservés pour les œuvres suivantes: Auguste et la sibylle de Tibur, Eliézer et Rebecca au puits, Claudia tirant le bateau de Cybèle, Etsher se prosterne devant Assuérus. La plupart de ces dessins d'après Lambert Lombard sont reproduits dans l'ouvrage de DENHANE G.,* ***Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège****, Anvers, 1990, p. 127, 134-135 et 138.*

(3) *Six toiles ont été retendues grâce à des bords de tension. Eliézer et Rebecca au puits et Coriolan rencontre sa mère et sa femme ont été rentoilées.*

(4) *Cette recherche a été effectuée par Robert Ghys.*

BIBLIOGRAPHIE

CEULEMANS C., ***Het aandeel van Lambert Lombard als ontwerper van schilderijen in de Sint-Amandus Kerk te Stokrooie (Kuringen). Een bijdrage tot de studie van de Luikse schilderschool in het middem van de 16de eeuw****, Leuven, 1981, p. 295-305; DENHAENE G.,* ***Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège****, Anvers, 1990; OGER C.,* ***Les tableaux attribués à Lambert Lombard (Liège 1505-1566)****, révision critique du catalogue (thèse de doctorat non publiée), Université de Liège; PHILIPPOT P.,* ***Pénétrer l'art. restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommages en forme de florilèges****, Bruxelles, 1990;* ***Visibilité de la restauration, Lisibilité de l'œuvre*** *(colloque ARAAFU, Paris juin 2002).*

DE PROBLEMATIEK VAN LACUNES BIJ EEN SERIE VAN ACHT DOEKEN VAN ROND 1555, TOEGESCHREVEN AAN LAMBERT LOMBARD

Deze bijdrage behandelt de problematiek van lacunes in verband met een serie van acht doeken, voorstellende de Deugdzame vrouwen, geschilderd rond 1555 en toegeschreven aan Lambert Lombard. Deze doeken kenden een bewogen materiële geschiedenis, die typisch is voor de opvatting over schilderijen in een bepaalde periode en dus het statuut dat men hen toen verleende. Verschillende soorten leemtes en lacunes hebben zich voorgedaan. Dit artikel beschrijft deze lacunes en probeert hun draagwijdte te bepalen binnen de reeks. We gaan na hoe ze in het verleden gerestaureerd werden en stellen voor hoe ze thans behandeld werden tijdens deze campagne en in welke mate principes van zichtbaarheid, leesbaarheid en reversibiliteit een rol hebben gespeeld.

THE REPAIR, REPLACEMENT OF COMPONENTS, AND RECONSTRUCTION OF MECHANISMS FOR WORN, INCOMPLETE, OR MODIFIED CLOCKS | MATTHEW READ

Mechanical clocks that have worn, missing or damaged components, incomplete mechanisms, or that have been subject to alterations resulting in the loss of original material can all be classified as having losses. What options are available to the conservator/restorer when dealing with this group of objects?

HISTORY

A mechanical clock is designed to operate continuously; performing the primary function of keeping and displaying the time. The deterioration of working surfaces within the mechanism is therefore inevitable. If a clock is to be maintained in a running state, these surfaces will require repair, and in some instances, the replacement of components, with the removal, and increased likelihood of permanent separation of the original. Over an extended period of time, the nature of the object will change.

Steel clock arbor, original finish damaged by corrosion (left side) and by wear (centre) (all pictures by the author Matthew Read)

As well as general wear through use and the associated processes of cleaning and repairs, technological advancements also bring about change; including the addition of new mechanisms and features; as well as their removal. In particular, the second half of the seventeenth century saw an unprecedented level of development in horological technology. The application of the pendulum controller brought about a new epoch in clockmaking. It seems that almost all existing clocks were converted to pendulum control, necessitating the removal of many original or earlier parts. With the invention of anchor escapement only a few years later, many of these clocks were altered for a second time. Improvement and updating rather than outright replacement was the norm.

Losses are not always blatant. The loss or alteration of original or existing surface finish is commonplace. Traditionally clock components are finished with flat surfaces and sharp corners, often bearing subtle but important manufacturing marks and finishes specific to that maker, region or period. Components visible when the clock is in use are generally better finished than those hidden within the case. Those surfaces only visible to the clockmaker when the movement is dismantled are usually, but not always most crudely finished of all. The use of corrosive chemicals such as solutions containing ammonia, abrasives and mechanical processes are all traditional ways cleaning a dirty clock mechanism; any of which can rapidly damage vulnerable surface finishes. If a clock movement is cleaned to the point of brightening brasswork by removing tarnish, in practical terms, impossible without some removal of substrate. Once the original surface finish of a component is lost or partly lost, historically it has been seen as 'good practice' to completely refinish the piece, thus removing any traces of the original surface.

Clock wheel that has been mechanically refinished resulting in almost complete loss of original and clock wheel not mechanically refinished due to protruding pins

During the twentieth century, since the mass production of electric and electronic timepieces, there has been a shift in perception of mechanical clocks, from purely functional and/or decorative instruments, towards a wider, historic view. Nevertheless, in the majority of cases, the function of the clock is still important; in both museum and private collections, historic clocks are often displayed in a working state, despite the inevitable result of wear and damage.

As mechanical clocks begin to take on a new status as functional historic objects of increasing monetary value, alterations continue; not necessarily to improve the performance of the clock, but to revert it to a conjectural former state. e.g. A re-conversion from anchor to verge escapement.

Alterations and losses are not limited to the clock movement. Cases, dials, hands and associated parts have equally been subjected to change for a variety of reasons. These include changes in fashion such as the mass conversion of seventeenth and early eighteenth century pocket watches from engraved champleve dials to all-over enam-

elled dials; another area commonly subjected to conjectural reconstruction. Over decades and centuries, the chance of a mechanism remaining significantly unaltered becomes increasingly small. All changes become incontrovertible facts in the history of the object. Losses categorised into the following three areas:
- category 1: Wear or damage
- category 2: Entire missing components and mechanisms
- category 3: Components and mechanisms that have been removed and replaced, possibly with ones of a different design and/or function; including conjectural reconstruction.

PRINCIPAL STAGES OF A REPAIR OR RECONSTRUCTION PROJECT

Dealing with losses caused by wear and/or damage may provide a technical and ethical challenge providing the following basic conservation principles are adhered to:
- Minimum intervention: to only carry out only that work that is absolutely necessary to achieve the objective
- Reversibility: the ability to undo any alterations and return the object to a former state
- Accountability: the ability to justify the results and consequences of the decision making process.

ASSESSMENT

Before assessing the present condition of a clock, it is important to consider the history of the mechanical clock, and its changing role as outlined above.
Initial assessment of an object is an important stage of any reconstruction project within a conservation context. If carried out systematically and objectively, the resulting information, if compiled into a report will provide a valuable historic reference point. From written and photographic evidence within the report it should be possible to identify any subsequent change.

Information recorded in an assessment may include:
- a physical description including materials of construction, dimensions and functions etc.
- a condition report including levels of wear, corrosion, damage etc.
- an opinion of the integrity of the piece. e.g. which parts are believed to be later replacements / alterations etc.

It is especially important to discriminate between sections 2 and 3 when giving an overall opinion of condition. Avoid generalisations such as good and bad e.g. a clock that is in basically in original condition but that is very dirty and not working may be interpreted as both good and bad condition. Likewise, a clock that is much altered and refinished, but that is very clean and in good working order, may also be described as good and bad condition.

RESEARCH

Research is an equally important stage of a reconstruction project, although one that is sometimes omitted if the person or group responsible for decision making has previous experience of a similar object, or if their motivation or budget dictates that new research is not viable. Without research, it could be argued that an unsatisfactory outcome is more likely, increasing the chance of the work been redone at a later date, therefore jeopardising the integrity of the existing object. There are of course many sources of information available to the researcher. Many of the traditional sources such as collections within National Museums have been greatly enhanced by the advent of the internet. Other sources of information include professional journals, horological organisations, private collections and other restorer/conservators. Whatever information research reveals, it is important to treat that information objectively, and cite the source of information in a report that accompanies the work.

DECISION MAKING

Questions to ask at this stage might be:
- What would the best outcome be for the long-term preservation of the clock?
- Who or what is motivating the work, and how will they benefit from the result?
- How, if at all, will the integrity of the object be altered or compromised?
- If appropriate, will the conservation principles of minimum intervention, reversibility, and accountability be observed, and if not, what is the justification?
- What are the long-term implications of carrying out the work? Are there implications for not taking action?
- Have all options been considered?

If parts are believed to be later alterations and are to be removed, is the reason for the existence of those parts adequately understood? And what if any mechanism is in place to ensure the long-term preservation of those parts and their association with the piece, should at some future date, information come to light that puts a new perspective on the object and the importance of those parts removed?

Following the decision-making process, given that intervention is deemed the most appropriate course of action, if applicable, a treatment plan and method statement should be drawn up including risk assessment.

DESIGN AND MANUFACTURE OF NEW PARTS

There are various options open at the design stage. If the principles of conservative practice are to be followed; in practical terms, this means using only existing attachment points, bearing surfaces and points of interaction between components. No existing component should be altered in order to accommodate a new one. Wherever possible, new parts should be identified with the date of manufacture and the name or identification mark of the maker or an associated body by stamping, engraving or etching in a way that is as far as possible irreversible. These marks may be quite discreet; if they detract from the object, they are more likely to be removed at a later date.

Approaches to the design and manufacturing stage are likely to fall into one of the following categories:

1 Make the parts purely functional, with no particular reference to historic style, nor with any attempt to make the design intentionally stand out as new. Manufacture using materials that are readily available, and that may or may not be similar to original material. Use processes and finishes that do not necessarily bear any resemblance to those believed to have been used originally or on existing components.
This option is usually safe in the sense that new parts should be easy to identify in future, even if not stamped or accompanied by documentation. Aesthetically, this approach may be seen as unsatisfactory, and is likely to be redone at a later date.

2 Design parts as close as possible to what is believed to have existed, or in the style with what does exist. Manufacture using materials, manufacturing processes and finishes that result in new parts that copy as close as possible original or existing components.
The problem associated with this method is that if parts are not stamped, and/or the work is not well documented, the alteration may at some future date, be mistaken as original.

3 Intentionally make parts to stand out as later alterations, through design and use of materials and finishes.
This is the safest method as far as reversibility and clear interpretation of the work is concerned. There are however potential drawbacks; the work can appear distracting, inappropriate and confusing if not clearly explained.

RECORD KEEPING AND ACCOUNTABILITY

The preservation of records relating to all stages of the reconstruction process is highly important. Not only do these form part of the history of the object, assisting unambiguous future interpretation, but also provide the basis of future accountability, should any action or inaction ever be brought into question. Records should include copies of the initial assessment, citations to any relevant research, minutes from meetings including explanation of thought processes and justification of the results of decision making, together with copies of designs of new components and a photographic record of the completed object. Wherever possible photographs should contain a date stamp and linear scale. All printed and digital media should wherever possible be of archival quality.

EXAMPLES OF LOSSES FROM THE THREE GENERAL CATEGORIES OUTLINED ABOVE

CATEGORY 1: WEAR OR DAMAGE RESULTING IN LOSS OF MATERIAL

Example: A clock movement with parts that are worn or damaged resulting in losses. Early eighteenth century longcase clock by Daniel Quare. Damage to several escape wheel teeth, caused by the pallets hitting the escape wheel teeth when the clock was wound (this clock is not fitted with

Damage to tip of escape wheel tooth. Note the loss of detail through previous repair

maintaining power and the clock was not stopped before winding). The wheel has previous repairs. The wheel is work hardened brass, approximately 30mm diameter x 1.5mm thick.

The following three options were provided to the owner (a private individual). No remedial action was not an option.

Option 1 (chosen option): To cut away a minimum amount of material around the broken teeth using a circular saw with the wheel mounted in the headstock of a lathe with dividing plate, in order to provide a large enough, and therefore strong enough area on which to solder new teeth tips. The new tips of hammer hardened cast brass would be soft soldered in

Tooth tip sawn away to provide a seat for the new insert
New inserts soldered in place before shaping

place, then profiled by hand. This is a conservative approach but would involve removing some original material. Also the almost inevitable unequal angular division between the new and old teeth would result in a slightly uneven ticking sound as the wheel rotates.

Option 2: To make a completely new wheel of similar material, dimensions and appearance, and to remove the rim of teeth from that wheel and fit it to the hub of the original wheel once all the original teeth had been removed as a complete ring.
Advantages: the new teeth would be equally divided, therefore providing better function, and because modern material would be used, greater long-term reliability could be expected.
Disadvantages: a substantial amount of original materal would be removed and though it would theoretically be possible at a later date to refit the original teeth to the original hub, the likelihood of removed components surviving with the object over a period of time is relatively small.

Option 3: To make a completely new wheel to replace the original.
Advantages; good angular division and concentricity of the new teeth, good strength and relatively low cost.
Disadvantages: as option 2.

CATEGORY 2: A CLOCK MOVEMENT WITH MISSING COMPONENTS AND /OR MECHANISMS

Example: 19th century wall clock by John Whitehurst of Derby.

Several components were missing from the front plate. Due to the build-up of dirt and the different levels of tarnishing where the plate had been covered by a component, each missing part had left a clear footprint or shadow, showing its original form. As this was a commercial reconstruction, new parts were made using materials that would match closely those extant. Other clocks by this relatively prolific maker were researched to ensure designs were historically accurate. The decision to artificially patinate the new parts was agreed due to their prominence. However the work was undertaken on the understanding that

Footprint or shadow showing the location and form of missing elements; Artificial patination of new parts
New parts stamped with maker's name and year of manufacture; Use of a screwplate to generate a new tread matching that of the original component

all new parts should use existing fixing holes, without the alteration of screwthreads, and that all parts would be clearly stamped with the date of manufacture. Traditional screwplates were used to generate threads that matched those in the clock plates.

CATEGORY 3: COMPONENTS AND MECHANISMS THAT HAVE BEEN REMOVED AND REPLACED, POSSIBLY WITH ONES OF A DIFFERENT DESIGN AND/OR FUNCTION, INCLUDING CONJECTURAL RECONSTRUCTION

Example: a clock movement with parts that are believed to have been removed and discarded, then new components fitted.

Components fitted during a conjectural reconstruction

18th century London made bracket clock, originally with a verge escapement, converted to anchor escapement, probably during the mid-nineteenth century and then conjecturally re-converted to verge escapement, probably during the late twentieth century. Incontravertable evidence such as plugged holes in the clock plates and subtle differences in metal colours and finishes show

this clock has been the subject of a conjectural reconversion. In order to carry out this operation, several new components have to be made, and importantly, several existing components have to be removed (third wheel; escape wheel; pallets; pendulum and back-cock). The original conversion was likely to have been of high quality, carried out on the basis of legitimately improving the performance of the clock, at a time when the clock was still a functional instrument. The conjectural reconstruction has been skilfully carried out, but with no attempt to identify it as modern.

CONCLUSION

The alteration of historic objects by making and fitting new parts combined with the possible removal of existing parts will always prove particularly challenging. Through objectivity, and if appropriate, the application of basic conservation principles, it should be possible to accommodate the needs of everyone with an interest in the object, without unnecessarily compromising its integrity. It should always be kept in mind, especially when removing a component to fit a new one, that any new component, however skilfully made or extensively researched is simply that; new and conjectural. And fitting that component does not return the object to a former state, but adds another layer of complication to its history. Adopting a conservative approach generally leaves more options open than a restorative approach.

HET VERVANGEN VAN ELEMENTEN EN DE RECONSTRUCTIE VAN MECHANISMEN VAN ONVOLLEDIGE OF GEWIJZIGDE KLOKKEN

Uurwerken en klokken, waarvan componenten of hele mechanismen ontbreken of later vervangen werden, kunnen het voorwerp worden van een globale reconstructie. Het onderzoek, het ontwerpen en het vervaardigen van nieuwe componenten en mechanismen maakt het grootste gedeelte uit van het werk van de klokkenrestaurateur. Deze bijdrage begint met een kort overzicht van de geschiedenis van mechanische klokken, waarbij wordt uitgelegd welke ontwikkelingen de modernisering en de alteratie van bestaande klokken in de hand hebben gewerkt. Daarna worden de belangrijke stappen van het reconstructieproces voorgesteld: de evaluatie, het onderzoek, de beslissing, het ontwerp en het vervaardigen van de elementen. Belangrijke vragen die hierbij rijzen zijn:

- Waarom is het belangrijk om objectief te oordelen welke de bewaringstoestand is van elk stuk, waarbij de motivering van de ingreep wordt opgemaakt en wie en wat heeft er voordeel aan de behandeling?
- Welke rol kan de moderne technologie spelen in elke stap van het reconstructieproces?
- Welke bronnen zijn er voorhanden voor de onderzoeker en hoe kan de conservator-restaurateur deze maximaal aanwenden?
- Welke richtlijnen en deontologie moeten gevolgd worden om de integriteit van het object te vrijwaren?

Het onderwerp van deze bijdrage zijn de klokken, maar de principes van reconstructie en de aangehaalde onderwerpen kunnen eveneens toegepast worden op andere mechanische voorwerpen.

LE REMPLACEMENT DE COMPOSANTS ET LA RECONSTRUCTION DE MÉCANISMES DE PENDULES INCOMPLÈTES OU MODIFIÉES.

Les horloges qui ont des composants ou des mécanismes complets qui ont disparus ou qui sont des altérations postérieures, peuvent faire l'objet de reconstructions conjecturelles. La recherche, conception et fabrication de nouveaux composants de remplacement et de mécanismes peuvent être une partie importante du travail du conservateur-restaurateur en horlogerie. L'exposé commence par un court aperçu de l'histoire de l'horloge mécanique, expliquant quels développements ont influencé la modernisation et l'altération/transformation d'horloges existantes. Ensuite, on voit les différentes étapes clé du processus de reconstruction en le fractionnant en examen, recherche, prise de décision, conception et fabrication des éléments, toutes supportées par les scénarios probables.
Les questions soulevées incluent :

- Pourquoi est-il important d'examiner objectivement l'état existant de l'objet en établissant ce qui motive l'intervention et qui ou quoi en bénéficiera ultimement?
- Quel rôle la technologie moderne peut-elle jouer dans chaque étape du processus de reconstruction?
- Quelles ressources sont disponibles pour le chercheur et comment le conservateur-restaurateur peut-il efficacement maximiser leur usage?
- Quelle ligne directrice et quelle éthique devraient être utilisées pour garantir que l'intégrité de l'objet est préservée?

Les horloges et pendules sont le sujet de cet exposé, mais les principes de reconstruction et les points évoqués peuvent également s'appliquer à presque n'importe quel groupe d'objets mécaniques.

LEEMTES VOL BETEKENIS: LACUNES IN ARCHEOLOGISCHE OBJECTEN

NATALIE CLEEREN

Lacunes in archeologische objecten vragen een bijzondere aanpak. De keuze om deze lacunes al dan niet aan te vullen en de wijze waarop dit gebeurt, zijn sterk bepaald door de archeologische eigenheid die aan deze objecten wordt toegeschreven. Archeologische objecten komen in de bodem terecht waar ze, onder invloed van tal van verweringsmechanismen, ofwel volledig degraderen en verdwijnen, ofwel een evenwicht vinden met die omgeving. Deze begraven objecten zullen heel wat veranderingen ondergaan. Hun fysieke en chemische structuur wordt sterk aangetast en gewijzigd. De blootstelling aan een geheel nieuwe omgeving, op het moment van de opgraving, veroorzaakt een nieuw verweringsproces waarbij het object geconfronteerd wordt met omgevingscondities die veelal een negatieve invloed hebben. Er komen bij de opgraving vondsten aan het licht die qua bewaartoestand een enorm gevarieerd beeld tonen. Enkele zijn vormelijk intact, vele vertonen al dan niet grote lacunes. Hoe benaderen we deze lacunes? In eerste instantie is het zinvol op zoek te gaan naar bestaande internationale aanvaarde regels voor het restaureren en opvullen van lacunes in archeologische objecten. Vervolgens zal het vooral de betekenis en de functie van een archeologisch object zijn, die zijn conserveringsaanpak bepalen.

Geen enkel internationaal charter spreekt zich specifiek uit over archeologische objecten. Ondanks hun aparte problematiek, worden ze verondersteld op een zelfde manier behandeld te worden als alle andere (kunst)historische objecten. We onderzoeken de mogelijkheid om een antwoord te vinden in charters die de conservatie en restauratie van archeologische monumenten behandelen en om deze principes toe te passen op de objecten, die uiteindelijk toch intrinsiek deel uitmaken van de sites waarin ze ontdekt werden. Het object ontleent tenslotte in belangrijke mate zijn betekenis aan die context [1].

CHARTERS EN CODES

In 1931 werd in Athene [2] beslist dat het reïntegreren van originele elementen, ofwel anastylose, sterk wordt aangemoedigd en dat alle nieuwe materialen die hierbij gebruikt worden, duidelijk herkenbaar moeten zijn. Drieëndertig jaar later wordt in het **Charter van Venetië** [3] gestipuleerd dat anastylose de enige aanvaardbare vorm van reconstructie is voor archeologische monumenten en dat restauratie, en hierbij het toevoegen van nieuwe materialen, volledig uit den boze **is**. Hiermee lijkt het probleem opgelost en kunnen we besluiten dat ook het opvullen van lacunes in archeologische objecten onaanvaardbaar is, tenzij het gaat over kleine opvullingen, bijvoorbeeld overbruggingen die nodig zijn om de originele elementen van een object veilig op hun plaats te zetten. Bij de conservatie-restauratie van archeologische sites wordt deze regel ruim geïnterpreteerd, naar verluidt omdat publiekspresentaties dit nu eenmaal vereisen.

Het **ICOMOS Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage**, 1990 [4] spreekt over reconstructies van archeologische sites waarbij men deze reconstructies liefst niet op de originele resten ziet verschijnen. Vertaald naar archeologische objecten zou dit betekenen dat men de voorkeur geeft aan replica's, eerder dan aan uitgebreide reconstructies op het origineel. Toch houdt men de mogelijkheid open. Een ander belangrijk aspect dat in dit charter wordt aangehaald is de veelheid aan archeologische resten en de onvermijdelijke keuzes die hieruit volgen, gebaseerd op een wetenschappelijke analyse van hun betekenis en representativiteit en zeker niet enkel gebaseerd op het feit dat ze opvallen of esthetisch gezien aantrekkelijk zijn. Het Australische **Burra Charter** [5] uit 1999 legt de klemtoon op het bewaren van de betekenis of waarde van een monument en spreekt over 'culturele betekenis' als geheel van betekenissen die een object kan hebben met inbegrip van de artistieke, historische, wetenschappelijke, sociale, symbolische en spirituele betekenis. In het recent voorgelegde **Ename Charter** [6], zien we ook weer een sterke nadruk op het conserveren van alle waarden. Het stelt tevens dat een fysieke reconstructie, die voor altijd het karakter van een site verandert, niet mag ondernomen worden, enkel en alleen omwille van presentatiedoeleinden, waarbij men duidelijk rekening houdt met de mogelijkheden van virtuele reconstructies.

Kijken we dan naar enkele **Codes of Practice**, zoals bijvoorbeeld de richtlijnen van het **American Institute for Conservation** IIC [7], de Europese **E.C.C.O. Professional Guidelines** en de **E.C.C.O. Code of Ethics** [8], of de code van het Engelse **Institute of Conservation** UKIC [9], dat specifiek over archeologische objecten gaat, dan zien we dat hier gesproken wordt over het feit dat restauraties herkenbaar moeten blijven en dat zij de esthetische, conceptuele en fysieke kenmerken van het object, dus zijn **culturele betekenis**, niet mogen aantasten. Tevens wordt het principe van de minimale interventie sterk benadrukt. Wat we ook uit de charters in verband met archeologische sites leren, is dat opvullingen enkel gerechtvaardigd zijn wanneer ze absoluut noodzakelijk zijn om de verschillende originele fragmenten van het object te kunnen reconstrueren en dat de nieuwe materialen als dusdanig herkenbaar moeten zijn. Het laatste principe is reeds lang een evidentie, hoewel deze regel op een erg gevarieerde manier wordt toegepast. Het principe van de minimale interventie wordt nauwelijks op een strikte manier toegepast. De meeste richtlijnen voor het

conserveren van (archeologische) objecten blijven vaag en bewaren meer uitgebreide restauraties steeds als optie.

Principeverklaringen zijn ook vaak zo algemeen dat ze te zeer voor interpretatie vatbaar blijven. Principes zijn veranderlijk. Ook zijn ze gebaseerd op de technische mogelijkheden van het moment [10]. Zo wordt het steeds gemakkelijker fysieke reconstructies af te zweren wanneer de mogelijkheid tot virtuele reconstructies binnen handbereik is. Behalve in het ICOMOS Charter van 1990, komt de veelheid aan archeologisch materiaal niet aan bod. Het is deze eigenschap van archeologische objecten die nochtans voor een groot deel onze benadering van de conservatie en restauratie van dergelijke objecten bepaalt. De charters en codes zetten ons wel aan bewakers te zijn van de integriteit van een object, om het object met al zijn waarden en betekenissen te behoeden voor verder verval en om onze opties grondig te bestuderen vooraleer we een object gaan conserveren en restaureren.

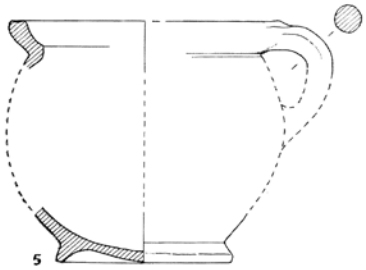
ARCHEOLOGISCHE WAARDE

Welke waarden schrijft men toe aan een archeologisch object? Elk object heeft een zekere historische, artistieke, wetenschappelijke, culturele, sociale, eventueel symbolische of spirituele, contextuele en educatieve waarde. Een typische eigenschap van archeologische objecten is dat ze, na eeuwen begraving, vaak enorm veel sporen van verwering vertonen. Dit valt nog het meest op bij metalen voorwerpen, die van een blinkend metaal zijn geëvolueerd tot objecten met een oppervlak dat een andere kleur, structuur en vorm vertoont. Ook lacunes komen erg veel voor bij archeologische objecten, enerzijds door verwering, maar ook door de manier waarop ze in de bodem terechtkwamen. Een groot percentage van het opgegraven materiaal is historisch afval. Gebroken potten, borden en glazen werden gedumpt. Ook de opgravingsmethodes zelf zijn dikwijls oorzaak van de onvolledigheid van heel wat objecten. Kuilen en putten worden vaak doorsneden om de gelaagdheid of stratigrafie te kunnen analyseren, waarbij men niet noodzakelijk de tweede helft van de put recupereert. Deze voorwerpen hebben een bewogen geschiedenis achter de rug. Ze werden gefabriceerd, gebruikt, soms generaties lang, verdwenen daarna in de bodem en werden weer opgegraven. Wie zijn wij om de sporen van dit turbulente leven te willen uitwissen of delen uit hun bestaan, namelijk hun begraving en opgraving, te gaan negeren [11]? Deze specifieke historische waarde verdient de nodige aandacht. Hoewel het in de charters en codes niet zodanig naar voor wordt gebracht, heerst er toch al enige tijd duidelijk de idee dat het volledig opvullen van archeologische objecten beter niet dan wel gebeurt [12].

STUDIEOBJECTEN

Archeologische objecten worden momenteel, mede door de snelle evolutie in analysetechnieken, vooral gewaardeerd omwille van hun wetenschappelijke waarde of onderzoekspotentieel. Ze fungeren als **bewijsmateriaal**. Reden is dat deze vondsten een belangrijke informatiebron zijn voor de archeoloog om alle aspecten van het leven van onze voorouders, en vooral dat van de gewone man te kunnen reconstrueren. Hoe archeologische objecten anders worden benaderd, wordt duidelijk in volgend citaat van een textielconservatrice, die een onderscheid maakt tussen archeologisch en historisch textiel, waarbij ze archeologisch textiel omschrijft als "**textiel dat begraven werd en waarbij vlekken, aangekoekt vuil, scheuren en gaten aanvaardbaar zijn en deel uitmaken van de archeologische eigenheid van het object. Hoewel minimale behandeling een aanpak is voor alle textiel, is het vooral van belang bij archeologisch textiel dat er absoluut**

Sterk verweerde Merovingische pot, Broechem (Natalie Cleeren, VIOE); Gecorrodeerde romeinse spiegel (foto Natalie Cleeren, VIOE)



Archeologische reconstructietekening keramiek (foto Natalie Cleeren, VIOE)

geen bewijsmateriaal verloren gaat" [13]. Getuige van de overwegend wetenschappelijke betekenis, die aan archeologische objecten wordt toegeschreven, vinden we in de manier waarop het overgrote deel van de ceramiekvondsten worden behandeld. Reconstructietekeningen in archeologische publicaties laten zien hoe men met slechts enkele fragmenten van een pot, over voldoende informatie beschikt om vorm en type van dit object te kennen. Zelfs het verlijmen van de verschillende fragmenten is hier niet strikt noodzakelijk. Archeologische publicaties staan dan ook vol met tekeningen van fragmenten of op papier gereconstrueerde, archeologisch volledige recipiënten.

FUNCTIE VAN HET OBJECT

Wil men de integriteit en de culturele betekenis van een object conserveren dan komen we onvermijdelijk in een conflictsituatie terecht. Welke betekenis of waarde krijgt voorrang? De functie van een object wordt bepaald, rekening houdend met alle belanghebbenden, in consensus, op basis van de waardeanalyse. Voor archeologische objecten betekent dit dat de meerderheid van het opgegraven materiaal een verder leven als studieobject tegemoet gaat, waarbij het opvullen van lacunes zich beperkt tot structurele ondersteuningen, wanneer dit nodig blijkt om het object te kunnen tekenen.

PRESENTATIEOBJECTEN

Anders wordt het wanneer een archeologisch object een functie krijgt als presentatieobject. Dit kan op verschillende niveaus. Behalve de klassieke presentatie in publicaties en musea, doen meer en meer objecten dienst als typevoorbeeld in studiecollecties en workshops.
Deze laatste worden vervolledigd om structurele redenen. Hun lacunes worden soms volledig opgevuld omdat deze objecten veelvuldig gehanteerd worden. Het principe van de minimale interventie wordt hier niet overboord gegooid maar geldt ook niet langer als beperking voor het zinvol gebruik van objecten, een keuze gebaseerd op een grondige waardeanalyse.
De presentatiewijze van archeologische objecten in musea is ook afhankelijk van de resultaten van de waardeanalyse. Welke waarde(n) primeren in een object en welke betekenis wil men benadrukken? Dit resulteert in uiteenlopende manieren van presenteren, wat uiteraard uiteenlopende manieren van conserveren en restaureren en dus ook het invullen van lacunes impliceert.
Momenteel wordt de eigenheid van een archeologisch object als begraven object en hierbij zijn specifieke historische waarde, erg naar voren gebracht, waarbij lacunes als getuigen van deze begraving, zichtbaar blijven. Opvullingen als structurele ondersteuning blijven aanwezig om het object te kunnen reconstrueren en zijn vorm duidelijk te maken. Het voorbeeld uit Oudenburg toont hoe keramiekvondsten begrijpbaar worden door ze te reconstrueren maar ook hoe de eigenheid van een begraven object bewaard blijft door de overige lacunes niet verder op te vullen. Deze amfoor had een schouder en hals die volledig los zaten van de buik. Met een minimale opvulling konden de twee delen aan elkaar gepast worden. De vorm van het object is begrijpbaar en het fragmentarische karakter van deze archeologische vondst bleef behouden. Archeologisch holglas wordt meer en meer aangevuld of ondersteund met doorzichtige profielen in kunststof. Dit om de verschillende delen met elkaar te verbinden tot een leesbaar geheel.

Romeinse amfoor, Oudenburg, tijdens en na conservatie (foto Hans Denis, VIOE)

Glas met plexi ondersteuningen, Slijpe (foto Hans Denis, VIOE)

De historische betekenis zal veelal primeren, maar blijft niet langer beperkt tot de initiële functie van een object. Deze recipiënten braken of werden afgedankt en belandden als afval in de bodem. Ook dit is een deel van de geschiedenis van het object. Het feit dat objecten gedumpt werden als afval mag ook duidelijk worden in de manier waarop ze gepresenteerd worden. Breu-

Postmiddeleeuwse keramiek, Minderbroedersklooster, Diest (foto Natalie Cleeren, VIOE); Merovingisch aardewerk in graf, Broechem (Rica Annaert, VIOE)

ken en lacunes illustreren dit gebeuren. Anders wordt het verhaal bij objecten die bijvoorbeeld als grafgift in de bodem verdwenen, zoals deze potten uit een Merovingisch graf in Broechem. Deze

Presentatie van amforen in replica boot, Vienne (foto Paul Veysseyre, Musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Galle, Vienne)

Presentatie van amforen in inkomhal museum, Lyon (foto Christian Thioc, Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière)

objecten kunnen ook door verwering en druk breuken en lacunes vertonen. Hier rijst dan de vraag of de functie als grafgift zal primeren op de sporen van begraving. Het tonen van archeologische objecten als gebruiksvoorwerpen resulteert meer en meer in risicovolle presentatievormen zoals het voorbeeld uit het **Musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Galle** in Vienne (Fr.). De veelal esthetische benadering van archeologische objecten uit het verleden verdwijnt niet volledig. Ook archeologische objecten worden nog om esthetische redenen vervolledigd, niet om ze als een soort 'kunstschat' te presenteren maar eerder omdat ze deel uitmaken van een sterk visuele presentatie die, zoals bij dit voorbeeld uit de inkomhal van **Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière** (Fr.), een bepaalde sfeer creëert. In deze context zijn lacunes niet op hun plaats. In realiteit is de meest aangehaalde verantwoording voor volledige invullingen de idee dat het publiek vervolledigde objecten wil zien. Men veronderstelt, al dan niet terecht, dat dit publiek een object met duidelijke sporen van verwering minder esthetisch aantrekkelijk en bijgevolg minder interessant vindt. Toch heeft men dit publiek hieromtrent zelden bevraagd. Men kan tenslotte ook vertellen waarom voor een bepaalde presentatiewijze gekozen werd.

Hoewel keuzes maken een onvermijdelijk probleem is, hebben we wat archeologische objecten betreft één groot voordeel: deze objecten zijn talrijk. Vaak beschikt men over meerdere exemplaren van één type object. Dit vergemakkelijkt de keuze om een aantal objecten te reserveren voor toekomstig onderzoek, waar de klemtoon ligt op het bewaren van bewijsmateriaal, een deel voor opstelling in een museum en een deel voor actiever gebruik. Toch gaat het niet altijd over gebruiksvoorwerpen waarvan er tientallen in depot zitten. Zijn het unieke stukken, dan dringt een moeilijke keuze zich op.

OPVULLEN VAN DE LACUNES

Gesteld dat een lacune wordt opgevuld, blijft de vraag op welke manier dit moet gebeuren. Voor archeologische objecten lijkt een perfect compromis mogelijk waarbij zowel de vorm van een object begrijpbaar wordt en de tekenen van beschadiging, veroorzaakt door de mens en door verwering in de bodem, zichtbaar blijven. Deze Romeinse schalen uit Hoegaarden tonen duidelijk zichtbare opvullingen, in een effen kleur, die nauw aansluit met de tint van het origineel. De opvulling leidt de aandacht niet af van de originele elementen, vervolledigt het beeld en is toch voldoende zichtbaar om het fragmentarisch karakter van deze vondst zichtbaar te houden. Om die laatste reden zullen opvullingen bij archeo-

logische objecten zichtbaar blijven, niet alleen voor het geoefende oog, maar voor iedereen. Men moet in één oogopslag kunnen zien waar de opvulling zich bevindt. Een restauratie als deze van een ijzertijd pot, behoort definitief tot het verleden. De opvulling is zelfs voor professionelen moeilijk te onderscheiden van het originele materiaal.

Een manier van opvullen die al langer gebruikt wordt bij het aanvullen van lacunes in muurschilderingen en mozaïeken, is de opvulling die dieper ligt dan het originele oppervlak. Een goede oplossing voor het leesbaar maken van archeologische objecten in glas zijn de eerder vernoemde plexi ondersteuningen. Ook voor het reconstrueren van metalen objecten vormt plexi een dankbaar materiaal dat de vorm verduidelijkt maar de 'archeologische eigenheid' van het object behoudt. Keramiek wordt zelden op deze manier gereconstrueerd, vooral omdat deze methode vrij omslachtig en kostelijk is en omdat er materialen en texturen zijn die goed aansluiten bij een keramisch oppervlak terwijl ze toch als nieuw herkenbaar blijven. Toch is de plexi steun een mogelijkheid voor een object waarbij de hanteerbaarheid van ondergeschikt belang is en waarbij men het fragmentarische karakter van de vondst wil tonen.

Met deze opvullingen in duidelijk nieuwe materialen keren we terug naar de reconstructies van archeologische sites. Het in situ bewaren van archeologische sites veronderstelt in veel gevallen een beschermende structuur die verdere schade door weer en wind moet vermijden. Een veel geprezen oplossing zijn de reconstructies op de site van Piazza Armerina, beroemd om zijn prachtige mozaïeken, waar de beschermende structuur volledig in glas werd opgetrokken, met een silhouet die de vorm van een romeinse villa suggereert. Dit voorbeeld uit de jaren '50 was de aanzet tot vele lichte structuren die de vorm van de originele gebouwen suggereren. Momenteel zien we een evolutie naar erg moderne en minimalistische overdekkingen in zeer lichte materialen.

Tevens erg in trek voor het reconstrueren van archeologische sites is de virtuele reconstructie, een techniek die ook voor de reconstructie van objecten binnen handbereik is. Toch mag deze aantrekkelijke virtuele wereld ons niet overrompelen. Omkeerbaarheid lijkt hier eindelijk voor het eerst 100% bereikbaar. Toch zijn virtuele reconstructies momenteel nog erg kostelijk waardoor men ze niet te pas en te onpas zal aanpassen, wat de reversibiliteit ervan sterk relativeert. Ook is de verleiding groot, net door de mogelijke omkeerbaarheid, om toch die ene stap verder te gaan en wat giswerk toe te laten. Tenslotte moeten we ervoor opletten dat de virtuele wereld

Gerestaureerde pot, Rekem (foto Hans Denis, VIOE)

Romeinse pan, Tongeren (Hans Denis, VIOE)
Romeinse voorraadpot, Antwerpen (foto An Verhaege)

onze aandacht niet zal wegtrekken van de echte wereld en deze sites en objecten niet volledig op de achtergrond belanden.

Site van Piazza Armerina, Sicilië (foto L. Van Impe)

Lacunes in archeologische objecten hebben wel degelijk een betekenis die niet verborgen moet blijven voor het ruime publiek. Ze mogen gezien worden, de sporen van verwering, van begraving, de sporen die ons tonen hoe een object als afval werd gedumpt of achtergelaten. Een lacune zal de modale bezoeker niet verhinderen het object te begrijpen. Er zijn dan wel geen absolute regels voor het opvullen van lacunes bij archeologische objecten. Toch moeten niet alle archeologische objecten behandeld worden als presentatieobject. Minimale interventie is nog altijd één van de basisregels is waar we ons, zeker als archeologisch conservator, aan willen houden.

NOTEN

(1) *BERDUCCOU M.,* ***Introduction to Archaeological Conservation****, in STANLEY PRICE N., TALLEY M. K.en MELUCCO VACCARO A.,* ***Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage****, Los Angeles, 1996, p. 248-259.*
(2) *ICOMOS,* ***The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments****, Athene, 1931 (http://www.icomos.org/docs/athens_charter.html)*
(3) *ICOMOS,* ***International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*** *(het Charter van Venetië), International Council for Monuments and Sites, 1964 (http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.htm)*
(4) *ICOMOS (ICAHM),* ***Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage****, Lausanne, 1990 (http://www.international.icomos.org/charters/arch_e.htm)*
(5) *ICOMOS,* ***The Australia ICOMOS charter for the conservation of places of cultural significance*** *(het Burra Charter), 1999, (http://www.icomos.org/australia/burra.html)*
(6) *ICOMOS* ***Ename Charter for he Interpretation of Cultural Heritage Sites****, Revised Third Draft, 5 July 2005 (http://www.enamecharter.org/downloads.html)*
(7) Code of Ethics of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, 1977-79, herziene versie 1994, (http://aic.stanford.edu/pubs/ethics.html)*
(8) E.C.C.O. Professional Guidelines*, 2002, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, (www.ecco-eu.info)*
(9) *UKIC (United Kingdom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), 1990,* ***Guidance for Archaeological Conservation Practice****, UKIC, London, 1990. (http://palimpsest.stanford.edu/ukic/arch/gacp.html)*
(10) *PYE E.,* ***Caring for the Past. Issues in Conservation for Archaeology and Museums****, London, 2001, p.33.*
(11) *JAESCHKE R. L.,* ***When does history end?****, in ROY A. and SMITH P.,* ***Archaeological Conservation and its Consequences*** *(Preprints of the Contributions to the Copenhagen Congress, 26-30 August 1996, IIC), 1996, p. 86-88.*
(12) *ODDY A.,* ***Restoration - Is it acceptable?, in British Museum Occasional Papers****, 99, Londen, 1994, p. 3-8.*
(13) *BROOKS M., LISTER A., EASTOP D. en BENNETT T.,* ***Artifact or Information? Articulating the conflicts in conserving archaeological textiles****, in ROY A. and SMITH P.,* ***Archaeological Conservation and its Consequences****. Preprints of the Contributions to the Copenhagen Congress, 26-30 August 1996, IIC, 1996, p.16-21.*

LES LACUNES DANS LES OBJETS ARCHÉOLOGIQUES

Existe-t-il une approche particulière dans le domaine des objets archéologiques quand il s'agit de reconstruction et de comblement des lacunes?

Chaque objet a sa valeur, un ensemble de valeurs et de significations différentes (historiques, esthétiques, scientifiques, symboliques, etc) qui lui sont attribuées.

A l'origine choisies essentiellement pour leurs valeurs esthétiques, les pièces archéologiques qui font la gloire des grands musées dans le monde, retiennent depuis quelques décennies surtout l'attention des archéologues pour leurs valeurs scientifiques. Elles constituent en effet le matériel avec lequel l'archéologue doit construire son récit. Quelles histoires racontent les lacunes dans ces objets ? Avons-nous le droit de les combler et de les faire en partie disparaître, dans le seul but de rendre un objet compréhensible et esthétiquement attrayant?

Si nous reconnaissons la valeur d'une lacune, disposons-nous alors de techniques de présentation satisfaisantes susceptibles de remplir ces manques?

Dans le domaine des céramiques archéologiques par exemple, il existe presque autant d'approches dans le traitement des lacunes que de musées archéologiques en eux-mêmes. Pourtant un certain nombre de tendances apparaissent clairement, et on essaye de plus en plus de trouver un équilibre entre la présentation qui privilégie l'esthétique d'un objet immédiatement compréhensible et celle qui laisse voir un objet utilitaire, découvert après plusieurs siècles d'enfouissement, dans un état abîmé mais combien évocateur.

LACUNES, WAT BETEKENEN ZE VOOR EEN HEDENDAAGS KUNSTWERK?

BARBARA DE JONG

Als conservators-restaurateurs de term lacune in de praktijk hanteren, wordt meestal verfverlies aan de oppervlakte bedoeld zowel bij schilderijen als bij objecten. De letterlijke betekenis van het woord is iets wat ontbreekt, een leemte, een hiaat [1]. In die zin kan een lacune ook een afgebroken of verdwenen onderdeel zijn, of zelfs een immaterieel aspect zoals geluid, geur of beweging. We hebben dus te maken met een verruiming van het begrip lacune. Dit is een logisch gevolg van de evolutie in de kunstgeschiedenis, het begrip kunst heeft in de 20ste eeuw namelijk ook een ruimere interpretatie gekregen.

BETEKENIS VAN LACUNES

Deze verruiming vertaalt zich ook naar de betekenis van lacunes. Bij meer traditionele kunst betekenen lacunes meestal een verstoring -in min of meerdere mate- van de esthetische beleving van het werk (**l'image**). Afhankelijk van hoe groot het verlies aan leesbaarheid van de vormen is, wordt een behandelingsoptie gekozen.
Bij moderne en hedendaagse kunst hoeft een lacune niet eens altijd schade te betekenen. Dit is afhankelijk van de betekenis van het kunstwerk zelf en de intentie van de kunstenaar. Met andere woorden: of je een lacune al dan niet kan behandelen en op welke wijze, is verschillend voor elk werk. Door de enorme diversiteit aan materialen en betekenisgeving kan men de problematiek rond lacunes niet generaliserend benaderen maar is een objectgerichte aanpak een vereiste.

Bij het werk van Bernardí Roig [2] zijn zowel de beweging als het geluid belangrijk voor de betekenis van het werk, ze vormen zelfs de essentie. Deze installatie van de Spaanse kunstenaar Roig toont een man die gek wordt van de gedachten in zijn hoofd en met zijn 'zware' hoofd obsessief tegen de muur slaat. Tijdens de installatie op de tentoonstelling Soul te Brugge is de motor oververhit geraakt, waarbij het uitvallen van zowel de beweging als het geluid een grote immateriële lacune ontstond. De kunstenaar wil de toeschouwer confronteren met de pijn en onmacht die men kan voelen door 'zware' gedachten. Als het beeld niet met zijn hoofd tegen de muur kan slaan, functioneert het grotendeels niet. Of met andere woorden het werk verliest aan betekenis; de toeschouwer ziet dan alleen een mannenfiguur tegen een muur. Er was dus een duidelijke discrepantie ontstaan tussen het concept van de kunstenaar en de huidige staat. Hieruit volgend zou men kunnen stellen dat de motor absoluut hersteld of vervangen moet worden.

Deze overweging is een eerste stap binnen het besluitvormingsproces van een eventuele behandeling.

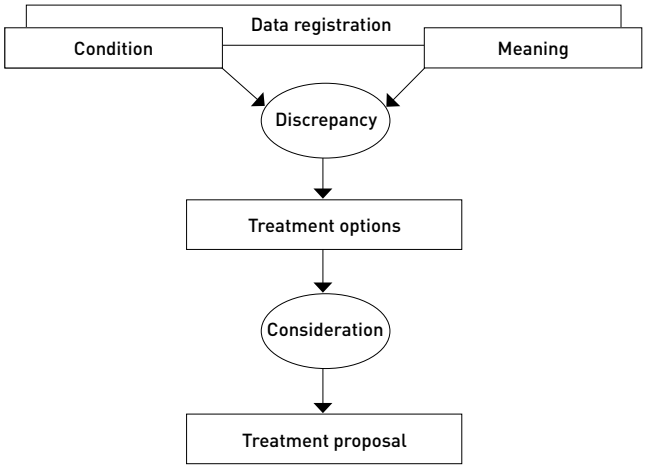
Luc Tuymans, Figuur op de rug gezien (1987), een lacune die door Tuymans zelf is aangebracht en dus geen schade betekent (alle foto's B. De Jong, © PMMK Oostende, tenzij anders vermeld)

Floris Jespers, Stadswallen (1938)
Een voorbeeld van een meer klassiek schilderij. Het is niet alleen bij hedendaagse werken dat men bedacht moet zijn op complexe betekenissen, maar ook bij vroege werken waarbij kunstenaars begonnen te experimenteren met materialen en technieken. Floris Jespers bewerkte zijn lijsten steeds tot een lacunair resultaat. Het gevaar bestaat dat lijstenmakers deze lacunes vullen en retoucheren. Ook in dit schilderij 'Stadswallen' moet een onderscheid gemaakt worden tussen lacunes door de kunstenaar aangebracht (groene pijlen) en later ontstane lacunes (oranje pijlen).

Bernardí Roig, Repentance Exercises uit 2003 (foto 7 © B. Roig).

HET BESLUITVORMINGSMODEL EN DE CONSERVERINGSBENADERING VAN MODERNE EN HEDENDAAGSE KUNST

De Stichting Behoud Moderne Kunst in Nederland heeft in 1997 een model [3] ontwikkeld om het denkproces van overwegingen voorafgaand aan de behandeling te analyseren zodat dit als handvat of richtlijn gebruikt kan worden. Dit model is gebaseerd op een model dat Ernst van de Wetering [4] opstelde voor traditionele kunst.



Hierin wordt een conservatie/restauratiebeslissing beschouwd als een compromis tussen verschillende soorten afwegingen zoals bijvoorbeeld de afweging of het behoud van het uiterlijk belangrijker of minder belangrijk is dan het behoud van het authentieke materiaal. Het verschil met de besluitvorming bij traditionele kunst ligt bij de complexere authenticiteit; de diversiteit in betekenisgeving.

In het model voor moderne kunst zijn er twee wegingcirkels waarbij de relatie tussen de materiële eigenschappen en de betekenis van het kunstwerk moet worden onderzocht. De eerste afweging gebeurt bij het onderzoek naar de consequenties van een verandering in de conditie van het werk. Factoren die hierbij een rol spelen zijn de esthetische visuele aspecten, de authenticiteit, de historiek en de functionaliteit. Voor **Repentance Exercises** betekent dit dat de discrepantie bepaald wordt door het belang van de functionaliteit van de motor voor de betekenis van het werk. Na het vaststellen van de discrepantie kunnen behandelingsopties worden voorgesteld; de motor kan hersteld of vervangen worden. De invloed van de voorgestelde ingrepen op de betekenis van het werk wordt onderzocht in de tweede wegingcirkel. Naast de objectgerichte factoren zijn er een aantal randvoorwaarden, namelijk de financiële mogelijkheden, wettelijke aspecten, de mening van de kunstenaar, technische mogelijkheden en de restauratie-ethiek. Als men de motor van **Repentance Exercises** zou vervangen grijpt men in in de materiële authenticiteit maar dit doet niet af aan de betekenis indien het om een zelfde soort motor gaat zodat zowel de esthetische beleving als de functie terug hersteld worden. Het werk heeft tijdens de tentoonstelling in Brugge niet gefunctioneerd omdat technisch noch financieel de mogelijkheden direct voor handen waren. Bovendien heeft in deze situatie de mening van de kunstenaar de doorslag gegeven. Hij heeft beslist om zijn werk toch zo op te stellen ondanks deze grote **lacune**.

INVLOED VAN DE NOG LEVENDE KUNSTENAAR

In België wordt de mening van de kunstenaar bij conserveringsoverwegingen dikwijls als hoger in orde beschouwd dan de andere factoren. De kunstenaar is uiteraard een belangrijke informatiebron over het ontstaan en de betekenis van zijn werk. Zijn mening over de consequenties van restauratieopties is dan ook waardevol en moet zeker meegenomen worden in de afweging. Alleen moet men voorzichtig zijn met het (ver)leggen van de verantwoordelijkheid bij de kunstenaar. Bovendien is het niet zo dat de kunstenaar of zijn assistent altijd de best geplaatste persoon is om zijn werk te restaureren.

Enerzijds staat de kunstenaar te dicht bij zijn werk om het werk objectief te kunnen benaderen en rekening te houden met de culturele en historische waarde. Na verloop van tijd verandert de kunstenaar zijn artistieke visie waardoor het mogelijk is dat hij bij een restauratie zijn werk een nieuwe interpretatie en betekenis geeft. Dit kan zelfs resulteren in een totaal ander werk. Anderzijds hebben kunstenaars niet altijd kennis van restauratietechnieken of ethische richtlijnen.

Een compositie uit 1960 van Paul Van Hoeydonck heeft in het verleden een nieuwe verflaag gekregen om hiermee onder andere lacunes te restaureren. Dit is een optie die de intentie en oorspronkelijke betekenis van het werk respecteert maar geen rekening houdt met de materiële authenticiteit en historische waarde. Uit een gesprek met de kunstenaar bleek dat hij het herschilderen als enige mogelijke oplossing zag. Met een behandeling waarbij alleen de lacunes ingevuld worden zou hij geen probleem hebben gezien de verkleuring van de verf (ouderdomspatina) hem helemaal niet stoorde.

Het schilderij **Ganzen** (1987) van Luc Tuymans bleef jarenlang onbehandeld omdat de kunstenaar de conditie van het werk had gezien en deze

Paul Van Hoeydonck, Compositie (1960), detail van de achterzijde waarbij het verschil tussen de oorspronkelijke laag en overschildering zichtbaar is.

Luc Tuymans, Ganzen (1987), detailopname met strijklicht

niet storend vond. Ook hier primeerde dus de mening van de kunstenaar. De lacunes onderbreken de esthetische figuratie, maar men kan zich afvragen waar de essentiële betekenis voor dit werk ligt. Doordat het bepalen van deze betekenis allesbehalve eenvoudig noch eenduidig is, kunnen andere afwegingen leiden tot andere keuzes. De lacunes zijn ontstaan door spanningen in de verflaag onder meer door de brosse kwaliteit verf en klimatologische omstandigheden. Ze zijn niet oorspronkelijk bedoeld en maken geen deel uit van het artistieke concept. Dit zou een argument kunnen zijn om de lacunes toch te behandelen (consolideren, vullen en retoucheren).

In sommige situaties zorgt samenwerking met de kunstenaar voor bepaalde conserveringsopties die anders niet mogelijk zouden zijn. Met behulp van de kunstenaar kan men in het geval van erg beschadigde of zelfs verdwenen onderdelen waarvan de authenticiteit erg belangrijk is toch tot een aanvaardbaar compromis komen.

VOORBEELDEN OVERWEGINGEN BEHANDELINGKEUZE

Panamarenko is een kunstenaar die zijn technisch vernuftige ideeën en dromen uitwerkt in fragiele en goedkope materialen, voornamelijk uit de modelbouw. Het schip van 'Noordzeepedalo' uit 1994 is gemaakt uit polyurethaanschuim, hier en daar verstevigd met glasvezel en met zilververf beschilderd. Het polyurethaan heeft slechte verouderingseigenschappen en wordt brosser en verkruimelt na verloop van tijd. Ook mechanisch gezien kan het werk gemakkelijk beschadigd geraken. Op het werk zijn verschillende oude vullingen en retouches aanwezig die waarschijnlijk door de kunstenaar zijn aangebracht, maar er zijn ook recentere lacunes zichtbaar. Naast de consoliderende behandeling is besloten om deze lacunes minimaal te ontstoren, juist omwille van de verscheidenheid aan reeds aanwezige retouches. Deze minimale benadering heeft echter wel veel winst geboekt in de visuele beleving; het schip vormt weer een leesbaar geheel zonder duidelijke onderbrekingen. De esthetische factor is hier dus doorslaggevend geweest, maar wel met groot respect voor de authenticiteit en de historiciteit.

Van een ander werk van Panamarenko, 'Pandandrum' uit 2003, was één van de drie rotorbladhouders afgebroken. De houder was gebroken op de plaats waar reeds een oude herstelling zat. Herstel of restauratie was technisch moeilijk omwille van het kleine lijmoppervlak en het grote gewicht dat de houder moet dragen. Bovendien gaat het om een polyethyleen, een kunststof die technisch moeilijk te lijmen is. In deze situatie is niet gekozen voor de authenticiteit van het materiaal of het esthetische uiterlijk maar voor de functie van het onderdeel. Het onderdeel is dan ook vervangen door een gelijksoortig (esthetisch licht verschillend) nieuw exemplaar.

In het volgende voorbeeld, 'Reliëf nr. 12' uit 1933 van César Domela [5], is de keuze net omgekeerd geweest en is groot belang gehecht aan de authenticiteit en historiciteit van het materiaal. Ook de esthetische factoren waren niet doorslaggevend, wat toch heel opmerkelijk is. Domela koos zijn materialen heel nauwkeurig uit en hechtte veel belang aan de formele en tactiele kwaliteiten van zijn materiaal. Hij werkte met de nieuwste industriële materialen van zijn tijd, zoals in dit reliëf met acrylaatglas en de halfsynthetische kunststoffen caseïneformaldehyde en cellulose-acetaat. De conditie wordt bepaald door de ring

Panamarenko,
Noordzeepedalo (1994)

César Domela,
Reliëf nr. 12 (1933)

Panamarenko,
Pandandrum (2003)

van celluloseacetaat (CA) die volledig gebarsten is en op de zwakste plek gebroken. Men zou de ring kunnen vervangen door een reconstructie, eventueel in een stabieler materiaal met dezelfde visuele eigenschappen, maar gezien CA zo'n uniek materiaal is en het ambachtelijk werk zo belangrijk was voor Domela, was het behoud van de ring al snel een duidelijke keuze. Bovendien kan de ring later alsnog vervangen worden. De barst is gestabiliseerd met een acrylaatdispersie en de ring is ondersteund met twee kleine steuntjes van PMMA. Er is voor gekozen om de barst niet te vullen of te retoucheren om verdere deterioratie gemakkelijker te kunnen controleren. Over de zichtbaarheid van de barst (ook al wordt deze duidelijk gelezen als een ouderdomsverschijnsel) en de aangebrachte ondersteuning (toch een grote ingreep op de esthetische beleving van het werk) zijn de meningen verdeeld en kan verder over worden gediscussieerd [6].

NOTEN
(1) *DEN BOON T. en GEERAERTS D.,* ***Van Dale groot woordenboek van de Nederlandse taal****, Van Dale Lexicografie, Utrecht, 2005.*
(2) *CASTRO FLÓREZ F.,* ***Bernardí Roig 'Darkness never lies'****, Mimesis, Porto, 2005, p. 156.*
(3) ***The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art****, in HUMMELEN IJ. en SILLÉ D. (eds.),* ***Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art****, Stichting Behoud Moderne Kunst en Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, 1999, p.164-172.*
(4) *VAN DE WETERING E. en VAN WEGEN D.H.,* ***Roaming the stairs of the Tower of Babel; efforts to expand interdisciplinary involvement in the theory of restoration****, in* ***ICOM Committee for Conservation****, 8th Triennial Meeting, Sydney Australia, 1987, vol. II, p. 561-565.*
(5) *Collectie Instituut Collectie Nederland (in bruikleen aan het Kröller-Müller Museum Otterlo).*
(6) *DE JONG B.,* ***Uit liefde voor het materiaal. Twee reliëfs van César Domela****, in* ***kM 48 Blessuretijd****, 2003, p. 29-30.*

LES LACUNES ET LEUR SIGNIFICATION EN ART CONTEMPORAIN

Pour des œuvres d'art contemporain, la définition du terme lacune en tant que perte matérielle, doit être étendu à des aspects immatériels comme le buit, l'odeur, le mouvement. Un modèle de processus décisionnel en conservation d'art moderne et contemporain a été développé par la Fondation pour la conservation de l'art moderne aux Pays-Bas, afin d' analyser les considérations préalables au traitement. Ce modèle est basé sur celui de Ernst van de Wetering concernant l'art ancien. Ce modèle considère qu'une décision de conservation-restauration est un compromis entre différentes évaluations. Les différences avec l'art ancien sont la plus grande diversité de matériaux et de techniques et d'autre part une diversification des significations liées aux concepts de l'artiste, ce qui rend le concept de l'authenticité plus complexe. Pour terminer la problématique de l'influence des artistes encore en vie et leur collaboration dans le cas d'un traitement de leurs œuvres.

LE BONHEUR DU JOUR, UN EXEMPLE DE RESTAURATION INTERDISCIPLINAIRE

FRÉDÉRIC LEBLANC, MARC-ANDRÉ PAULIN, ROLAND FÉVRIER

Le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) a été créé le 16 décembre 1998, il s'agit d'un service à compétence nationale de la Direction des musées de France résultant de la fusion du Laboratoire de recherche et du Service de restauration des musées de France.

Ce dernier a été organisé en 1991, il succède à 2 services:
- le service de restauration de peinture des musées nationaux
- le service de restauration des musées classés et contrôlés

Le centre rassemble environ 160 agents permanents qui travaillent sur trois sites:

- le laboratoire du Carrousel et les ateliers de Flore au Musée du Louvre
- les ateliers de la Petite Ecurie du roi, à Versailles
- les agents du centre sont des conservateurs, chimistes, documentalistes, techniciens, restaurateurs, administratifs, photographes, agents de surveillance

Les ateliers de la filière des Arts Décoratifs dont nous faisons partie sont les suivants:

- restauration dorure et sculpture décorative
- restauration des métaux modernes
- restauration de sculpture (pierres et marbres)
- restauration des tapisseries-garnitures
- restauration du mobilier, ébénisterie

Les restaurateurs s'accordent sur les objectifs à atteindre et les moyens d'y parvenir tout en conciliant au mieux les impératifs muséographiques et les principes déontologiques de la conservation-restauration. Comme nous le savons, la restauration est une discipline patiente et avertie qui permet de sauvegarder les œuvres pour les offrir au regard. Mais elle est aussi et surtout une réflexion sur l'œuvre, et toute intervention est le résultat d'un choix:

- réfléchir au sens de l'œuvre
- la lisibilité
- la stabilité des matériaux
- la réversibilité

Ainsi le meuble n'est plus considéré comme un objet utilitaire et décoratif, mais comme un bien culturel témoin de son époque sur laquelle il faut préserver à la fois l'authenticité et les traces laissées par le temps [1]. C'est dans cette ligne directrice que la restauration du Bonheur du jour d'Alphonse Giroux a été effectuée.

LE BONHEUR DU JOUR D'ALPHONSE GIROUX

De la volonté de créer des meubles plus petits pour des pièces plus intimes, apparaît le meuble dit Bonheur du jour. Ce meuble se caractérise par l'exubérance de son décor sculpté, il est d'un style indéfinissable il tient à la fois du rococo

Cabinet Le bonheur du jour d'Alphonse Giroux avant restauration (toutes les photos © C2RMF, sauf indication contraire) - Cabinet ouvert, avant restauration

et du baroque flamand, il annoncerait également le style art nouveau qu' Octave Mirbeau critique d'art du début du 20e siècle et partisan convaincu d'une évolution des goût définira avec humour ce mouvement artistique. "**Tout tourne, se bistourne, se chantourne, se maltourne, tout roule, s'enroule, se déroule et brusquement s'écroule**"[2].

Il est signé d'Alphonse Giroux et Cie à Paris sur la serrure. La restauration de ce bien culturel, effectuée dans les ateliers du C2RMF à Versailles, demanda une interdisciplinarité dans le domaine des peintures, analyses, radiographies, ébénisterie, sculpture et tapisserie. Le meuble fut donc exécuté par l'atelier d'ébénisterie d'Alphonse-Gustave Giroux qui le présenta à l'Exposition universelle de Paris en 1855 où il fut remarqué et acheté par l'impératrice Eugénie. Elle le garda

Cabinet de Tahan, 1849
(© tous droits réservés)

très peu de temps, moins de dix ans, puis il fut racheté par un certain M. Viseur, pharmacien à Paris à cette époque [3]. Il réapparaît en salle des ventes en 1955 à la galerie Charpentier à Paris, enfin le Musée national du Château de Compiègne en fait l'acquisition en 1959. Le Bonheur du jour est à rapprocher des œuvres de l'ébéniste Tahan dont on connaît un cabinet exécuté en 1849 comme l'illustre la planche de ce dessin et conservée au Musée des arts décoratifs à Paris [4].

Le meuble est exécuté en poirier massif représentant la flore et la faune indigène pour l'extérieur tels que: feuilles et fleurs de liserons (**convolvulus arvensis**), fruits et feuilles de lierres (**hedera helis**), dont certaines sont traitées en début de sénescence et dans un polymorphisme foliaire. En revanche d'autres feuilles et fleurs n'ont pu être identifiées faute d'éléments déterminants et également en raison de l'interprétation personnelle du sculpteur. Ce dernier a sensiblement exagéré les volumes et les échelles de la flore et de la faune.

En effet, pour déterminer le genre d'une fleur, trois éléments sont indispensables: le feuillage, la fleur et le fruit. Malheureusement, parfois, nous n'avions pas sur le meuble les trois éléments réunis pour déterminer avec précision une fleur [5]. En ce qui concerne la faune, on y aperçoit un escargot, un écureuil, des insectes, etc.

Le meuble d'aspect rustique au premier abord, renfermait en fait un véritable chef d'œuvre d'ébénisterie à l'intérieur. Il est composé de deux parties superposées: d'un corps du haut qui est rythmé par trois vantaux et cinq peintures incrustées de scènes de genre d'influence troubadour et de motifs floraux, peintes par Charles Labbé artiste spécialisé dans les fleurs et paysages.

L'intérieur est recouvert d'un frisage de bois de placage de bois de rose (**dalbergia decipularis**) et de bois de violette (**dalbergia cearensis**) et de huit tiroirs superposés dont la structure est en palissandre des Indes disposés de part et d'autre d'une niche centrale.

Il est surmonté d'une galerie ajourée qui renferme en son centre un bac en zinc destiné à recevoir une jardinière, et d'un oiseau à la huppe. Le corps du bas s'articule par un dessus brisé orné d'une peinture ovale aux motifs floraux également peinte par Charles Labbé. Il présente à l'intérieur, une rangée de deux tiroirs, une trappe à dessus coulissant plaqués d'un frisage de bois dit 'de rapports' identiques à ceux de la partie supérieure et d'un velours de soie bleu.

Vue ancienne du meuble: la jardinière est remplie de fougères (© tous droits réservés)

Vantail droit, peinture de style troubadour par Charles Labbé

Côté droit avec peinture à motifs floraux par Charles Labbé

ANALYSES DE LABORATOIRE

Ce meuble nous posa plusieurs interrogations, en particulier sur la nature de sa protection de surface qui semblait être une cire et de sa couleur sombre, et également sur ses lacunes de sculptures causées en partie par la forte infestation d'insectes xylophages et par la fragilité de cette sculpture traitée pour certaines à claire-voie. C'est pourquoi nous avons demandé au laboratoire du C2RMF des analyses afin de répondre à notre première interrogation: si en effet cette couche de protection était bien une cire naturelle ou bien une cire pigmentée?

Cette analyse effectuée par spectroscopie infrarouge a montré un spectre identique à celui d'une cire d'abeille. La deuxième analyse qui a été effectuée, toujours au laboratoire par microscopie à balayage électronique couplé à un détecteur de rayons X MEB-EDS a mis en évidence l'absence de pigments dans la cire. La couleur du meuble est simplement une dégradation de la cire naturelle et non une volonté de l'artiste de créer une patine artificielle.

Toujours dans le domaine des analyses, nous avons procédé à des radiographies sur la peinture centrale enchâssée dans le vantail afin de connaître la nature de son support. En effet lors du déshabillage de cette peinture, la prise pour la soulever de son élégi était si mince que le risque d'endommager la structure de la porte pouvait être important. Les résultats ont montré la présence d'une multitude de trous disposés de façon régulière et à égale distance des uns des autres révélant une technique traditionnelle d'évidement. L'importance et l'état de dégradation de ce meuble nécessitait une intervention de restauration.

Vantail central et radiographie identifiant sur le panneau des traces d'outils

Nous avons procédé à trois essais de nettoyage de la cire: le premier au white-spirit, le second à l'acide acétique dilué à l'eau en parts égales. Et enfin avec une émulsion à l'essence de térébenthine et éthanol en parts égales. Le troisième essai fut le bon, il permit de ne pas altérer la couleur naturelle du meuble alors que les deux précédents provoquent un nettoyage trop radical. Tous les trous d'insectes xylophages ont été rebouchés à la cire dure, ce qui permit un meilleur constat des lacunes.

LA RÉINTÉGRATION DES LACUNES

Nous allons aborder maintenant le domaine des lacunes des sculptures et de ses réintégrations par un matériau de substitution. L'objet avant son arrivée à l'atelier a subi un traitement de désinsectisation par anoxie statique. Le meuble très encrassé était d'un aspect peu agréable à l'œil. La cire était devenue totalement noire, donnant à la sculpture une apparence plate et sans nuance et la lisibilité du décor en était amoindrie. Une très forte infestation d'insectes xylophages avait fragilisé en partie la sculpture et même rompu certaines parties de la structure du meuble et créant ainsi une fracture au niveau des pieds antérieur et postérieur droit.

Le nettoyage de la cire révéla la belle couleur claire et chaude du poirier et mit en évidence un décor naturaliste exécuté avec une grande virtuosité technique mais également des lacunes de la sculpture nuisant de près à la préciosité et à l'harmonie du décor. Ces nombreuses feuilles de lierres et fleurs de liserons courant sur les divers branchages et racines sont souvent saillantes et traitées d'une manière audacieuse. Elles sont ajourées ou en haut relief et traitées avec peu d'épaisseur. Les lacunes semblent anciennes et nous ne constatons par ailleurs aucune intervention antérieure sur la sculpture. Avant de préciser en détail la nature de nos réintégrations, le choix de restitution se devait d'être avant tout modéré et prudent. Seules lignes les générales lacunaires ou fracturées du meuble devaient être reconstituées et consolidées. La composition symétrique du décor dans son ensemble nous fut d'une aide précieuse comme point d'appui pour la réintégration des lacunes car nous avions assez de références afin d'éviter une libre interprétation.

A titre d'essai en accord avec Françoise Maison, conservateur en chef au Musée national du château de Compiègne et responsable de l'œuvre,

Lacune d'un motif floral sur la partie gauche de la galerie ajourée
Réintégration de la lacune par moulage en résine époxy

Réintégration en résine époxy d'une branche par moulage et modelage.
Résine réintégrée dans la couleur du meuble par aquarelle

une proposition de réintégration en résine a été effectuée par moulage pour un motif floral sur la partie gauche de la galerie ajourée en façade et par une approche en modelage et un travail de sculpture sur une tige du pied antérieur droit. Cette proposition, après l'avoir soumise à l'approbation du conservateur fut validée par ce dernier.

Pourquoi avoir employé un matériau de substitution, et plus précisément la résine époxy SVHV 427 appelée également Master model paste? La sculpture est fouillée et ajourée avec un dégraissage (amincissement de l'épaisseur au revers de la sculpture) important afin de donner de la légèreté à chaque élément du décor. Cela a pour incidence dans le cas de lacunes de diminuer les surfaces de collage des décors amputés. Si l'on pratique un collage d'une pièce de bois afin d'être sculptée dans ces conditions d'amincissement, la résistance mécanique est faible et le risque de rupture donc de dégradation sur la sculpture

originale est possible, de même que les extrémités des lacunes étaient déjà fragilisées par les attaques de xylophages.
L'emploi de cette résine époxyde aura évité ce danger. La résine a la consistance d'une pâte à modeler, son durcissement est obtenu en mélangeant à quantité égale deux composants, la pâte époxy et son durcisseur. Elle s'applique avec une spatule et sèche en quelques heures, d'une structure très poreuse, elle se taille à la gouge aussi aisément que du tilleul. Ne nécessitant pas d'ajustage sur les lacunes, on l'intègre au bois sans enlever de la matière originale: ceci est un élément important pour la conservation.

Comme précédemment cité, nous avons eu recours au moulage cela dans le but d'exploiter au mieux l'empreinte de la sculpture originale,. Le moule employé est un élastomère de silicone RTV à deux composants. Cette pâte à empreinte a la particularité de ne pas couler quand elle est appliquée verticalement. On coule dans le moule à l'aide d'un pinceau la pâte époxy **SV 427** mélangée à un autre composant le durcisseur **Vantico hardener H.Y 5162** qui fait passer la résine initiale de l'état pâteux à l'état semi-liquide. Employé par moulage, modelage et sculpture ce matériau de substitution présente une réversibilité mécanique de par sa densité plus faible que celle du bois utilisé pour le meuble. Cela permet également d'identifier clairement la part de nos restitutions face à la sculpture originale sur un mobilier appartenant au patrimoine public.

EXEMPLE DE RÉINTÉGRATION SUR UN OISEAU

L'oiseau, couronnant le corps du haut, présentait une lacune de sa huppe sur sa partie gauche. Deux essais ont été nécessaires afin de compléter ce manque. Soucieux de ne pas inventer, nous fîmes un moulage des plumes de la partie droite. Les plumes en résine ont été découpées une par

Huppe de l'oiseau avant restauration
Huppe de l'oiseau en résine époxy après restauration

une et repositionnées sur le côté droit. Cet essai ne s'était pas révélé satisfaisant car les deux côtés ne sont bien sûr pas rigoureusement symétriques, le travail de retouche était trop important et la nature de l'intervention à l'aide d'un moulage perdait son sens premier.

Lors du deuxième essai, en se référant aux plumes originales, nous avons fait un modelage en cire dure, cette recherche a permis d'élaborer une ébauche en résine avant de sculpter à même la huppe. ous avons employé de la plastilline (pâte à modeler) afin de maintenir la résine en cours de durcissement.

RÉINTÉGRATION D'UNE DES FLEURS DE L'ABATTANT

Des deux fleurs, chacune traitée différemment et cantonnant la peinture, celle de gauche avait perdu son pistil. Les spécialistes de la flore ont identifié les fleurs en question: si la fleur de droite semblait être du Liseron (**convolvulus**), celle de gauche pouvait être issue du fuchsia.

Fleur issue du Fuchsia (?) avant et après restauration

Ne pouvant se référer à un modèle précis et sachant que l'interprétation de l'artiste est bien présente sur le meuble, nous n'avons, en définitif, que rejoint le pistil de la corolle aux boutons. Nos restitutions ont été teintées à l'aquarelle et l'ensemble du meuble fut recouvert d'une encaustique.

Vue d'ensemble après restauration

En conclusion, la restauration du Bonheur du jour a eu pour volonté de lui restituer son unité, et pour notre part exigea une grande prudence dans les interventions de nettoyage du traitement de surface par solvants et des réintégrations des sculptures en résine. Nous n'avons pas retenu l'option de réintégrer les lacunes de la sculpture par le même bois, car à notre sens, nous avons préféré privilégier la visibilité de la restauration et l'intégrité de l'œuvre.

NOTES

(1) *PERFETTINI J.,* ***De l'ébéniste au restaurateur du patrimoine mobilier****, dans* ***Coré****, 7, Editions Errance, Paris, 1999, p. 16.*
(2) *KJELLBERG P.,* ***Le meuble français et européen du Moyen-Age à nos jours****, Editions de l'amateur, Paris, 1991, p. 497.*
(3) *CABILLIC I., DUCOS B., FEVRIER R., MAISON F. et PAULIN M.-A.,* ***La restauration d'un bonheur-du-jour d'Alphonse Giroux****, dans* ***Technè****, 19, C2RMF, RMN, Paris, 2004, p. 83.*
(4) *Ibidem, p. 84.*
(5) *Communication orale de A. Paulin, directeur de recherches honoraires en physiologie végétale au CNRS, 2003.*

DE BONHEUR-DU-JOUR, EEN VOORBEELD VAN INTERDISCIPLINAIRE RESTAURATIE VAN EEN UITZONDERLIJK MEUBEL

De Bonheur du jour is een uitzonderlijk meubel, dat door het kasteel van Compiègne voor restauratie werd toevertrouwd aan de C2RMF, het Centrum voor restauratie en onderzoek van de Franse musea. Men zou op het eerste gezicht denken dat het een art nouveau meubel is, maar in feite dateert het uit het midden van de 19de eeuw. Het is vervaardigd uit perelaar en uitbundig versierd met dieren en rankwerk, met zes panelen in vol hout, met olieverf beschilderd. De binnenkant heeft inlegwerk in rozenhout en blauw fluweel op de binnenklep. Het meubel werd voorgesteld op de Wereldtentoonstelling van 1855. Bij deze gelegenheid werd het aangekocht door keizerin Eugénie. Sinds 1955 maakt het deel uit van de collectie van het kasteel van Compiègne.

Het meubel is uitbundig afgewerkt met veel snijwerk van rankwerk en wortels, meestal uitgewerkt in vol hout. Deze decoratie is zeer fragiel en het meubel vertoonde talrijke lacunes. Voor de reïntegratie hiervan werd voor een hedendaags materiaal gekozen (epoxyhars SVHV 427), dat werd gemouleerd en geboetseerd. Deze keuze wordt verantwoord door verschillende redenen:

- de lijmvlakken van de verdwenen decoratie zijn heel dun
- het gebruik van dit hars vermijdt breuken en verlies van origineel materiaal

LACUNES IN TEXTIEL

NATALIE ORTEGA

De noemer 'textiele objecten' dekt een uitgebreid gamma aan voorwerpen. Textiel vind je namelijk in verschillende vormen terug. Gordijnen, kamerschermen, vloer -en wandtapijten, kussens, bedbekledingen, kant, waaiers, kostuums, hoeden, vlaggen, vaandels, antependia, kazuifels en ook stoelen en zetels worden overtrokken met textiel.

Deze diversiteit aan textiele voorwerpen geeft al enigszins een idee van de complexiteit en variatie waarmee de conservator geconfronteerd wordt bij het invullen van lacunes, weghalen van oude restauraties, vlekken, enzovoort.

De textielconservator gaat ervan uit dat een textiel moet bewaard worden in de staat waarin het zich bevindt. Elke toevoeging van nieuw materiaal en weghalen van origineel materiaal gebeurt daarom weloverwogen. Bovendien moet er steeds rekening gehouden worden met het feit dat elk stuk textiel verschillend is en daarom een andere behandeling vergt.

In deze verhandeling wordt eerst en vooral de appreciatie van textiel doorheen de eeuwen beschreven aan de hand van een beknopte historiek. Daarna wordt dieper ingegaan op de technische context waarbinnen de invulling van lacunes zich situeert. Hierbij komen zowel de diversiteit aan materialen en technieken waarmee de textielconservator in aanraking komt aan bod als een aantal veelgestelde vragen zoals:

- Wat wordt er gedaan met oude restauraties en de authenticiteit van een stuk?
- In hoeverre veroorzaken oude restauraties schade aan een stuk?
- Hoe worden open structuren en gesloten structuren doorgaans behandeld?
- Wat zijn de technische moeilijkheden bij geïntegreerde lacunes? Veroorzaken ze schade, en hoe staan we daar vandaag tegenover?
- Hoe worden lacunes in kostuum behandeld en wat zijn de verschillen met lacune invulling bij vlakke textielen?
- Zijn onze behandelingen steeds reversibel?

U zal merken dat niet voor elke vraag een pasklaar antwoord voorradig is. Immers, elk stuk is verschillend en moet behandeld worden binnen zijn eigen context. Hierna volgt een discussiepunt; weghalen van oude restauratie versus materiële geschiedenis van het stuk. En last but not least stellen we de reversibiliteit van onze behandelingen in vraag door het bespreken van elke invullingtechniek met voor- en nadelen. Op deze manier ontstaat een globaal maar beknopt overzicht van de invulling van lacunes bij textiel.

HISTORISCHE CONTEXT

Textiele objecten werden vaak geconcipieerd als gebruiksvoorwerp. Voorbeelden hiervan zijn; vloertapijten, gordijnen, bedbekledingen, linnengoed, stoelbekledingen, kostuum, accessoires, enz. Deze voorwerpen werden vaak meermaals hersteld en kregen hierdoor soms ook een andere bestemming.

- Oude gordijnen werden o.a. verknipt om kussens te maken, of resten van een mantel werden verwerkt in een corsage van een kostuum.
- Een rest 18de-eeuwse zijde uit een vrouwenkostuum werd in de 19de eeuw terug gerecupereerd in een interieur of een theaterkostuum.
- Kanten stukken werden verknipt en terug hergebruikt in andere textiele stukken.
- Men bewaarde textiel ook vaak omwille van zijn emotionele waarde, zoals doopkledij, trouwkledij en merklappen.
- Wandtapijten bleven vaak bewaard omwille van hun historische waarde. Toch verknipte men ze soms na verloop van tijd om in een kleinere ruimte gehangen te worden of om er een kussen van te maken.
- Boorden van wandtapijten werden vaak vervangen en/of verknipt om gebruikt te worden als boord voor een ander wandtapijt, schouwboord of ander decoratief element.

Het is pas later dat de appreciatie voor deze stukken verandert. Waar ze eerst gebruiksvoorwerp waren evolueerden ze naar een kunstvoorwerp.

Algemeen kan gesteld worden dat 'antiek textiel' dus al vaak hersteld en versteld werd, alvorens het in een restauratieatelier terechtkomt. Deze herstellingen gebeurden zonder enige ethische beperkingen, immers het voorwerp moest gewoon weer stevig genoeg zijn om gebruikt te kunnen worden. Toch werden deze herstellingen vaak met grote technische vaardigheid uitgevoerd. Vele naaisters en huishoudsters konden specifieke technieken zonder enige moeite uitvoeren. Pas na Wereldoorlog II begon de aandacht voor conservatie en restauratie van textiel aan zijn opmars. Hierin namen vooral Nederland en Engeland de voortrekkersrol op.

Ook het denken rond de invulling van lacunes bij de conservatie van textiel, heeft sindsdien een hele weg afgelegd. Momenteel heerst de tendens 'less is more'. Er wordt getracht het textiel te bewaren in de staat waarin het zich bevindt. Bij het invullen van lacunes wordt er zo weinig mogelijk toegevoegd aan het stuk.

TECHNISCHE CONTEXT

Het motto "**de beste restauratie is diegene die niet moet gebeuren**" is van toepassing op het terrein van de invulling van lacunes. Het toepassen van de originele techniek gebruikt bij het maken van het stuk, is in vele gevallen bij het invullen van lacunes niet meer aan de orde. Anderzijds is het integreren van een lacune zeer tijdrovend en kan het ongewenste spanningen veroorzaken die tot meer schade kunnen leiden.
Er bestaat een rijke verscheidenheid aan technieken. Weeftechnieken, klostechnieken, borduurtechnieken, brei, haak- en andere technieken. Bijgevolg zijn er verschillende conservatiemethodes mogelijk, waarvan er hier enkele worden besproken.

PROBLEMATIEK VOLGENS SOORT TEXTIEL

INVULLEN VAN LACUNES BIJ WANDTAPIJTEN

Bij wandtapijten en geknoopte tapijten worden lacunes nog vaak geïntegreerd.
Het integreren van een lacune bij legwerk techniek (dit is de techniek waarmee wandtapijten geweven worden) vergt grote vaardigheid. Eerst en vooral worden er kettingen bijgemaakt om rondom de lacune te kunnen weven. De kettingen worden vastgemaakt in een sterke partij van het weefsel en lopen zo over de zwakke partij om terug te eindigen in een sterke partij. Rond deze kettingen wordt er dan terug geweven of geknoopt. De lacune is op deze manier volledig ingevuld met de oorspronkelijke techniek. Dit lijkt op het eerste gezicht een goede oplossing. Toch geeft deze methode geen ondersteuning aan de zwakke partij. Deze manier van werken veroorzaakt terug een zwakke partij rond een reeds verzwakte zone en op lange termijn wordt het probleem enkel verplaatst en zelfs vergroot. Er moet ook rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat de aangebrachte draden anders kunnen verkleuren dan de originele. Daarom zal de gebruikte wol of zijde aangeverfd worden met synthetische kleurstoffen die grote kleurechtheden bezitten. Bij lacunes in wandtapijten worden de kettingdraden op de linnen drager bevestigd los van de originele structuur. De kettingdraden worden vastgelegd met tweedraads zijdegaren dat aangebracht wordt in de richting van de torsing van de draad. Van ver geeft dit optisch het effect dat de lacune is ingevuld. Een voordeel van deze methode is dat er geen zwakke partijen worden gevormd, en dat de invulling volledig los staat van het originele stuk. Een invulling kan in sommige gevallen ook apart geweven worden en onafhankelijk op de drager aangebracht worden. Ook hierbij moet rekening gehouden worden met de kleurechtheid van de gebruikte kleurstof bij het aanverven van garens en dragers.

INVULLEN VAN LACUNES IN GESLOTEN STRUCTUREN

Zoals reeds eerder aangestipt heerst er een tendens om het kunstvoorwerp zoveel mogelijk te bewaren in de staat waarin het zich bevindt. Bij textiel vertaalt dit zich als volgt. De lacunes worden niet meer opgevuld in de desbetreffende

Detail 19de eeuwse jurk Modemuseum Hasselt (foto's Natalie Ortega)

techniek, maar ze worden ondersteund door een drager. De drager is doorgaans linnen of zijde al naargelang het te consolideren weefsel. We verkiezen een drager met grote ketting - en inslagdichtheid om ongewenste spanningen te voorkomen. De drager wordt aangeverfd in een neutrale kleur die een harmonisch geheel vormt met de kleur van het te conserveren object. De kleurstoffen die gebruikt worden zijn synthetisch en zijn nauwgezet getest op kleurvastheid. Het garen dat gebruikt wordt bij het consolideren is doorgaans zijde. Er wordt geopteerd voor een materiaal dat zwakker is dan het te consolideren stuk zodat bij ongewenste spanningen, het aangebrachte garen breekt en niet het originele stuk. Deze methode van invulling past voor vele soorten gesloten structuren zoals diverse weeftechnieken.

INVULLEN VAN LACUNES IN OPEN STRUCTUREN

Problemen bij het kiezen van een gepaste drager stellen zich wanneer er een open structuur zoals kloskant naaldkant, tule, ajour borduurwerk,.. ingevuld moet worden. Hier kan er gekozen worden om de lacune te ondersteunen en in te vullen door een zelfde open structuur, bijvoorbeeld tule of een stuk machinale kant. Toch staan we daar nog weigerachtig tegenover omdat de spanning van open structuren niet evenveel stabiliteit biedt als de klassieke linnenbinding. Bovendien is het zeer moeilijk om een structuur te vinden die een neutraal geheel vormt met de originele structuur. Vandaar dat er meestal gekozen wordt voor een zijdecrepeline (doorzichtige zijde) ondergrond die aangeverfd kan worden in een aangepaste kleur.

INVULLEN VAN ONTBREKEND BORDUURWERK, PARELS OF LOVERTJES

Bij het ontbreken van borduurwerk met garen, lovertjes, parels of vergulde-of gouddraad, stelt zich een specifiek probleem. Indien de draden van het borduurwerk nog aanwezig zijn kunnen deze vastgelegd worden met spansteken in de tegenovergestelde richting zodat de oorspronkelijke figuratie weer zichtbaar wordt. Wanneer de draden echter ontbreken, moet er gekozen worden om de figuratie aan te brengen in het desbetreffende materiaal met dezelfde techniek. Het is niet altijd mogelijk om hetzelfde materiaal terug te vinden. Hier stelt zich eveneens het probleem dat er geen onderscheid meer gemaakt kan worden tussen het toegevoegde en het originele materiaal. Vandaar dat er in museale context vaak gekozen wordt om de ontbrekende draden, parels, lovertjes, niet te vervangen en aldus het werk te bewaren in zijn staat van onvolledigheid.

INVULLEN VAN LACUNES BIJ DRIEDIMENSIONALE STUKKEN

De conservatie van kostuums werpt andere moeilijkheden op. Immers een kostuum heeft drie dimensies en bestaat vaak uit verschillende lagen. Om een lacune in te vullen of te ondersteunen moeten er in sommige gevallen naaisteken losgemaakt worden om de lacune te kunnen ondersteunen en in te vullen. Hier stelt zich de vraag naar de authenticiteit. Het doel is om zo weinig mogelijk originele naaisteken los te maken omdat deze deel uit maken van het kostuum en bijdragen tot de authenticiteit van het stuk. Het is vaak onmogelijk om een lacune te ondersteunen zonder een naad te demonteren. Er wordt steeds getracht om zo efficiënt mogelijk te werk te gaan en de minst destructieve manier van werken te kiezen. Er zijn vaak verschillende behandelingswijzen mogelijk.

NAAISTEKEN GEBRUIKT BIJ HET CONSOLIDEREN VAN EEN LACUNE

De naaisteken worden bij het consolideren geschrankt (niet op één lijn) over het weefsel verdeeld waarbij de lengte van de steken in verhouding tot het formaat van het textiel. Bij vlak textiel worden de steken in de sterke partijen geplaatst zodat ze de zwakke partijen ondersteunen. Men gaat er vanuit dat wanneer de steken in een zwakke partij geplaatst worden deze enkel tot verzwakking leiden en geen enkel, (zelfs integendeel) consoliderend effect hebben. Twee soorten steken, de voorsteek en de spansteek worden gebruikt:

- de voorsteek: deze steek maakt de drager vast aan het textiel en heeft geen consoliderende functie
- de spansteek zorgt ervoor dat de zwakke partijen ondersteund worden

VERWIJDEREN VAN OUDE RESTAURATIES VERSUS MATERIËLE GESCHIEDENIS VAN HET STUK

Zoals hoger vermeld wordt de textielconservator vaak geconfronteerd met reeds ingevulde lacunes, ondergronden die vervangen werden, verknipte textielen die een andere functie gekregen hebben,... Deze invullingen en veranderingen maken onvermijdelijk deel uit van de materiële geschiedenis van het stuk. De conservator beoordeelt en documenteert alle invullingen afzonderlijk en adviseert bij het al dan niet bewaren.

VEROORZAAKT DE OUDE RESTAURATIE ONGEWENSTE SPANNINGEN?

Dit is de eerste vraag die zich stelt bij het evalueren van een oude invulling. Indien een oude restauratie geen spanning veroorzaakt die schadelijk zijn op termijn wordt ze doorgaans bewaard als historisch document dat deel uitmaakt van het stuk. Dit is echter niet de enige vraag die de conservator zich stelt.

STOORT DE OUDE RESTAURATIE OP ESTHETISCH VLAK?

Het esthetisch aspect van een oude restauratie speelt eveneens een rol. Grof stopwerk met onaangepast garen, of garens die anders zijn verkleurd dan de originele kleuren geven een totaal verkeerd beeld van het oorspronkelijke uitzicht van een stuk. Bij het weghalen van stopwerk in textiel kan er een lacune ontstaan die dan terug moet worden ingevuld. De schade die veroorzaakt wordt bij het weghalen van oud 'stopwerk' is soms zo groot dat er wel eens overwogen wordt de restauratie om technische en esthetische redenen te behouden.

Detail 19de eeuwse jurk Modemuseum Hasselt

WERD DE JUISTE TECHNIEK GEBRUIKT BIJ HET INVULLEN VAN DE LACUNE?

De technieken die toegepast werden bij oude restauraties laten vaak te wensen over. Niet alleen zijn ze vaak onesthetisch maar ze verrichten dikwijls veel schade. Voorbeelden hiervan zijn

Detail antependium
Sint-Gummaruskerk
Lier

terug te vinden bij religieus textiel bvb, waarbij bij het gebruik ervan vaak beroep gedaan wordt op vrijwilligers die niet altijd op de hoogte zijn van de waarde van de stukken die ze behandelen. Ook bij gebrek aan tijd en middelen worden er soms vele stukken ondeskundig behandeld. Nietjes en kleefband worden dan schering en inslag om lacunes en loshangende delen bij elkaar te houden.

BEVINDT ER ZICH NOG ORIGINEEL MATERIAAL ONDER DE OUDE RESTAURATIE?

Het weghalen van een oude restauratie dient steeds weloverwogen te gebeuren en zal steeds een compromishandeling zijn volgend uit de hierboven vermelde factoren. Wanneer er zich onder een oude restauratie origineel materiaal bevindt, kan er geopteerd worden de oude restauratie weg te halen om een correcter en origineler beeld van het oorspronkelijke stuk te verkrijgen.

IS HET AANBRENGEN VAN EEN DRAGER REVERSIBEL?

De meest gebruikte manier om lacunes in te vullen bij textiel is het aanbrengen van een drager aangeverfd in een aangepaste kleur. Dit gebeurt ofwel plaatselijk ofwel over gans het stuk. Een dergelijke drager kan uit verschillende materialen bestaan en op verschillende manieren aangebracht worden.

AANBRENGEN VAN EEN DRAGER MET NAALD EN DRAAD

Het aanbrengen van een drager gebeurt meestal met naald en draad. Echter, hoe fijn de gebruikte naalden ook zijn, telkens wordt er in het textiel geprikt. Bij fijne brosse weefsels met weinig elasticiteit is het zeer moeilijk om tussen de ketting en de inslag te prikken. Bijgevolg ontstaan er kleine gaatjes. De naaisteek op zich kan volledig weggehaald worden, maar de gaatjes in het textiel blijven zichtbaar en vormen een irreversibel gegeven. Vandaar dat men er liefst voor kiest om zo weinig mogelijk naaisteken te leggen. Indien dit toch noodzakelijk is tracht men de steken op zo efficiënt mogelijk op daarvoor geschikte plekken aan te brengen: dus steeds prikken in partijen die stevig zijn, om zo met andere woorden rond de zwakke partijen te werken.

AANBRENGEN VAN EEN DRAGER MET LIJM

Een drager kan ook aangebracht worden met lijm. In België staan we nog steeds weigerachtig tegenover het aanbrengen van lijmen op textiel, wat grotendeels het gevolg van ons gebrek aan ervaring is. Nederland neemt in deze materie het voortouw en heeft hierin reeds een lange traditie. Bij het aanbrengen van een lijm worden de gaatjes van het prikken vermeden. Sommige

Detail 19de eeuwse fanfarevlag uit Berlare

textielen zijn immers zo bros dat er niet meer in geprikt kan worden. Verlijmen kan dus voor zulke stukken een oplossing bieden. De meest gebruikte thermoplastische lijmen op dit ogenblik zijn Mowilith DMC2, Lascaux 360HV, Lascaux 498HV. Er wordt echter ook verlijmd met Klucel G, CMC en MC. Bij het gebruik van deze lijmen wordt de reversibiliteit van de behandeling vooropgesteld. Het reactiveren van bovenvermelde lijmen gaat echter gepaard met het gebruik van oplosmiddelen of warmte. Een gedegradeerde vezel natmaken, impregneren met solvent of verwarmen boven de 40°C leidt steeds tot verder verval. De term reversibiliteit dient dus gerelativeerd te worden. Zowel bij het reactiveren van een verlijming als bij het weghalen van naaisteken.

PRESSURE MOUNT

Om het lijmen en het prikken te omzeilen wordt er ook gewerkt met pressure-mount. Het textiel wordt op een zachte onderlaag gelegd die overtrokken is met een kleur die in harmonie is met de op te vullen lacunes. Het volledige textiel wordt op deze manier ondersteund en bijeengehouden door een perspex of glazen plaat. Het is de bedoeling om geen lucht meer toe te laten tussen de perspex plaat en het textiel. Deze techniek is enkel en alleen toe te passen met vlakke stukken zonder reliëf. Verder vergt deze techniek veel ervaring.

TEXTIEL SANDWICHEN TUSSEN 2 ZIJDEGAZEN

Je kan het textiel ook **sandwichen** tussen 2 transparante zijde gazen. Het textiel wordt door middel van 2 lagen zijden zowel aan de voor -als achterzijde bedekt. De steken kunnen in sommige gevallen in de lacunes gelegd worden in plaats van in het weefsel zelf. Het zijdegaas zorgt ervoor dat de textiele fragmenten niet verloren gaan. Het textiel zit als het ware in een zakje. Deze methode heeft wel een nadeel: het geeft een mat effect aan het stuk wat soms storend kan zijn.

BESLUIT

De stevigheid van het te consolideren stuk textiel zal bepalen welke behandeling een stuk mag ondergaan. De conservator staat voor een voldongen feit; elke manipulatie en behandeling is er eigenlijk één te veel, het kiezen voor een opvulling of ondersteuning van een lacune zal telkens opnieuw gebeuren na grondige afweging van alle factoren door de zorgverstrekker. De term reversibiliteit mag dus zeker met een korrel zout genomen worden. Geen enkele behandeling is volledig reversibel. Elke handeling, hoe klein ook, draagt bij tot de huidige staat van een kunstvoorwerp en laat onvermijdelijk zijn sporen na. Dit gegeven mag echter niet leiden tot een impasse, van waaruit elke behandeling van een textiel onmogelijk wordt. De conservator dient zich telkens opnieuw de vraag te stellen welke de beste behandeling voor een stuk is en mag dus nooit vooropstellen dat er één ideale behandeling is. Elk stuk, elke lacune dient op zichzelf en in zijn geheel geëvalueerd te worden. Dit heeft tot gevolg dat er geen handleidingen bestaan die op de voet gevolgd kunnen worden. Het invullen van lacunes, weghalen of behouden van oude restauraties of vlekken plaatst de conservator telkens opnieuw voor een keuze, waarbij elke gekozen handeling een weloverwogen beslissing dient te zijn.

Vaak lijkt de behandeling een compromis, waarbij in eerste instantie vermeden moet worden nog meer schade toe te brengen aan het stuk en in tweede instantie getracht wordt het stuk door de aangepaste behandeling een veilige toekomst te kunnen bieden. Wellicht is deze pragmatische houding wel de meest zuivere en geeft ze ons, naast het esthetische genoegen dat een gerestaureerd stuk textiel kan geven, ook meer inzicht in de tijd waarin het stuk ontstond en zo in de relatie tussen de makers van het stuk en ons, de behoeders van zijn toekomst.

LE COMBLEMENT DES LACUNES DANS LES TEXTILES

Le restaurateur de textile part du principe qu'un textile doit être conservé dans l'état où il se trouve. Toute adjonction de matière est examinée attentivement et mise en question. Le comblement des lacunes varie de pays à pays, d'atelier à atelier. En Belgique, la tendance est de combler les lacunes par un support qui est teinté d'un ton uniforme et qui forme optiquement un ensemble harmonieux avec le textile. Il est fait une différence entre les supports utilisés pour les costumes, pour une tapisserie ou un textile copte. La reconstitution par tissage des lacunes n'est plus réalisé parce que l'on est confronté à un certain nombre de problèmes éthiques mais aussi techniques, comme par exemple l' authenticité de la pièce ou des tensions qui sont créées par le retissage. Chaque textile est différent et chaque pièce doit faire l'objet d'un compromis.

Au travers de l'étude d'un certain nombre de cas pratiques, un aperçu des possibilités qui existent pour combler les lacunes des textiles est donné. On analyse un certain nombre d'alternatives qui peuvent être utilisées afin de donner à l'observateur une image à partir d'éléments fragmentaires.

Quelles peuvent être les conséquences des tensions causées par le retissage des fils de chaînes ?

Est il raisonnable (esthétiquement et éthiquement) d'adjoindre de nouveaux matériaux à un textile? Dans quelle mesure l'observateur demande-t-il une image totalement reconstituée ? Que peut-on faire avec une documentation photographique à côté de la pièce originale ?

DE HERINNERING AAN VERDWENEN INKT EN PAPIER GRAFISCHE MATERIALEN EN LACUNES

| LIEVE WATTEEUW

De omgang met lacunes in papier is historisch gezien bijzonder divers. In de loop van de geschiedenis doorkruist de restauratiepraktijk van beschadigde en fragmentaire documenten verschillende tradities. Grafische werken kunnen immers veel verschillende vormen aannemen: van kostbare codices tot behangpapier, van legaal document tot meestertekening. Houtskool, waterverf en inkt zijn de media -door de schrijver of kunstenaar- aangebracht met de gesneden veer, de metalen pennenpunt of het soepele penseel op een geprepareerde witte drager. Vanaf het midden van de 15de eeuw kwam er een explosieve toename van het gedrukte werk, waardoor de goede bewaring een permanente uitdaging werd. De informatie op deze papieren en perkamenten dragers was essentieel, en heeft omwille van de inhoud een tijdsgebonden betekenis. De juridisch of maatschappelijk status van een grafische werk kon hierdoor aanzienlijk evolueren. Zo kregen de documenten in de loop van de tijd een verschillende of gewijzigde status dan hun initiële doel, een factor die de beslissing inzake bewaren en restaureren aanzienlijk heeft beïnvloed en bepaald.

Deze bijdrage wil in eerste instantie een summier overzicht geven van de oorzaken en vormen van lacunes in grafische documenten, maar vooral een beeld schetsen van enkele historische omgangsvormen met deze degradatie, met een accent op de negentiende en de twintigste eeuw. De oude restauratiepraktijken zijn immers de basis bij het evalueren historische interventies, een activiteit waarmee iedere conservator van grafisch materiaal in zijn diagnose wordt geconfronteerd. Na de historische context volgt een overzicht van de actuele principes en de toegepaste methodes, dit geïllustreerd met voorbeelden van geconserveerde werken uit Belgische collecties.

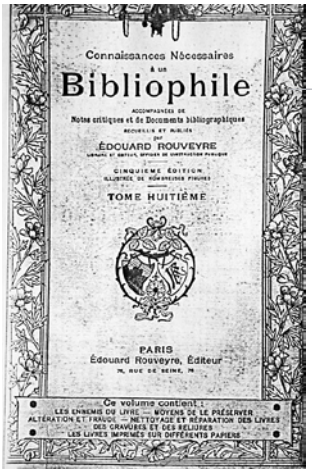
DE AANZET IN DE 19DE EEUW: KOPIËREN EN BEWAREN

Het specifieke belang van de restauratie van lacunes in grafische documenten kan niet losgemaakt worden met deze van de globale attitude ten aanzien van de collectiezorg in de bewaarinstelling (archief of bibliotheek). Het behoud van de functionele, wetenschappelijke en juridische waarde van vele werken op papier, stond in het verleden altijd als eerste belang bij de restauratie- interventie. De meest efficiënte wijze in de middeleeuwen en het ancien regime was van de tekst een substituut maken op een nieuwe papieren of andere drager, en dit principe werd door de beheerders van stukken reeds zeer vroeg gehanteerd. Kopieën waren direct en veilig en hun initiële functie (inhoudelijke waarde) werd gegarandeerd behouden. Eigendomsaktes, testamenten, wetteksten en douanepapieren -dus de ambtenaren, klerken en archivarissen en niet de restauratoren of kunstenaars- voerden in de administraties en archieven hun strijd om gaten en lacunes te voorkomen. Door een techniek van 'overplaatsing' op een nieuwe papieren drager toe te passen, bewaarden ze de inhoud, niet de originele drager. De opkomst van het lithografische en chromolithografische facsimile en later de fotografische reproductie in de tweede helft van de 19de eeuw boden aanzienlijke voordelen in vergelijking met de tijdrovende herstel- en restauratietechnieken. In het midden van de 20ste eeuw werd de microfilm (cellulose nitraat, cellulose acetaat en polyester) de meest gebruikte drager voor substitutie, en werden de voluminueze of fragiele beschadigde originelen weggeborgen in de depots van de collecties.

VOORKOMEN VAN SCHADE EN LACUNES: DE LEIDRAAD IN DE HISTORISCHE BOEKBINDTRAKTATEN

De mogelijkheid om efficiënt afschriften, facsimile's of kopieën te maken ging echter ook samen met de zorg voor een selectie van originele documenten in archieven, bibliotheken, musea en privé-collecties. Deze zorg situeert zich zowel op het preventieve als het curatieve vlak.

Het voorkomen van gaten, lacunes en het verval in papier en boeken, veroorzaakt door insectenschade, chemische afbraak, onzorgvuldige manipulatie, natuurlijke veroudering of vandalisme, wordt reeds weergegeven in talrijke 19de-eeuwse boekbindtraktaten zoals deze van de Franse auteurs Alfred Bonnardot met zijn **Essai sur la restauration des anciennes estampes** [1] en in het essay van Louis Sebastien Lenormand, **Manuel du relieur, dans tous les parties** [2]. Maar ook vroegere teksten verwijzen naar preventie in de collecties, zoals het werk van de 18de-eeuwse boekbinder uit Leipzig, Christopher Ernst Prediger (1701-1768): **Buchbinder und Futteralmacher** [3]. De idee dat een doordachte oriëntatie van een gebouw essentieel was voor de goede bewaring van papier werd (geïnspireerd door Vitruvius), verder uitgewerkt in de **Advis pour dresser une Bibliothèque van Gabriël Naudé** (1600-1653). Naudé was een voorstander van een oriëntatie van het gebouw naar het noorden. Deze richting gaf volgens hem de beste garantie voor een goede bewaring van codices [4]. Over het belang van een verantwoorde plaatsing van de boeken in de bibliotheek om schade te voorkomen, schreef Naudé: "**de les placer dans les etages du milieu, afin que fraicheur de la terre n'engendre point le remugle, qui est une certaine pourriture qui s'attache invisiblement aux livres**".



Titelblad van Eduard Rouveyre, Connaissance Nécessaire à un Bibliophile, 3de herziene en uitgebreide uitgave, 2 delen, Parijs, 1882-83.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. II 158, Heures de Notre Dame (Hennessy getijdenboek), Simon Bening, Brugge, omstreeks 1530, folio 8 (foto L. Watteeuw).
Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. II 158, Heures de Notre Dame (Hennessy getijdenboek), detail met overschildering in het wateroppervlak, uitvoering in de loop van de 19de eeuw, met kunstmatig ultramarijn (foto L. Watteeuw).

De invulling van wormgaten, ontbrekende delen en weggevreten randen werd vermeld in de in 1882 uitgegeven **Connaissance Nécessaire à un Bibliophile** van Eduard Rouveyre [5]. Hierin wordt beschreven dat voor een ontbrekend deel, dus een gat, een papier moet worden gezocht dat gelijkaardig en groter is dan het origineel en zo geïntegreerd kan worden met stijfsellijm, gemengd met vislijm en fijngemalen poeder van eierschalen. Rouveyre adviseert om kapotte gravures met gaten, terug aan te vullen met een zelfde maar nog erger beschadigde prent, waarvan stukjes werden gerecupereerd en aan de achterzijde gekleefd. Van twee beschadigde afbeeldingen, één nieuwe voorstelling samenstellen. Als lijm wordt een mengsel van opgeloste suiker en vislijm beschreven, samen gekookt in een koperen ketel. Zowel lacunes in handschriften, prenten als tekeningen, werden op dezelfde wijze behandeld. Het resultaat van de lijm is actueel een veel voorkomend schadebeeld: sterk verbruinde zones ontstaan in de overlappingzone van de twee materialen, door de afbraak van de kalk, suiker en de cellulose.

Verder in deze traditie wordt bij een leemte in de picturale laag, de nauwkeurige reconstructie met potlood, penseel en verf op waterbasis gepropageerd, zoals beschreven in het in 1866 uitgegeven werk van de Italiaanse restaurateur Giovanni Secco Suardo **Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti** [6]. Een voorbeeld hiervan zijn de eerder onhandige overschilderingen in een verlucht handschrift uit de vroege 16de eeuw, het Hennessy getijdenboek (KBR II 158), waar de ontbrekende blauwe zones onder andere in de kalenderminiatuur van de maand juli, in de loop van de 19de eeuw werden ingekleurd met kunstmatig ultramarijn[7].

De restauratiewijze voor het opvullen van gaten en lacunes bij kostbare prenten en tekeningen kreeg in dezelfde periode een groot raffinement bij de restaurateur William A. Baldwin, omstreeks 1840 een bediende bij de Londense prenthandelaar Colnarghi [8]. Hij perfectioneerde de techniek van het papiersplitten, waardoor bij beschadigde prenten de recto-verso zijde werd gescheiden en middenin een nieuwe papieren kern werd aangebracht [9]. Na fijn linnen aan te brengen met bloempap aan beide zijden, werd de prent gesplitst vanuit één van de hoeken. Een nieuwe papieren kern werd aangebracht en de twee delen werden terug samen gelijmd, waardoor gaten werden ingevuld. Omstreeks 1966 werd een machinale methode ontwikkeld en gebruikt in de Deutsche Bücherei in Leipzig om kranten en archivalia te verstevigen. De methode is voor unica bijzonder ingrijpend [10].

Op het einde van de 19de eeuw werd op internationaal vlak een belangrijke bijeenkomst georganiseerd die de professionalisering van de restauratiediscipline van grafisch materiaal sterk bevorderde. De vergadering werd georganiseerd in de bibliotheek van de abdij van Sankt Gallen (Zwitserland) door de prefect van de **Bibliotheca Apostolica Vaticana**, Franz Ehrle (1845-1934). Via de diplomatieke kanalen van het Vaticaans Staatssecretariaat werden op 23 juli 1897 uitnodigingen verstuurd naar de verscheidene regeringen van de Europese landen [11]. Bij de

Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Prentenkabinet, ingekleurde 15de eeuwse druk op papier, onbekend. Restauratie van de lacune met papier, aanvang 20ste eeuw. (foto L. Watteeuw).

Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. IV 1027, Parahlètikè, fragmenten, omstreeks 1360-1370. Aanvulling van de lacune in de perkamenten folio met modern papier en volledige doublering met 'soie de Lyon'. Restauratie door G. Dubois D'Enghien, ca 1955 (foto L. Watteeuw).

deelnemers die in september 1898 naar Zwitserland afreisden, waren achttien bibliothecarissen en archivarissen van acht verschillende nationaliteiten. Ze vertegenwoordigden de bibliotheken van het Vaticaan, Heidelberg, Munchen, Oxford, Parijs, Leiden, Berlijn, Dresden, Sankt Gallen, Bazel, Bern, Zurich, Boedapest, Stuttgart en Brussel. De restauratiemethode die het Vaticaan communiceerde, bestond er in om de lacunes in perkament in te vullen met zoutvrije gelatine die in de fotografische industrie werd gebruikt. Verscheidene lagen werden aangebracht tot de gewenste dikte was bereikt. Aluin en formol werden toegevoegd om schimmelgroei te voorkomen. Om de film soepeler te maken werd glycerine gebruikt [12]. Deze methode had door de complexe uitvoering slecht beperkt succes.

De Brusselse boekbinder en restaurateur G. Dubois d'Enghien, beschreef in 1956 in een aantal artikels met de methode van het **silken** of het aanbrengen van een transparant zijdeweefsel op fragiele papieren en perkamenten documenten, om een gat of de nieuwe inzet te ondersteunen [13]. Het ingevulde document werd aan de verso kant of aan beide zijden volledig verlijmd met bloempap, beplakt met **soie de Lyon** en na het drogen onder de pers, gesneden aan de randen. De methode van het aanbrengen van nieuwe dragers in zijde, zijdepapier en darmvliezen [14] is zeker niet nieuw en werd reeds op het einde van de 19de eeuw in Rome en Oxford toegepast, methodes gedocumenteerd in de notulen van de reeds geciteerde Sanct Gallen conferentie in 1898. Het werd in de loop van de twintigste eeuw één van de meest gebruikte restauratiemethodes voor het behandelen van fragiele, door inktvraat aangetaste documenten die lacunes vertoonden [15]. In de Koninklijke Bibliotheek van Brussel bevindt zich een Grieks teksthandschrift gerestaureerd door G. Dubois D'Enghien in 1979. Het handschrift op papier was mechanisch erg gedegradeerd en vertoonde grote lacunes aan de randen. Het papier werd gewassen, aangevezeld met papierpulp en gedeeltelijk overplakt met zijde [16] (fig. 4). Ook prenten en archivalische documenten (o.a. in het Rijksarchief in Brussel) werden op deze wijze behandeld, zoals een ingekleurde 15de-eeuwse prent van een anoniem meester in het Prentenkabinet (fig. 5).

ACTUELE METHODES EN TENDENSEN

Puur structurele invultechnieken in deze traditie bleven in heel Europa in gebruik tot circa 1980 [17]. Er werden amper pogingen ondernomen om de informatie of de picturale gegevens in te vullen. Welke waren de redenen voor deze angst voor retouches en de 'lacune' in de restauratiemethodes, zowel internationaal, als in België? Deze zijn zeker structureel te zoeken. Eerst is er de verschuiving van restauratie naar de 'bredere attitude' van de conservatiebehandeling in de jaren zeventig. Een vijftal papier- en boekenrestaurateurs werkten toen in België uitsluitend met losse contracten voor een aantal privé verzamelaars, instellingen en bibliotheken. Op deze wijze kreeg hij -of zij- met een heel breed veld van objecten in papier te maken, zowel archivalische, decoratieve, efemere als artistieke. De artistieke handigheid voor reïntegratie van het beeld op een bepaald type object -zoals bijvoorbeeld op meestertekeningen of gravures, verdween volledig. De steeds meer gevarieerde uitbouw van de collecties had dus niet een gevarieerde attitude in reïntegratietechnieken tot stand gebracht. Dit feit wordt duidelijk door het ontbreken van enige vakliteratuur in verband met lacunes en integratietechnieken in papier voor deze periode, zowel op nationaal als internationaal vlak. Dit in contrast met andere disciplines -bijvoorbeeld de paneelschilderkunst- waar wel veel discussie en controverse was [18]. Wat betreft papierverwante collectie waren er occasioneel publicaties die de algemene tendensen en verschuivingen in focus

brachten, maar bijzonder weinig over praktische toepassingen of richtlijnen. De technieken gebruikt door restaurateurs van kunst op papier werden dus gezocht in de literatuur van de andere disciplines [19].

Een tweede aspect is de veranderende rol van de bibliothecaris, archivaris en **connaisseur**, belangrijke partners in het beslissingsmodel bij een restauratieopdracht. Hun vakinhoud verschoof in de tweede helft van de 20ste eeuw steeds meer naar collectie- management, het organiseren van tentoonstellingen en het klaarstomen van publicaties. Dus de wens van de opdrachtgever inzake de perceptie van een gerestaureerd grafisch werk wijzigde ook. Deze factor loopt samen met de steeds dominante rol die de conservatie- wetenschapper speelde vanaf circa 1970 in het onderzoek van technieken en materialen, de diagnose en de therapie.

Toch zitten we met technieken voor invullen van gaten en lacunes niet volledig in de woestijn. Jane Mc Ausland, een senior papierrestaurateur in Londen, en autoriteit op vlak van de restauratie van tekeningen en grafiek, geeft volgende tendensen weer in een artikel in de **Paper Conservator** [20].

Bij een invulling van een lacune, moet de selectie van het gebruikte papier zoveel mogelijk passen bij het origineel, in de betekenis van type papier (bijvoorbeeld gevergeerd of niet, oosters of westers...), dikte, grammage en oppervlaktekwaliteit. De contactzone van de twee papieren moet zo vlak en glad mogelijk zijn [21]. Een tweede richtlijn is dat de zuurtegraad (pH) van het papier zo neutraal mogelijk moet zijn. Deze opvattingen bewijzen dat er niet altijd nauwgezet werd toegekeken op de kwaliteit van de materialen bij de invulling van een lacune. Papierrestaurateurs -tot tien jaar geleden- gingen voor hun invullingen op zoek naar oud papier en perkament in de kelders van bibliotheken en archieven, waar dubbels, beschadigde of onvolledige stukken een stille dood sterven. Het natuurlijke patina van oud geel papier -dus zuur, zwak papier met korte celluloseketens- maakt de complexe omweg van inkleuring of retouche niet noodzakelijk. De restauratie van het 12de-eeuwse **Liber Floridus**, bewaard in de Universiteitsbibliotheek in Gent en uitgevoerd in de jaren tachtig, werd volledig met perkamenten recuperatiemateriaal gerealiseerd [22].

De chemische stabiliteit van de invulling is een argument die door de conservatie- wetenschap als een basisstelling wordt gebruikt sinds de jaren tachtig. Hiervoor was dit niet mogelijk, eenvoudigweg wegens het gebrek aan grondstoffen. De productie van handgeschept papier, op methodes die teruggaan van voor 1815, werden terug opgenomen door onder andere Simon Barcham Green in de Haye Mill in Kent. Met het gevergeerd lompenpapier, zonder interne bleekmakers, initieel gemaakt voor de kunstenaars en drukkers, kreeg de restauratiewereld een grondstof bij van uitstekende en stabiele kwaliteit [23]. Barcham Green was de eerste papierproducent die chloorvrij papier produceerde met alkalische reserve. Als kwaliteitslabel werd er in het watermerk een datum van productie geïntegreerd zodat geen enkele twijfel over kwaliteit, datering of authenticiteit kon ontstaan. Vanaf de jaren tachtig groeide het aantal voor restauratie geschikte westerse papieren aanzienlijk (Arches, Fabriano, Lana...) samen met een grote toestroom van fijne oosterse papieren of Japanse papieren in het Westen gemaakt (bijvoorbeeld Wasi, Japico, Nao) [24]. Door de vraag van kunstenaars, musea en de restauratiewereld ging de papierindustrie zich oriënteren op het vervaardigen van zuurvrije en permanente papieren met een uitzicht à l'antique.

OVERZICHT VAN ACTUELE TECHNIEKEN EN MATERIALEN VOOR HET INVULLEN OF OP TINT BRENGEN VAN GATEN EN LACUNES

Voor het invullen van een gat met nieuw materiaal zijn er structureel drie basis methodes die courant worden gebruikt in de conservatiepraktijk. Als eerste is er het werken met een minimale overlapping van de rand van het originele werk, met het nieuwe papier aangebracht aan de verso zijde, en -subtieler- het werken met een 'inleg', waarbij een stukje papier van dezelfde dikte volledig gepast in het gat wordt gelegd, soms ondersteund door een dunne transparante drager van Japans papier. Als derde is er de invulling met papierpulp of papierpasta, of bij perkament -perkamentpulp- waarbij vezels in oplossing worden gebracht en in de perforaties worden ingevuld. F.C. Lonchamp beschreef in 1930 in zijn **Therapeutica Graphica** deze techniek met papierschraapsel van de snede van oude boeken, gemengd met stijfsellijm die in de gaatjes werd aangebracht. Na het drogen werd de oppervlakte behandeld met sandarak en de ontbrekende tekst of tekening aangevuld met Chinese inkt [25]. Deze oude methode van aanvezelen met vloeibare pulp is complexer dan de vaste invulling, en geeft de mogelijkheid om de hechting, textuur en dikte optimaal uit te voeren.

Bij de restauratie van de **Codex Eyckensis**, een project uitgevoerd in het begin van de jaren negentig, werd de techniek van aanvezelen van gaten in het perkament verder ontwikkeld [26]. Het verluchte perkamenten evangeliarium uit de 8ste eeuw had aanzienlijke leemtes aan de randen en in de katernvouw, zones die geheel of gedeeltelijk verdwenen waren onder invloed van vocht-

Maaseik, Kerkschat van de Sint Katharinakerk, Codex Eyckensis, Evangeliarium, begin 8ste eeuw.
Aanvulling van de lacunes in de perkamenten folio's met perkamentpulp. De invulling gebeurde op een vacuüm- lichttafel (1990-1993) (© KIKIRPA Brussel)

en schimmelschade. Een eerste 20ste-eeuwse restauratie werd uitgevoerd in 1958 in Duitsland door het volledig of gedeeltelijk lamineren van de geperforeerde zones met Mypofolie, een polyvinylacetaat. Deze kon door een solvent worden verwijderd. De gaten werden aangevuld door het vloeibaar aanbrengen van perkamentpulp in de ontbrekende zones (fig. 6). Deze techniek werd geïnspireerd door zowel het aanvezelen met papierpulp als vroegere experimenten met huid- en perkamentpoeder, uitgevoerd in Kopenhagen en Boedapest [27]. Het gecontroleerd kleuren van de perkamentpulp werd door verder onderzoek in Stuttgart geperfectioneerd. Alhoewel deze methode een succesvolle, maar beperkte toepassing kreeg in Europese bewaarinstellingen, blijft de invulling met conservatiepapieren de meest toegepaste techniek in de papierrestauratieateliers. Om de integratie te optimaliseren, is het tonen of tinten van het geselecteerde papier voor de invulling, de meest toegepaste techniek. Vroegere recepten beschreven het gebruik van koffie en thee voor het kleuren van de papiervezels, waarbij de kans op verkleuring, vlekvorming en aantasting door micro-organismen aanzienlijk wordt. Actueel wordt voor het tinten van de invulpapieren een cellulose- of vezel reactieve verfstof gekozen zoals **DyStar van Levafix®**. Als materiaal kan optimaal niet gecoat papier worden geselecteerd, vulstoffen en lijmstoffen op de vezels kunnen immers effect hebben op de kleurstabiliteit. Verder geven langvezelige Japanse papieren de beste resultaten [28].

BESLUIT

In dit beknopte historische overzicht werd duidelijk dat er vóór de 19de eeuw zelden een zorgvuldig uitgevoerde integratie van een gat of lacune gebeurde bij werken op papier en perkament, invullingen werden snel uitgevoerd en waren louter structureel. Deze hardnekkige traditie bepaalt actueel sterk het soms **barre** uitzicht van een in de 19de eeuw gerestaureerd document. Het resultaat leidt soms tot een pijnlijke grimas van de kunsthistoricus, en kan tegelijkertijd volledig onopgemerkt aan het oog van de archivaris of historicus voorbijgaan, die louter de relevantie van de tekstbron of het beeldmateriaal wil onderzoeken. De structurele kwaliteit van de drager was gedurende lange periode de enige prioriteit, de harmonieuze integratie van gaten en lacunes van bijkomend of geen belang. Subtiele technieken toegepast in de 19de eeuw, zoals papiersplitsen en invulling met originele exemplaren, behoorden tot de wereld van connaisseurs en antiquaren.

Met deze grote variatie aan historische restauratietradities en materialen wordt de papierconservator actueel geconfronteerd. Hun esthetische en cultuurhistorische betekenis moet worden afgewogen met de degraderende factoren die de materialen in zich dragen, zoals bijvoorbeeld de verzurende componenten en verharding van oude lijmlagen. Echter, ontelbare oude interventies zijn niet reversibel en leven -na de huidige intensieve scanning en digitalisering campagnes- verder als een integraal deel van de bewaargeschiedenis van een document. In de donkere en gesloten depots van archieven en bibliotheken blijven ze een getuigen van de historische omgang met verdwenen inkt en papier.

NOTEN

(1) *BONNARDOT A.,* ***Essai sur la restauration des anciennes estampes et des livres rares ou traité sur les meilleurs procédés à suivre pour réparerer, détacher, décolorier et conserver les gravures, dessins et livres****, Parijs, 1846.*

(2) *LE NORMAND S.,* ***Manuel du relieur, dans tous les parties****, Parijs, 1827.*

(3) *PREDIGER C.E.,* ***Der Buchbinder und Futteralmacher****, 4 delen, Leipzig, 1741- 1753.*

(4) ***"C'est pourquoi à défaut des premiers [Naudé bedoelt de zuider- en de ooster-wind], il faudra avoir recours a ceux qui soufflent du Septentrion, et qui par leur moyen et leurs qualitéz froide et fraiche n'engendrent aucun humidité & conservent assez bien les livres et papiers****", uit NAUDE G.,* ***Advis pour dresser une Bibliothèque****, Parijs, 1644, p. 126.*

(5) *ROUVEYRE E.,* ***Connaissance Nécessaire à un Bibliophile****, 3de herz. en uitgebreide uitg., 2 dln., Parijs, 1882-83.*

(6) *SECCO SUARDO G.,* ***Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti****, 2 dln., Milaan, 1866.*

(7) *Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. II 158,* ***Heures de Notre Dame*** *(Hennessy getijdenboek), Simon Bening, Brugge, omstreeks 1530. Zie: WATTEEUW L.,* ***Het 'Hennessy getijdenboek'. De 19de-eeuwse lotgevallen van een verlucht renaissance handschrift, een boekarcheologische focus****, in* ***Huldeboek Pierre Cockshaw****, Brussel, 2006 (ter perse). In het* ***Centre Européen d'Archéométrie*** *in Luik werden in 2003 vier miniaturen van KBR II 158 onderzocht. Verder onderzoek op een bredere selectie van miniaturen wordt in 2005-2006 uitgevoerd in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in samenwerking met Marina van Bos (dossier 2000.07179). De resultaten van de laboratoriumanalyses, met betrekking tot materiaal en techniek van Simon Bening en tijdgenoten, worden gepubliceerd bij de afsluiting van het onderzoeks- en restauratieproject*

(8) *WALSH, J.* ***The use of Paper Splitting in Old Master Print***

***Restoration**, in **Print Quarterly**, XVII, 2000, 4, p. 383*
***(9)** TUER A.W., **Deceptions with prints, Bartolozzi and his works: a biographical and descriptive account of the life and career of Francesco Bartolozzi**, Londen, 1881, p. 13.*
***(10)** Omstreeks 1966 werd een machinale methode ontwikkeld en gebruikt in de Deutsche Bücherei in Leipzig om kranten en archivalia te verstevigen. De methode is voor unica bijzonder ingrijpend. In verband met het splitsen van papier, zie: SIEVERS J., **Zum Arbeitsbericht 'Papierspalten'**, in **Allgemeiner Anzeiger für Buchbindereien**, 79(11), 1966, p. 682; VILMONT, L. B., G.GERVASON, A. C.BRANDT, **Étude comparative des procédés de renforcement mécanique des papiers par thermocollage et clivage**, ICOM Committee for Conservation Preprints, 11th Triennial Meeting, Edinburgh.Paris (ICOM. 2), p. 552–59; WÄCHTER, W., **Buchrestaurierung**, 3de uitg., 1987, Leipzig.*
***(11)** EHRLE F., **Ueber der Erhaltung und Ausbesserung alter Handschriften**, in **Centralblatt für Bibliothekswesen**, 15, 1898, p. 17-33; Ibidem, **Die internationale Konferenz in St. Gallen am 30 september und 1 Oktober zur Beratung über die Erhaltung und Ausbesserung alter Handschriften**, in **Centralblatt für Bibliothekswesen**, 16, 1899, p. 27-31; NICHOLSON E.W.B., **Report by Bodley's Librarian to the Curators of the Bodleian Library on the Conference held in St. Gallen**. Sept. 30 and Oct.1. 1898, **upon the Preservation and Repair of Old Manuscripts**, Oxford, 1898; Oxford, Bodlean Library, Library Records, C 1429, Conference Guard Book, **'Conference of St. Gallen; 'The Mother of All Conservation Conferences**, in **Abbey Newsletter**, 22, 1998 en **Minutes of the St. Gallen Conference**, in **Abbey Newsletter**, 22, 1988, p. 95-99; BEENTJES G., **De eerste internationale conferentie over papierrestauratie: St. Gallen**, in **Care**, 7, 1999, p.13-19.*
***(12)** Zie hieromtrent: POSSE O., **Handschriften Konservierung, nach den Verhandlungen der St. Gallen internationalen Konferenz und Erhaltung und Ausbesserung alter Handschriften**, Dresden, 1899, p. 31 en 33.*
***(13)** DUBOIS D'ENGHIEN H., **Lavage et restauration des livres anciens. I: Des principales taches et souillures qui déparent accidentellement les vieux livres**, in **Le livre et l'estampe**, 1955, p. 18-21. Van dezelfde auteur volgden nog vier delen: **Du lavage des livres au point de vue de son efficacité** (II), in **Le livre et l'estampe**, 1956, p. 27-31; **Le lavage du livre relié** (III), in Le **livre et l'estampe**, 1956, p.15-20; **Le remboîtage** (IV), in Le **livre et l'estampe,** 1956, p. 11-17; **Restauration intérieure du livre** (V), in **Le livre et l'estampe**, (1956), p. 7-14.*
***(14)** Runderblindedarmvlies of goudslagersvlies*
***(15)** Papieren en perkamenten documenten die op deze wijze werden gerestaureerd, zijn momenteel zwaar beschadigd doordat de chiffonzijde of de **soie de Lyon** en de drager sterk op elkaar gedrukt zijn door de pers, dit in combinatie met het gebruik van een lijm op waterbasis (rijst-, meel- of aardappelstijfsel).*
***(16)** Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. IV 1027, **Parahlètikè**, fragmenten, omstreeks 1360-1370. Zie over dit handschrift: WITTEK M., **Les manuscits grecs de la Bibliothèque Royale Albert I, nouvelle acquisations** (1974-1978), in COCKSHAW P en GARAND M.C. (ed.), **Miscellanea codicologica F. Masai dicata**, Gent, 1979, p. 551-552.*
***(17)** BROWN A. J. en BACON A., **Perspectives on image reintegration**, in **The Paper Conservator**, 16, 2002, p. 5*
***(18)** KECK S., **Some picture cleaning controversies. Past and Present**, in **Journal of the American Institute of Conservation** JAIC, 23 , 1984, p. 73-87.*
***(19)** LEAVINGOOD P., **Loss compensation theory and practice. A brief history**, in **Loss Compensation Symposium**, Postprints, 1-5, Seattle (Western Association for Art Conservation), 1993.*
***(20)** Mc AUSLAND J., **The practicalities and aesthetics of retouching: Rationality versus intuition,** in **Paper Conservator**, 16, 2002, p. 17-18.*
***(21)** Alhoewel Mc Ausland van mening is dat het wegnemen van papiervezels onethisch is, gaat ze wel aan de versozijde van het blad de randen uitdunnen met een scalpel, om zo een vlakke overgang te bekomen. Deze praktijk is courant.*
***(22)** DEROLEZ A., **La restauration du Liber Floridus** , in LEMAIRE C., **Le respect de l'oeuvre d'art: le manuscrit** (Conférences données à la Bibliothèque royale le 25 janvier 1985), Brussel, p. 238-256 en mondelinge getuigenis tijdens een gesprek met mevrouw Ludwine Danhieux, boekenrestaurator in de Universiteitsbibliotheek van de Rijksuniversiteit Gent. Zij voerde de conservatie van de codex uit.*
***(23) Archives of Paper History**, dl. 2, in **The Quarterly**, 7, juli 1993: Hayle Mill - Barcham Green. Zie ook: **Barcham Green Paper Company Closes, in Abbey Newsletter**, vol. 11, nr. 5, juli 1987.*
***(24)** BEAUMAN MURPHY S. en REMPEL S., **A Study of the Quality of Japanese Papers Used** in **Conservation**, in **The American Institute for Conservation**, The Book and Paper Group, Annual, volume 4, 1985. De voorkeur gaat uit naar papieren met KOZO vezels, soms misleidend rijstpapier genoemd, bestaat in verschillende diktes en grammages zoals Sekishu, Tengujo, Kizukishi, and Usumino. De vezelkwaliteit van de papieren kan sterk verschillen, dus niet allen zijn geschikt voor conservatie. Om veilig te werken kunnen bij voorkeur papieren worden gebruikt die 100% kozo, mitsumata, or gampi vezels bevatten. Deze vezels zijn ideaal voor invullingen omdat ze lange flexibele en sterke vezels bevatten die niet verkleuren of verouderen.*
***(25)** LONCHAMP F.-C., **Therapeutica Graphica, ou L'art de collectionner, de conserver et de restaurer les dessins, les manuscrits, les estampes et les livres. Orné de 6 planches hors-texte, enrichi d'un supplément de Recettes éprouvées et complété par un index détaillé des matières**, Parijs en Lausanne, Librairie des Bibliophiles, 1930, p. 38.*
***(26)** Maaseik, Kerkschat van de Sint-Catharinakerk, **Codex Eyckensis**, Evangeliarium, begin 8ste eeuw, abdij van Aldeneik. Een restaurator in Dusseldorf, J. Sievers, bracht in 1957 een plasticfolie aan op het 1200 jaar oude verluchte perkament. Hij verwijderde de (19de-eeuwse ?) rood fluwelen band en bracht in een druk-warmte pers de polyvinylchloride folie aan. De restaurator sneed de randen van de codex en herbond het handschrift in een onbetekenende ongedecoreerde perkamenten band. De PVC-folie werd door verdonkering en verharding op het einde van de jaren tachtig een risico voor de miniaturen en het perkament. De codex werd tijdens een onderzoeks- en restauratiecampagne in de jaren negentig van de twintigste eeuw geconserveerd (1989-1994). Zie COPPENS C., **Conserving the Codex Eyckensis, physical actions, ethical implications**, in **Codex Eyckensis, an insular Gospelbook from the Abbey of Aldeneik**, met een inleiding door Christian Coppens, Albert Derolez, Hubert Heymans, Maaseik, 1994, p. 39-43. Zie ook WOUTERS J., GANCEDO G., PECKSTADT A. en WATTEEUW L., **The Conservation of tbe Codex Eyckensis: The Evolution of tbe Project and the Assesment of Materials and Adhesives for the Repair of Parchment**, in **The Paper Conservator**, 16, 1992, p. 67-77. Zie ook WOUTERS J., PECKSTADT A. en WATTEEUW L., **Leafcasting with Dermal Tissue Preparations. A new Metbod for Repairing fragile Parchment and it's Application to the Codex Eyckensis**, in **The Paper Conservator**, 10, 1995, p. 5-22.*
***(27)** LAURSEN P., **Trockene Pergament- und Papieranfaserung**,*

in ***Maltechnik Restauro****, 91, nr. 4, 1985. De Hongaarse pulptechniek is beschreven in BEÖTHY-KOZOCSA, I, SIPOS-RICHTER T.,* ***Report on Parchment Codex Restoration using Parchment and Cellulose Fibre Pulp****, ICOM Preprints II 9th Triennial Meeting (Sydney, 1987), p. 641-648; KOZOCSA I.,* ***Some Problems and Achievements in Codex Restoration in the National Széchényi Library****, in* ***Conservation - Restoration of Leather and Wood****; Training of Restorers, Sixth International Restorer Seminar, Veszprém, 13-23 July, 1987 (Budapest: UNESCO, 1987), p. 233-240; en BEÖTHY-KOZOCSA I. en SIPOS-RICHTER T.,* ***Parchment Codex Restoration using Parchment and Cellulose Fibre Pulp****, in* ***Restaurator****, 11, 1990, p. 95-109. Zie ook WACHTER O.,* ***Restaurierung und Erhaltung von Büchern, Archivalien und Graphiken****, Wenen, 1982, p.164. PATAKI A.,* ***Staining of reconstituted Parchment with light stable synthetic Dyes*** *(Thesis), 1997. Om het contrast tussen de lichte kleur van het huidpoeder en de geelbruine kleur van het originele perkament te verminderen werd gezocht naar een reproduceerbare methode om de pulp in natte suspensie te kleuren. Vier verschillende kleurstoffen werden door Andrea Pataki onderzocht op hun veroudering, water en lichtvastheid. Na selectie van de gepaste kleurstoffen werden kleurmetrische testen uitgevoerd om de invloed van de verschillende kleurmethodes te onderzoeken en de herhaalbaarheid van het proces. Als referentie en visualisering werden drie kleurdriehoeken geproduceerd, elk van 15 stalen.*
(28) *De zwaar beschadigde 19de eeuwse calques werden op deze wijze geconsolideerd met Japans papier van 6 gram gekleurd met Eukasolar.*

LA MEMOIRE D'ENCRE ET DE PAPIER DISPARUS. LES MATERIAUX GRAPHIQUES ET LES LACUNES

Cette conférence décrit l'évolution historique du traitement des lacunes dans les documents graphiques et les livres et cherche par des illustrations à en évoquer autant les traditions des restauration actuelles qu'anciennes. Au regard de l'histoire, le rapport à la lacune et sa restauration sont particulièrement variés pour les documents graphiques. La tradition de restauration peut être divisée en deux grands courants et peut être définie par le type d'intervention et le lieu de conservation. Les œuvres d'art sur papier, sous la forme d'imprimés et de dessins, circulent depuis le tournant du 16e siècle auprès des marchands et collectionneurs et atterrissent dans des collections dont l'histoire voit le nombre augmenter. Le deuxième groupe, bien plus important, comprend les documents littéraires, historiques, ou juridiques, écrit sur papier ou parchemin. Au sein de ce dernier groupe les livres manuscrits ou imprimés tiennent une part déterminante mais il faut également tenir compte des chartes et des actes officiels qui appartiennent à cette section du patrimoine graphique. Ces documents sont conservés dans les archives et bibliothèques.

Le premier groupe de documents, et particulièrement dans leur rapport historique à la restauration des lacunes, appartient au patrimoine artistique. Dans cette discipline, la reconstruction précise par l'usage du crayon, du pinceau et de la couleur à l'eau se propage au 19e siècle et devient conventionnelle. La tendance actuelle cherche le comblement d'une lacune non directement sur l'original mais sur un second support de fine épaisseur qui est collé sur la surface endommagée à l'aide d'un adhésif réversible.

La tradition dans les énormes collections de dépôts d'archives et de bibliothèques diverge fondamentalement. Vu l'importance des collections, on opte simplement pour un comblement du papier ou du parchemin alors que l'information ou la réalisation picturale est laissée intacte et ce autant pour des raisons économiques que d'authenticité.

Les restaurateurs utilisaient anciennement des techniques comme l'apport de nouveaux supports sur base de papiers faits main et, à partir de la fin du 19e siècle, de papiers transparents ou de papiers de soie. Une disponibilité plus grande de papiers pour la conservation, teintés dans la masse (tant pour des papiers occidentaux que pour des papiers japons) permit d'harmoniser la transition entre lacune et original. A partir de 1960, les méthodes du 19e siècle, comme la coloration des fibres du papier par des colorants organiques (entre autres le thé ou le bistre) furent abandonnées et firent place à un comblement par des papiers non teintés. Les méthodes de coloration des fibres du papier par des colorants synthétiques se sont développées encore davantage et adaptées sous l'influence des méthodes de traitement en masse dans quelques ateliers de restauration de papiers à l'étranger.

L'effet visuel du comblement ancien d'une lacune est illustré par des reproductions de documents graphiques et de livres des bibliothèques et collections muséales de Belgique, comme le Codex Eyckensis (8e siècle), le Liber Floridus (12e siècle), des livres imprimés et des estampes de collections bruxelloises, des calques (19e siècle), et du papier peint panoramique (19e siècle).

LACUNES EN PEINTURES MURALES - QUELQUES CONSIDÉRATIONS

MATEI LAZARESCU

Dans le domaine de la conservation-restauration, une lacune peut-être définie comme une interruption localisée de l'état normal (continu) d'une œuvre, provoquant une faille de son intégrité de fonctionnement physique et chimique et un trouble de la perception pour l'utilisateur et/ou le contemplateur de l'objet.

Les lacunes sont, certes, des dégradations existantes de l'œuvre; elles fournissent aussi un accès non-destructif (si on les compare aux sondages) à la connaissance de l'œuvre et aux traces de son histoire. La lacune est en ce sens une source de connaissances en profondeur de la matière (coupe transversale fortuite, puits d'observation de la stratigraphie des couches picturales, préparations et couches support -sans perte supplémentaire de matière). L'utilisation du microscope in situ dans l'observation des lacunes peut orienter et compléter les informations accessible à l'œil nu et celles fournies par les coupes stratigraphiques des prélèvements. L'analyse des causes des lacunes a un intérêt important en conservation (pathologie, détermination des dysfonctionnements passés et présents). Cet intérêt est non seulement technique mais aussi historique (modifications de la construction, des fonctions des espaces, mutilations volontaires, préparation pour recouvrement par une autre couche d'enduit ou de peinture etc.). La lacune est la trace par excellence de ces évènements.

Lunéville (Meurthe-et-Moselle), château ducal, gypserie de l'adoucissement du plafond de l'escalier d'honneur sud. Sous microscope, in situ, éclairage venant d'en haut à droite: on retrouve au bord de la lacune, comme les marches d'un escalier, toute leur stratigraphie, sans destruction de matière comme c'est le cas pour les sondages.

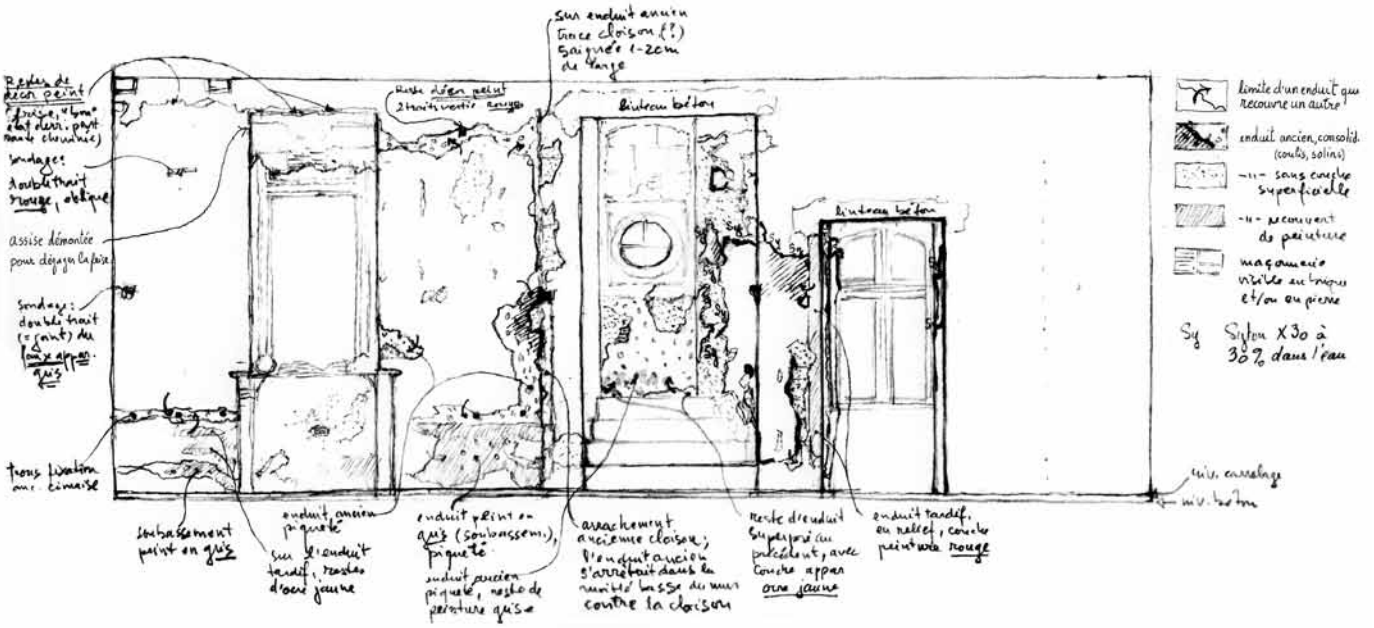
Microscope utilisé sur le chantier pour examiner les bords des lacunes in situ.

Dans l'ensemble d'un édifice et de ses décors, les lacunes de matière originale jouent un rôle différent que dans le cas des objets d'art de dimensions plus réduites (tableaux, petites sculptures polychromes). Cela est dû aux étroites relations qui unissent les différentes parties d'un bâtiment à leurs décors, indissociables sans pertes d'information et d'efficacité dans les interventions de conservation et restauration.

Le corps de l'édifice (la maçonnerie) est à prendre en considération en ce sens. L'absence de certains éléments de la construction même -à considérer comme des très grandes lacunes- peut être très significative et ne pourrait être masquée, par des enduits par exemple, sans faire perdre de repères utiles à l'historien et la possibilité d'imaginer une structure différente à tout visiteur intéressé. La disparition d'une tour carrée, plus ancienne que le bâtiment conservé actuellement, peut-être ainsi comprise à partir d'une immense **lacune** sur la façade sud du château du 15e siècle à Curemonte, en Corrèze.

Une très grande lacune: le corps actuel du château de Plas à Curemonte en Corrèze était très probablement adossé à une tour carrée antérieure, qui a disparu. Sa trace est visible par l'absence de fortifications en partie supérieure et de maçonnerie soignée sur la partie centrale de la façade. Les grandes fenêtres et l'oculus sont évidemment tardifs: 18e siècle.

Les lacunes de l'épiderme -couches d'enduits, badigeons et décors peints- présentent dans les décors des édifices une grande complexité du fait de la superposition de couches constituées de matières dont les combinaisons sont spécifiques à chaque cas particulier. Les manques, les trous, les érosions dévoilent les rapports de ces matières avec la structure, le lieu, l'ambiance, l'histoire du monument. Nous allons ainsi de la perception immédiate, de l'aspect général, de la surface d'un mur, vers les strates profondes visibles à un examen plus attentif; du passé proche vers les époques anciennes, en descendant ces escaliers vers le passé que sont les lacunes; nous retrouvons ainsi les courants, les modes qui se sont succédés dans la présentation des surfaces enduites et dans la décoration peinte des murs.



Croquis de chantier dans le même château: mur ouest de la salle ouest du 1er étage, avec localisation des enduits conservés provenant d'époques différentes et leur ordre de superposition

Château de Plas à Curemonte, grande salle est du 1er étage, lors de l'étude d'enduits et de décors peints. Le plancher de l'étage supérieur a disparu, son emplacement exact a été étudié grâces aux bords des enduits encore présents aux deux niveaux; des enduits de différentes époques se succèdent, fragmentaires, sur les surfaces en grande partie dénudées des murs Croquis de chantier: mur ouest de la salle ouest du 1er étage, avec localisation des enduits conservés provenant d'époques différentes et leur ordre de superposition.

Au commencement de l'histoire d'un bâtiment il y a un projet et le choix d'un lieu; cela détermine les matières qui vont être utilisées dans la construction et pour son revêtement, et qui les marqueront de leurs caractères, en créant à chaque fois un objet unique. Les transformations qui auront lieu plus tard vont défigurer et re-figurer le bâtiment initial et ses décors. Il apparaît donc, avec le temps, une deuxième série de traits caractéristiques d'une œuvre: celle de son histoire particulière.

En ce sens, il nous semble important d'étudier et de conserver parfois l'aspect naturel, toutes les étapes historiques d'un édifice et de ses décors. Le même château de Curemonte, mentionné plus haut, peut être examiné sous cet angle. La conservation et la restauration de ce château, habité et modifié pendant plus de quatre siècles, puis abandonné et partiellement ruiné a été envisagée en conservant la grande majorité des surfaces dans leur aspect lacunaire, en ce qui concerne les enduits et, dans une moindre mesure, les peintures murales. Nous avons ainsi sur les murs intérieurs les cartes des vestiges conservés, typiques pour chaque époque, et la visite est un parcours à travers l'histoire, avec la découverte des décors ou de fragments de décors, là où il se sont conservés.

Que transmet un objet 'ancien' à la perception actuellement ? Son sujet (les intentions du commanditaire et utilisateur), et les résultats des actions des artisans et artistes qui y ont travaillé; mais aussi l'histoire de son existence matérielle (transformations volontaires, dégradations dues à des causes naturelles).

Tout cela confère à cet objet une authenticité, un naturel, qui sont comparables, par exemple, à l'état d'un écosystème non perturbé brutalement par une intervention extérieure

Du point de vue de la conservation, il faut mentionner aussi le rôle possible de soupapes des lacunes, en tant que zones d'échanges plus aisés de l'humidité entre le mur support et l'air extérieur. De ce fait, on peut penser que les zones recouvertes de peinture souffriront moins des variations de l'humidité et du transport des sels solubles qu'elles provoquent. Cela reste cependant à étudier au cas par cas.

CRITÈRES POUR L'ANALYSE DES LACUNES

Voici quelques-uns des critères possibles dans l'analyse des lacunes, qui devrait précéder toute conservation et restauration:

- emplacement dans la composition de la représentation, position dans le volume de l'édifice.
- taille: la grande taille d'une lacune est en général considérée comme interdisant la restauration, et introduit parfois la discussion sur la restitution éventuelle de certaines parties de peinture plus ou moins répétitives, et dont le motif est 'sûr'

Château de Plas à Curemonte, grande lacune dans le motif décoratif de la voûte peinte au 17e siècle du cabinet ou de la bibliothèque de la tour nord-est du château. L'interruption du motif est très gênante pour la perception de l'ensemble de cette petite voûte qui n'excède pas 4 m de hauteur. Une suggestion discrète du fond et des bandeaux divisant la composition serait peut-être une intervention souhaitable dans ce cas.

Angle sud-est de la grande salle est du 1er étage, vestiges dégagés du décor général d'origine du château de Plas à Curemonte: la forme et l'ampleur des lacunes rendent difficile la lecture du motif de faux-appareil imitant la pierre grise et ses joints. Une réintégration des zones lacunaires et un complément d'enduit support dans les zones voisines du décor ont été réalisés par la suite, avec une restitution en tratteggio des éléments du décor identifiables avec certitude. Cette intervention de nature esthétique, relativement importante, a été réalisée à titre d'exemple pour donner une idée de l'aspect originel des salles, dont les angles et les encadrements des baies étaient décorés de ce faux-appareil gris.

- forme: la forme d'une lacune perturbe plus ou moins la perception d'une surface d'enduit ou de décor peint, par interférence avec les formes de ce décor.
- nombre, fréquence: un exemple rencontré souvent est celui des peintures piquetées pour l'accrochage des enduits plus tardifs.
- profondeur, matières et couleurs devenues apparentes, intérêt archéologique ou historique, rôle dans la conservation: une lacune profonde ressemble à une blessure, exprime une certaine 'violence'; elle peut-être également une 'fenêtre' vers un décor plus ancien; une lacune superficielle est perçue comme une égratignure, une desquamation en cours et donc un manque d'intérêt pour la conservation de l'œuvre etc.
- position par rapport à l'éclairage dominant etc.

Ces critères d'analyse sont tous à considérer par rapport à l'original conservé. Mais aucune décision de réintégration ne semble possible sans l'analyse de l'ensemble des facteurs énumérés plus haut; ils constituent en effet une partie de ce qui fait de chaque œuvre un cas particulier.

APERÇU DE QUELQUES CAS FRÉQUENTS ET DE QUELQUES TYPES PARTICULIERS DE LACUNES

TRÈS GRANDES LACUNES

- disparition des joints rubanés, et des joints de maçonnerie en général, sur les façades extérieures (exemple : Clairvaux, Aube, bâtiment des convers; 13e siècle; Bar-sur-Aube, église St. Pierre, 13e siècle et maisons voisines). Altération du caractère précis de chaque façade, des aspects spécifiques d'un village, d'une région.
- disparition des enduits des façades et des enduits intérieurs historiques. Exemples innombrables, perte définitive de l'épiderme particulier à chaque édifice et donc de l'authenticité de la plupart des bâtiments historiques. Une partie du patrimoine, et de l'âme de notre culture, disparaît ainsi chaque jour.

L'église collégiale Saint Laurent de Auzon en Haute-Loire a été décapée entièrement au 20e siècle pour en éliminer les enduits, et les badigeons et par la même occasion la polychromie, à l'exception des peintures murales bien identifiables. Cette scène de la Passion du 16e siècle avait déjà été mutilée par une plaque commémorative, actuellement déplacée. La position de la grande lacune est désastreuse pour la perception de la peinture. Une atténuation de sa valeur très claire pourrait être réalisée, tout en respectant les vestiges présents.

La même lacune, en lumière rasante: restes d'un premier enduit couvert d'une peinture plus ancienne, piquetée pour l'adhérence de l'enduit support de la scène de la Passion

Détail de la même scène, lumière rasante: les lacunes de piquetage présentes sur cette peinture aussi, ont été comblées lors de la restauration du 20e siècle avec un enduit resté en léger relief, et retouchées avec une peinture -à liant probablement vinylique- qui a foncé et bruni; cela est d'autant plus gênant que ces zones retouchées ont une taille comparable à celle des éléments pendants peints sur le poitrail du cheval, et que la peinture se trouve à faible hauteur.

Des joints rubanés d'origine, vieux de plus de huit siècles, présents encore sur certaines parties des murs extérieurs du bâtiment des convers de l'abbaye de Clairvaux ont été décapés lors d'un intervention récente; l'un d'entre eux subsiste néanmoins (voir partie haute de la photo). On remarque les couches successives de badigeons, dont un premier ocre jaune, au bord de la lacune verticale à droite en haut. La reprise des joints lors des restaurations des façades ne se fait malheureusement presque jamais en conservant les mortiers de joints anciens, ni en imitant leur structure et aspect pour ce qui est des nouveaux enduits utilisés, ce qui transforme radicalement le caractère des surfaces des édifices historiques.

- disparition partielle ou totale de la couche de polychromie. Traces de brossage à la brosse métallique, de grattage à la gouge etc. Perte du caractère coloré d'origine de l'architecture, évolution vers la monochromie. Importance des moindre restes de couche picturale qui parsèment ces grandes lacunes

LACUNES EN GRAND NOMBRE

- trous de piquetage d'un enduit pour l'adhérence d'un enduit superposé (Puy-en-Velay, église Saint Laurent, 13e siècle, Curemonte, Corrèze, château de Plas, salle est du 1er étage, angle sud-est, faux-appareil datant du 15e siècle). Morcellement et confusion de la perception. Le comblement des lacunes de ce type se justifie souvent, mais pas toujours et suppose un choix de présentation plutôt esthétique que **archéologique**.
- lacunes générées par le soulèvement et la perte de la couche picturale, les pertes d'enduit support etc. Effets bien connus, perturbant progressivement la perception des décors. Exemples omniprésents, allant de l'aspect **écaillé** de la peinture, à celui criblé (de toutes petites lacunes: Blassac, Haute Loire, peintures du chœur, datant du 15e siècle)

QUELQUES TYPES PARTICULIERS ET PROBLÈMES SPÉCIFIQUES

- fenêtres vers l'histoire: Proverville, Aube, église St Genêt, décor roman visible par les lacunes du décor 15-16e siècle de la nef
- indices des causes et processus de dégradation: Troyes, Aube, église St Rémy, inscription peinte sur les murs du bras sud du transept; une partie des lettres disparues ont pu être retrouvées grâce aux dépressions, visibles en lumière rasante, des surfaces des pierres. Ce fait peut nous renseigner également sur les effets de l'imperméabilisation de la surface de la pierre, là où interviennent l'humidité, les sels solubles, le gel
- témoins de l'évolution des formes du support des peintures: Brioude, Haute Loire, basilique Saint Julien, portes du 12e siècle des porches nord et sud: les lacunes du cuir peint nous renseignent sur l'ancienneté des différentes parties
- témoins de l'existence de peintures: Toul, Meurthe et Moselle, cathédrale St Etienne, transept, bras Sud, voûte de la travée nord, partie centrale: décor peint de rinceaux et de fleurs, gratté lors des travaux de ravalement du 19e siècle. Les lacunes provenant du brossage des rinceaux peints aux 15e siècle (disparus de ce fait) permettent actuellement d'en reconstituer les emplacements
- lacunes de couche picturale laissant apparaître des couches préparatoires parfois très colorées: église de Pouan-les-Vallées, Aube,

Les portes datant du 12e siècle de la basilique Saint Julien de Brioude en Haute-Loire, étaient à l'origine recouvertes de cuir peint en rouge intense. Ce revêtement est actuellement très lacunaire et sa couleur d'origine cachée par une couche de peinture ultérieure grise.

Les surfaces conservant leur revêtement en cuir ont été colorées sur la photo en magenta clair, celles des lacunes sans ce revêtement en jaune. Cette représentation, confrontée à celle du verso des portes nous a permis de confirmer la présence de pièces en bois remplacées ou rajoutées plus tard: petite porte, planche verticale en haut près de l'axe etc.

Le caractère particulier de cette peinture du 13e siècle découverte et dégagée dans l'église Saint Pierre de Bar-sur-Aube, consiste entre autres dans ses couleurs très claires, à l'exception du rouge et des éléments linéaires noirs. La plus grande partie des éléments vestimentaires sont blancs ou rose pâle, la carnation très pâle également, le livre ocre jaune très usé est à peine identifiable. La peinture ayant comme support un badigeon blanc également, l'identification des lacunes est très délicate, et a imposé un dégagement en suivant, pour ces zones très claires, la stratigraphie des badigeons ultérieurs superposés couche par couche, comme pour les sculptures polychromes.

La présence de deux types de lacunes est visible dans cette scène de la Flagellation du 16e siècle, peinte sur le mur est du transept dans l'église de Pouan-les-Vallées dans l'Aube: les lacunes profondes, allant jusqu'au support en pierre blanche, et les lacunes de couche picturale seule, laissant apparaître la sous-couche brun rouge de préparation. Dans ce cas, la réintégration qui a été faite ultérieurement a concerné seulement les lacunes 'blanches', et a gardé apparentes celles 'rouges'.

Forme particulière de lacune: l'enduit qui comblait les joints de ce plafond voûté en bois peint est tombé en grande mesure, faisant apparaître les joints des planches et les clous qui maintenaient une ficelle tout le long des joints, servant comme 'armature' à l'enduit. Il nous semble nécessaire ici de combler à nouveau -ou de recouvrir- les joints des planches pour pouvoir rétablir la continuité des motifs de médaillons en faux-marbre, sans laquelle la compréhension de la peinture restante est totalement compromise. Les nombreuses petites lacunes de couche picturale rendent évidentes la structure des planches en bois et l'évolution des dégradations: Bosserville, Meurthe-et-Moselle, Chartreuse, chapelle de la porterie.

Macrophotographie des peintures de la chapelle de Bosserville: les lacunes de la couche picturale commencent d'abord à se produire dans la zone plus dense des fibres du support en bois; cela laisse penser que la densité plus forte du support dans ces zones peut être une des causes de la plus faible adhérence de la matière picturale à ces endroits. Un effet de cisaillement est peut-être aussi présent, entre les zones de plus faible et, respectivement, de plus forte dilatation sous l'effet de l'humidité.

peinture du 16e siècle sur le mur est du bras sud du transept: lacunes montrant la préparation brun rouge ou le support blanc en pierre calcaire. Autre cas particulier: Bar-sur-Aube, église Saint-Pierre, 13e siècle
- lacunes formant une trame régulière: Bosserville, Meurthe-et-Moselle, chapelle de la porterie, 17e siècle: voûte en bois, enduits des joints entre les planches perdus en grande mesure et inversement, dans d'autres zones, peinture des planches perdue et joints présents
- cas plus complexes où des lacunes de types différents sont présentes: Aiguilhe, Haute Loire, église Saint Michel, voûte du chœur: deux couches de peinture, piquetage de l'enduit, retouches diverses présentes dans les lacunes
- graffiti gravés

MESURES DE CONSERVATION ET RESTAURATION CONCERNANT LES LACUNES

- La conservation des lacunes en tant que telles a les avantages découlant de leur valeur de sondages spontanés et de l'authenticité d'un édifice conservé de manière **archéologique**. Cela suppose le plus souvent, d'une part, une consolidation des bords fragilisés des lacunes, et d'autre part, une présentation raisonnée de l'ensemble, associée éventuellement à des planches explicatives pour les visiteurs

- Le comblement des lacunes du support et la réintégration de la couche picturale. L'application d'enduit, de préparation, de couche colorée à intention esthétique posent des problèmes beaucoup plus complexes, dont nous évoquons ici seulement quelques aspects.

  + L'enduit de restauration appliqué dans une lacune devrait évidemment ressembler à celui d'origine, sa densité et sa dureté devraient être légèrement plus faibles que celles de la matière originale, sa perméabilité devrait idéalement être plus grande que celle de l'enduit ancien. Agir ainsi conserve un certain rôle de soupape de la lacune pour l'évacuation de l'humidité du mur. Ces souhaits sont difficiles à réaliser, mais pas impossibles, si l'on utilise par exemple peu de liant (chaux aérienne) et beaucoup de poudres de pierre et de sables colorés; le lissage de la surface devrait être faible, pour ne pas créer de couche trop dense et donc moins perméable; la surface permettra ainsi également un bon accrochage de l'éventuelle couche de réintégration
  + La réintégration des lacunes de la couche de peinture: nous n'examinerons pas en détail les modalités de cette opération qui sont en général bien connues et abordés généralement dans les discutions. Nous en examinerons seulement quelques principes et leur application dans quelques cas concrets.

CHOIX DES MODALITÉS DE RÉINTÉGRATION DE LA PRÉPARATION ET DE LA COUCHE PICTURALE

- Même nuance que l'original: problèmes liés au vieillissement des matières
- Choix et modalités de distinction des lacunes réintégrées par rapport à la peinture originale: nuance plus claire, plus terne, imitant plus ou moins les couleurs et les textures de l'intonaco, celles de la préparation, celles de la couche picturale etc. Direction des traits du tratteggio: sur les surfaces courbes des voûtes par exemple
- Transparence, translucidité ou opacité de la matière utilisée: comme dans le cas des autres objets, ces caractéristiques sont importantes pour les peintures murales. On peut aussi leur ajouter l'aspect des surfaces de point de vue de la matité ou la brillance, du grain, des traces de pinceau etc.

Comme pour les couches support, la couche de réintégration picturale doit aussi être perméable, et dans la mesure du possible, réversible, tout en prenant en compte les conditions de conservation des édifices qui ne sont absolument pas celles des musées.

Vu la complexité des problèmes, le conservateur-restaurateur d'enduits anciens et de peintures murales a intérêt à se constituer donc une sorte de cahier de charges de ses interventions, par rapport à l'original, avant d'aborder la conservation et la réintégration des lacunes d'un décor, surtout lorsqu'il s'agit de grandes dimensions.

La lacune est, inévitablement, un espace de créativité technique, scientifique et artistique du restaurateur. Cela ne veut nullement dire que la fantaisie libre peut s'y exprimer, mais au contraire que l'on est ici appelé à réfléchir profondément, en utilisant le plus possible l'expérience technique et artistique acquises durant les années de métier, en faisant dans un premier temps de la simulation sur les photos (sur ordinateur par exemple), ensuite sur des surfaces réduites de la matière originale, situées d'abord dans les zones les moins importantes. Il faut aussi, si possible, passer à la réalisation seulement après un temps d'attente plus ou moins long, pour permettre aux matières utilisées de se stabiliser et à l'esprit de prendre du recul pour pouvoir juger 'à froid', avec plus de détachement, les premiers essais. N'oublions pas qu'une intervention dans une voûte de cathédrale par exemple restera là très probablement pendant des dizaines, sinon

des centaines d'années si l'entretien normal des toitures est assuré.

Des lacunes permanentes: les gens, les costumes, les tapisseries et souvent (surtout en France) le mobilier des époques anciennes sont absents. La discrétion et le raffinement s'imposent dans nos interventions esthétiques; il faut tenir compte toujours de l'ensemble.

Nous vivons donc entourés de lacunes! Si ces absences remarquées nous montrent qu'il manque beaucoup de ce qui devrait être là pour une perception parfaitement harmonieuse des œuvres, elle nous incitent également à chercher à comprendre et nous permettent souvent de retrouver une partie de l'histoire, donc de la vérité profonde d'une œuvre.

LACUNES IN DE MUURSCHILDERKUNST: ENKELE BESCHOUWINGEN

Een lacune kan, in het domein van de conservatie, gedefinieerd worden als een plaatselijke onderbreking van de normale toestand (het doorlopen) van een werk, hetgeen een breuk in zijn integriteit van fysisch en chemisch functioneren veroorzaakt en een verstoring van de perceptie voor de gebruiker en/of bewonderaar van het object.

Lacunes zijn bestaande beschadigingen van een werk: ze leveren echter ook een niet destructieve toegang (als men ze vergelijkt met sonderingen) tot de kennis van het werk en de sporen van zijn geschiedenis. Lacunes in deze zin zijn bron van kennis in de diepte van de materie: een toevallige dwarsdoorsnede, een observatiepost van de stratigrafie van de verflagen, preparatielagen en de dragers, zonder verder verlies van materie. Het gebruik van de microscoop in situ voor het observeren van lacunes kan de gegevens uit de stratigrafische coupes verfijnen en vervolledigen.

Het onderzoek naar de oorzaken van lacunes is belangrijk in de conservatie: schadebeeld, bepalen van oorzaken van verstoringen vroeger en nu. Dit heeft niet alleen een technisch belang, maar ook een historisch: verbouwingen van de constructie, van het gebruik van de ruimtes, moedwillige beschadigingen, voorbereidende werken voor het aanbrengen van een nieuwe bepleistering of beschildering enz. De lacune is een bevoorrechte getuige van deze geschiedenis. Voor het geheel van een gebouw en haar binnenafwerking, spelen de lacunes van originele materie een andere rol dan in het geval van kleinere voorwerpen (schilderijen, kleine gepolychromeerde sculpturen). Dit heeft te maken met de nauwe banden tussen een gebouw en zijn versiering. Deze zijn niet te scheiden zonder verlies aan informatie en aan efficiëntie tijdens conservatie en restauratie-ingrepen.
Hierbij een aantal mogelijke criteria voor het onderzoek van lacunes, een onderzoek dat uiteraard aan de c./r. voorafgaat.

- plaats van de lacune in de compositie van de voorstelling, en de plaats ervan binnen het volume van het gebouw
- grootte: meestal gaat men er van uit dat een lacune van grote afmetingen niet gerestaureerd wordt. Soms is er een discussie wanneer sommige min of meer repetitieve motieven 'zeker' zijn en dus kunnen gerestitueerd worden.
- vorm: de vorm van een lacune kan de perceptie van een pleisterlaag of een geschilderd decor weinig of veel storen, afhankelijk van het soort geschilderde versiering
- aantal: iets wat veel voorkomt is het inkappen van de schildering om een nieuwe pleisterlaag goede hechting te geven
- diepte: materialen en kleuren die zichtbaar worden in een lacune, het archeologisch of historisch belang hiervan, de rol van de conservatie. Een diepe lacune gelijkt op een wonde, drukt een zekere agressie uit. Een diepe lacune kan anderzijds ook een venster zijn op een oudere schildering. Een heel oppervlakkige lacune wordt ervaren als een kras, een afschilfering.
- de positie van de lacune ten opzichte van de belangrijkste lichtbron

Deze criteria van het onderzoek moet men alle bekijken in hun verband met het bewaarde origineel. Zonder dat kan men geen verantwoorde beslissing tot reïntegratie/retouche nemen. Dit heeft uiteraard te maken met het feit dat elk kunstwerk uniek is in haar problematiek.

GATEN, HIATEN EN LEEGTE, VIJF ANTWERPSE TUINSITES UIT DE RUBENSTIJD

HERMAN VAN DEN BOSSCHE

Tot voor enkele jaren werden tuinen gezien als randje groen bij de gebouwen waar zij bij horen. Tuinen zijn efemeer, hebben beplantingen die vroeg of later afsterven. Tuinen zijn ook frequenter het voorwerp van veranderende modes. Het charter van Florence uit 1982 over historische tuinen houdt geen rekening met deze dynamiek. Tuinsites die door de eeuwen heen hun waardevol, materieel aspect verloren hebben, krijgen in de regel minder aandacht en worden gemakshalve aan de grillen van de tijd overgelaten. Wat mij in het bijzonder zorgen baart, is het dikwijls pijnlijk gebrek aan aandacht voor de geest van de plek (de genius loci), de kennis van het verleden en de samenhang en harmonie tussen gebouwen, hun interieurs en aankleding en hun tuinen.

Antwerpen is met zijn belangrijke patriciërswoningen, tot op vandaag relatief rijk aan tuinsites uit Rubens' tijd. In deze bijdrage komen aan bod: de tuin (1939-1946) van het Museum Rubenshuis, de verborgen tuin (2001-2002) van het Museum Plantin-Moretus, de tuin (2002) van het Rockoxhuis, de tuin (na 1980) van het huis Delbeke en de tuin van het zogenaamde Mercator-Orteliushuis. De tuinsite van het Mercator-Orteliushuis zag in 1910 ongeveer 3/4 van zijn oppervlakte verloren gaan. De vier overige tuinsites wisten grosso modo hun oorspronkelijke oppervlakte te behouden of werden zoals de tuin van het Rubenshuis enigszins uitgebreid [1]. Deze sites hebben de laatste 60 jaar elk een eigen en verschillende invulling gekregen. Voor het tuinproject voor het Mercator-Orteliushuis bestaat een (nog) niet gerealiseerd ontwerp met een nog andere benadering.

WAT WETEN WIJ OVER DE ANTWERPSE TUINEN UIT DE RUBENSTIJD?

Kunsthistorica Ursula Härting heeft de tuinkunst uit de Rubenstijd opnieuw onder de internationale aandacht gebracht met toonaangevende overzichtstentoonstellingen in Hamm (15 oktober 2000-14 januari 2001) en Mainz (4 maart 2001-24 juni 2001). De lijvige tentoonstellingscatalogus met talrijke bijdragen van een internationale groep van experts is een referentiewerk geworden [2]. Maar vooral de studie van historica Ria Fabri naar aanleiding van de herinrichting van de tuin in het Rockoxhuis aan de Keizerstraat heeft een vollediger en genuanceerder beeld opgeleverd van de tuinen in de stad en de Nieuwstad [3] in de tijd van Pieter Paul Rubens [4].

Tuinen in de stad en de Nieuwstad [5] waren het voorrecht van geadelde juristen, stadsmagistraten, notarissen, humanistisch geschoolde intellectuelen, kapitaalkrachtige kooplieden, kunstenaars met faam, hogere clerici, gefortuneerde brouwers, 'chirurgijns' en professionele bloemenkwekers. De panden met tuin lagen aan belangrijke straten als de Lange Nieuwstraat, de Keizer- en de Venusstraat, de Lange Gasthuisstraat, de Minderbroederrui en de Meir en Kipdorp en Hopland. Verder ook aan de Sint-Kathelijnevest, de Zwartzustersstraat, de Lange Koepoortstraat, de Dries, de Lombaerdenvest, de Kammenstraat, de Everdijstraat, de Gasthuisbeemd, de Ossenmarkt, de Vaart, de Ramshoofdenvest, de Huidenmarkt, de Caeystraat en de Reyndersstraat. Sommige huizen droegen toepasselijke namen **den Hollandschen tuin, de Roos, de Linde, de Lelieboom, de Artisjok** [6].

De Rubenstuin in de nazomer van 2006 met zicht op het tuinpaviljoen en de achtergevel van het Kolveniershof. De beplante rabatten uit 1993 vervangen de grasperken in de parterres uit 1946 (foto auteur)

De ridders Gaspard Charles, Emanuel Ximenez en Charles de Santa Cruz, de kooplieden De Groote, Scholiers, Vander Goes en Daelman, de brouwers Stockmans, Van Uffelen en Leveroy, burgemeester Peter van Leyere en loco-burgemeester Nicolas Rockox, de schepenen Andries Janssen, Jan van Meurs, en Jan van Kieboom, de notarissen Van Gansbeek, Van Cantelbeek en Bollaert, kanunnik Antonius De Tassis en de baccalaureaten in de godgeleerdheid Jan van der Veken en Jean Appels en de professionele bloemenkwekers Balthasar van Engelen, Emanuel Verspeet en Peter Ambachts en de weduwe Haex bezaten allen gerenommeerde tuinen in de stad en de Nieuwstad [7].

Wij weten spijtig genoeg bijna niets over de grondplannen van die tuinen: de boedellijsten -de belangrijkste bron van informatie- zwijgen daarover. Het zijn schilderijen als onder andere **De lente**, circa 1644 door David Teniers de Jongere (1610-1690)], prenten zoals **Het tuinfeest** door Sebastiaen Vrancx (1573-1647) of gravures uit theoretische werken als **Le theatre d'agriculture**

et mesnage des champs (1600) van Olivier de Serres, die ons een beeld geven van de langoureuze, rechthoekige, winkelhaakvormige en afgeronde geometrische tuinperken die dikwijls met vier, zes of acht gegroepeerd werden, misschien wel medebepaald door de zuilenorden van de tuingalerijen [8]. Ook de invloed van de tuinprenten van Hans Vredeman de Vries (1527- 1607) is nog sterk aanwezig [9].

Tuinen zijn per definitie omsloten en hoewel artikel 29 van de gedrukte **stadscostuimen** uit 1643 de toelating vermeldt voor het gebruik van hagen, **gelinth** (spalierhekken met of zonder leifruit), **schutsels** en muren [10], duiken **groene** afsluitingen maar in twee documenten op: in de boedellijst van één speelhof zijn een meidoornhaag en een kornoelje- en palmhaag vermeld en onder de tuingalerij bij J. Wildens lag volgens de boedellijst uit 1653 een haagschaar. Tuinmuren waren wel legio waarbij een **Mariebeeldeken met gelaese lanterne** in de tuinmuur als stichtend voorbeeld gold [11].

Over de tuinconstructies zijn wij relatief goed ingelicht. **Somercamerkens** of **somerhuyskens**, dat zijn priëlen en gloriëtten, kwamen veelvuldig voor, vooral in de tuinen van de Nieuwstad. Een enkele maal is vermeld dat zij met pannen en riet gedekt waren. Iconografische bronnen tonen vierkante, ronde en ovalen houten constructies met gesloten of opengewerkte wanden, waarvan de arcaden soms door kariatiden geleed zijn. De houten constructies schraagden een dichte begroeiing van haagbeuk, taxus, buxus of wijnstokken [12]. Volgens de inventarissen hing men schilderijen in de gloriëtten op: twee **Indiaansche raven** bij B. de Groot en verder **rondekens** naar Breughel, landschappen of gevechtsscènes, een herder en een herderin [13].

Ook tuinbeelden in steen, gips, potaarde of tin worden vermeld, maar die lijken de eeuwen niet getrotseerd te hebben. Geliefde thema's waren **kinnekens** of **mannekens, nae 't leven gesneden** en in groepen van zes op **pedestaelen** in de tuin opgesteld [14]. In 1652 stond in een stadstuin aan de Korte Nieuwstraat een **manneke pis**, een thema dat in heel Noord-Europa verspreiding kende [15]. Ook **putti pescatori** kenden groot succes.

Voorts komen in boedellijsten ook **tronien** of vrouwenhoofden voor, waarbij soms vermeld is dat zij vervaardigd zijn door Floris (waarschijnlijk de befaamde Antwerpse beeldhouwer Cornelis Floris). Een ander geliefd tuinobject was de doedelzakspeler, een lokale variant op de Panfiguur. Hoewel grotten niet in boedellijsten voorkomen, blijken zij in sommige tuinen toch aanwezig geweest te zijn: Rubens had er een op de binnenkoer in de hoek van de portiek met het atelier, met nota bene een doedelzakspeler erin [16] en in de boedellijst uit 1634 van het huis van P. de Ram werd een deel **rommelinghe** van steen, **potaerde** en schelpen aangetroffen om **roches te maecken** [17]. Verder zijn er afbeeldingen van de godinnen Pallas Athena, Minerva, Aphrodite, Venus of een nereïde. In de tuin van koopman Daelmans stond een stenen figuur van 'den duc darff' (de hertog van Alva?); in de tuin van koopman Van der Goes stond een Sint-Sebastiaan, Heiligenbeelden bleken eerder een zeldzaamheid. En bij chirurgijn Van de Walle stond een stenen beeld van Martin Luther in de tuin [18] ...

De Rubenstuin in de nazomer van 2006 met zicht op de monumentale terrasbalustrade en tuingevel van de portiek, beide uit 1946 met achteraan rechts de stam van de gewone taxus, vermoedelijk een haagplant of een snoeivorm uit het einde van de 17de eeuw (foto auteur)

Ook dierenfiguren ontbraken niet op het appel: een schildpad op een houten voetje in een tuin aan het Hopland of een stenen leeuw, een haan en een houten ezel. In de Mattenstraat, vlakbij de Schelde stond in een stadstuin in 1625 een **gesneden** schip opgesteld. Iemand had een vergulde granaatappel in zijn stadstuin staan en een ander gaf de voorkeur aan een loden zonnewijzer [19]. Vrij onbekend was de aanwezigheid van schilderijen op hout of op doek in de tuinen zelf met voorstellingen van bijvoorbeeld Orfeus, Piramus of Suzanna. In de tuin van oud-schepen Andries Janssen prijkten twee op hout geschilderde stadswapens, naast allegorieën van **Nobilitas** en **Iuventus** en twee geschilderde slavenfiguren. Verder is er sprake van de **vier tijden van 't jaer of Dafne**, het verhaal van Ovidius over de bosnimf die in een laurierstruik veranderde. In stadstuinen van eigenaars van een lusthof buiten de stad dook hier en daar ook de afbeelding van die lusthof onder de tuingalerij op [20]. Vermeldingen van tuinplanten vóór 1635-1640 zijn schaars, maar vanaf 1640 duiken plantennamen systema-

tisch in boedellijsten op. De meeste stadstuinen herbergden oraignie **boomen (Citrus aurantium)** in aantallen van zes tot twaalf, naast **cleyn limoen** of **citronie** of **cither boomen (Citrus medica)**. De **laurus tinus (Viburnum tinus of Laurus nobilis)** en de vijgenboom **(Ficus carica)**, de **mirtus boom (Myrtus communis)** en de kersenboom met **geil besien vulgariter krieken (Prunus cerasus)** en de **blauwe crieckboom** (?) kwamen veelvuldig voor [21]. De lijst kan nog aangevuld worden met peren-, kweeperen-, appel- en pruimenbomen en tenslotte met de exotische granaatappelbomen **(Punica granatum)** en kruidnagelbomen **(Caryophyllus aromaticus)** [22]. Bomen stonden er traditioneel in potten, teilen of kuipen om ze gemakkelijk te kunnen verplaatsen al naar gelang de behoeften en noodwendigheden. Kleinfruit, zoals aalbessen of kruisbessen kwamen slechts sporadisch in de stadstuin voor en aardbeien waren al helemaal een zeldzaamheid. Loco-burgemeester Nicolas Rockox had in 1610 een aardbeiplant in zijn stadstuin staan. Naast bomen en struiken vermelden de inventarissen ook planten en bloemen. Anjers of **genoffels** waren in Antwerpen bijzonder geliefd en kwamen in grote aantallen voor: 12 of meer potten waren geen uitzondering. Andere lievelingen waren de **jesuminen** of de echte jasmijnen **(Jasminus spec.)** in dubbele, gele of **Spaensche** variëteit. Verder **roselieren**, Spaanse pepertjes en **tageten**, aangeduid als **Affricanen** [23]. Toch valt een zekere eenvormigheid en monotonie in het plantenassortiment niet te ontkennen.

Uitzondering op die eenvormigheid vormden de tuinen van de echte plantenliefhebbers. In de tuin van kanunnik Antonius De Tassis bloeiden **aurikels (Primula auricula)** en bevonden zich 3 bedden met anemonen, drie bedden met lelies, drie bedden met hyacinten en narcissen en zes bedden met tulpen en crocussen [24]. Van Peter Ambachts bloemenkwekerij in de Sint-Jansstraat zijn bloemenlijsten bewaard. Hij verkocht in 1645 een **marlion romain** (?), een **don Francisco de Melo** (?) [25], een **belle cortisane** (?), een **superbe agate blanc del con**. (?) en een **agate dentif** (?), een **belle dorie** (tulp),een **Prince de Wales** (tulp), een **augustus imperiael** (anjer), enz ...[26]. Dat zij per stuk vermeld staan duidt op hun hoge kostprijs.

Vanaf de jaren 1634 - in volle tulpomanie - werden in Antwerpen talrijke tulpen verkocht en gekocht en werd er druk gespeculeerd. Uit de processen die daaruit voortvloeiden konden de tulpenrassen afgeleid worden: de **Anversa**, de **Gouda**, de **Van Dijck**, de **Viceroy**, de **Wtroep**, de **carmosijnroy met wit gevlamd** naast de **geelzimpel** en de **simpelroy**.

De schilderijen uit de Antwerpse barok tonen een weelde aan bloeiende planten, maar volgens de documenten kwamen deze uitgelezen planten niet in de modale Antwerpse stadstuin voor [27]. Naast houtige gewassen en bloeiende planten was er in de Antwerpse stadstuinen ook plaats voor culinaire en medicinale kruiden: men treft er regelmatig marjolein, tijm en rozemarijn als boordsel van de plantenbedden aan [28]. Omdat de dagelijkse behoefte aan verse tuinkruiden groot was werden die planten dagelijks bijgeknipt, zodat op de duur een soort van haagje ontstond.

HET CHARTER VAN FLORENCE (15 DECEMBER 1982) EN DE ANTWERPSE TUINSITES UIT DE RUBENSTIJD

Het ICOMOS-IFLA **International Committee for Historic Gardens** besliste op 21 mei 1981 tijdens een bijeenkomst in Florence, om een charter over de bescherming en bewaring van historische tuinen op te stellen. Op 15 december 1982 aanvaardde ICOMOS de tekst en voegde hem in addendum bij het Charter van Venetië uit 1964. Het charter kent een Franstalige en een Engelstalige versie.

De artikels 17 en 15 zijn van toepassing op de Antwerpse tuinsites uit de Rubenstijd omdat de interessante materiële aspecten van deze tuinen grotendeels verdwenen zijn. Hier volgt een eigen vertaling van beide artikels.
Artikel 17. Wanneer een tuin geheel verdwenen is of er zijn alleen maar gissingen omtrent de opeenvolgende fasen, kan er geen sprake van zijn om iets te reconstrueren dat van ver op een historische tuin lijkt. Een werk dat geïnspireerd is door traditionele vormen en uitgevoerd in omstandigheden waar nooit een dergelijke tuin of locatie gelegen heeft, verdient enkel het predikaat historische evocatie of nieuwe creatie en kan dus in geen geval beschouwd worden als een historische tuin.

Artikel 15. Men zal een historische tuin niet restaureren en zeker niet reconstrueren zonder grondig vooronderzoek zodat de wetenschappelijke aanpak verzekerd is. Dat gaat van archeologisch onderzoek tot bronnenonderzoek met betrekking tot de tuin zelf en gelijkaardige tuinen. Voor de aanvang van de werkzaamheden moet het project aan een groep experts ter beoordeling en goedkeuring voorgelegd worden.

Zoals u merkt maakt het Charter van Florence er zich nogal gemakkelijk van af wanneer een tuinsite haar materiële context verloren is en wanneer er te weinig harde gegevens bestaan om in de tuinsite een tuin op wetenschappelijk verantwoorde wijze te reconstrueren. Tuinrealisaties die niet kunnen terugvallen op harde

wetenschappelijke feiten mogen "in geen geval beschouwd worden als historische tuin"! Voor deze gaten, hiaten en leegte wordt in deze bijdrage uw aandacht gevraagd en getoond hoe men de laatste 60 jaar met de invulling ervan omgaat.

DE TUIN VAN HET RUBENSHUIS, WAPPER 9-11

Het heeft heel wat voeten in de aarde gehad vooraleer de stad er in slaagde om het Rubenshuis en zijn tuin te verwerven. Al in 1887 had de Koninklijke commissie voor monumenten de stad opgeroepen om het pand, dat altijd al beschermd geweest was in de derde categorie, aan te kopen. Het zou tot 1934 duren eer het zover was. In 1913 dreigde de complete teloorgang als eigenares de Bosschaert uit La Hulpe het verhuurt als fabriek nadat onderhandelingen met amerikanen over de omvorming tot cinema waren afgesprongen. De tuin was onherkenbaar verminkt: een bakstenen tuinmuur ten zuiden van de middenas verdeelde de hof in twee. In het noordelijk deel -kant van het woonhuis- stond achterin, tegen de scheidingsmuur met het Kolveniershof, een remise. In de zuidelijke helft -achter het voormalig schildersatelier- stond een tabaksloods. Enkel het tuinpaviljoen en de hovenierswoning uit Rubens' tijd hadden de eeuwen getrotseerd. De monumentale portiek die de binnenkoer afsloot, had aan de tuinzijde een 18de-eeuwse aanbouw gekregen. Twee taxusbomen, waarvan een op sterven na dood was, een tuinvaas op sokkel en de layout van de buxusperken, herinnerden aan de prenten van de tuin uit 1692 [29] door Jacob Harrewijn (ca. 1640 - na 1732) naar Jacob van Croes. Na de nodige peripetieën komt het pand met tuin in 1937 via onteigening eindelijk in handen van de stad.
In 1938-39 gaan de werken van start, na goedkeuring door de Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen. Aan de werken ging een grondig bouwhistorisch onderzoek, dat fotografisch vastgelegd werd, vooraf. Een archeologische sleuf van de hoek van het schildersatelier naar de hovenierswoning leverde op zekere diepte onder de pas het restant van een oorspronkelijke tuinpad in kalkzandstenen **kinderkopjes** op. Toch keerde men niet naar het oorspronkelijk tuinniveau terug omdat men ervan uitging dat het terrein dermate vergraven was dat het bodemarchief als verloren moest beschouwd worden [30].
Stadshoofdbouwmeester Emiel Van Averbeke, architect Victor Blommaert en landschapsarchitect Georges Wachtelaer namen vooral **de Allegorie van Vertumnus en Pomona**, beter bekend als **De wandeling in de tuin** [31] als leidraad voor hun historische evocatie van de tuin van Rubens. Zij hadden trouwens eerder al voor de inrichting en aankleding van het woonhuis en het schildersatelier inspiratie gezocht bij de prenten van Harrewijn. Voor de aanleg van het terras en zijn monumentale balustrade gingen zij onder meer te rade bij Jordaens' **Levade uit de paardendressuur** [32]. De planten kozen zij uit de werken van de grote botanisten Lobelius, Dodoens en vooral ook Crispijn de Passe [33].

Emiel Van Averbeke en vooral Victor Blommaert benutten hun kennis en vakmanschap ten volle en ontwierpen barokke versieringen voor de houten lovergang, portiekjes en hekjes. Wachtelaer tekende in weerwil van de tulpenperken uit de **Allegorie** vier met lage taxushagen omsloten

De loofgang in de Rubenstuin werd, vermoedelijk naar een ontwerp van architect Victor Blommaert, in eiken uitgevoerd. De bloemenrabatten uit 1946 werden in 1993 vervangen door kasseistroken (foto auteur)

Ontluisterend zicht uit 1939 op het tuinpaviljoen in de Rubenstuin. Een hoge tuinmuur deelt de tuin in twee (foto Rubenshuis)

perken die elk uit vier met buxus afgeboorde **grasvlakken** [34] bestonden. Aan de buitenkant van de taxushaagjes lagen de platebandes met de bloeiende planten. Langs de middenas van de barokportiek naar het tuinpaviljoen stonden oranjerieplanten opgesteld: bollen van echte laurieren op stam. In 1946 was ook de tuin af en kon het resultaat op zijn merites beoordeeld worden. Woonhuis, schildersatelier en tuin bleken een groot succes. Wanneer wij vandaag echter de foto's van de nieuw aangelegde uit 1946 bekijken dan valt de sterke invloed van de geldende **Nouveau Jardin Pittoresque**-beweging op [35]. Het gebruik van de lage taxushagen, de bloembedden langs de assenkruisen in de grasvlakken, de laurierbollen op stam, de conisch schoren taxussen achterin en de Italiaanse populieren als groen scherm om de belendende appartementen te maskeren, behoren tot de vormtaal van de architectonische Interbellum tuinen. Maar de bedenkers van de tuin hadden een geniale vondst: zij hergebruikten leisteen schaliën met een voldoende dikte als afboording van de taxushagen onder het aloude motto: niet weggooien maar hergebruiken.

Het meest wezenlijk verschil van deze historische evocatie met Rubens' eigen tuin komt naar voor in een kort brieffragment uit augustus 1638 waarin hij zijn jonge leerling Lucas Fayd'herbe verzoekt er voor te zorgen dat **hovenier Wilm rosilepeyrkens** naar het kasteel te Elewijt doorstuurt en ook **vijghen**, mochten er zijn of **iet anders treffelijck uyt den hoff** [36]. Rubens tuin was er een van nut en sier. De creatie van Van Averbeke, Blommaert en Wachtelaer was geconcipieerd als kijktuin, niet als een tuin van nut en sier.

Tien jaar later sprak de enthousiaste nieuwe conservator van het Museum Rubenshuis in de pers niet meer van een **historische evocatie** maar van een geslaagde **reconstructie**. Ondanks het protest van Van Averbeke, Blommaert en Wachtelaer zou de tuin van dan bekend staan als replica van Rubens' tuin.

Ter gelegenheid van Antwerpen '93, culturele hoofdstad van Europa werd de **historische tuinaanleg voor de hof** opnieuw ter harte genomen. Aanleiding was de vraag van de toenmalige conservator aan de plantsoenendienst van de stad of er geld voor handen was om de geoorde potten in terracotta van de Münchense **Wandeling** zo getrouw mogelijk te laten reproduceren en aan te vullen met kuipen voor mediterrane planten [37]. Toen dat financieel mogelijk bleek, kwam de drang om de tuin een **historisch meer verantwoorde** aanblik te geven aan de door de jaren heen **proper** maar ondeskundig onderhouden perken. Bovendien waren omwille van de onderhoudskosten heel wat vereenvoudigingen in de lay-out van de grasperken ingevoerd. "**Door gebrek aan kunsthistorisch inzicht was de tuin een stylistische steriliteit gaan uitstralen die geen enkele affiniteit meer vertoonde met de levendige dynamiek van het lover en de aardse, vlezige vruchtbaarheid die men in de gekende tuintaferelen van de meester en zijn leerlingen ontwaart**", stelde toenmalig conservator Paul Huvenne [38]. Daarenboven had de tuin de gunstige evolutie van het Rubenshuis zelf niet gevolgd, dat sinds 1946 uitgegroeid was tot een museum met een coherente verzameling. Tegelijk bleek de verleiding groot om in de maalstroom van de internationale hernieuwde belangstelling voor de époque-tuin ook de tuin van het Rubenshuis drastisch aan te pakken. **De International updating course on the conservation of historic gardens** in Leuven 1987 en vooral de contacten met de organisatoren van het symposium **The authentic garden** in Leiden 1990 en de beheerder van de **Hortus Botanicus** (de zogenaamde Clusiustuin) waren doorslaggevend voor de aanpak en de keuze van de planten. In de voorbereiding op het restauratiedossier deed de stedelijke ontwikkelingsbedrijf monumentenzorg en archeologie een bodemkundig onderzoek op mogelijke snijpunten van assen in de tuin, maar dit leverde slechts enige potscherven op. Men liet de hoop op een interessante bodemvondst daarom varen.

Tuinarcheologisch onderzoek avant la lettre in 1939: het oorspronkelijk tuinpad naar de hovenierswoning (foto Rubenshuis)

De 1993 evocatie van deze vroeg 17de-eeuwse tuin komt nochtans over als een wat theoretische oefening. Bovendien zegde het resultaat van de ingreep (zoals steeds) meer over de periode waarin zij tot stand kwam dan de periode die zij evoceerde. Door de contacten met Leiden kwam de plantenkeuze uit het herbarium van de Leidse apotheker Antoni Gaymans (1630-1680), terwijl er in plantentuin van Meise óók oude herbaria beschikbaar zijn.

Omdat tussen de betrokken instanties afgespro-

ken was om de grote lijnen van het concept van 1939-1946 te respecten, beperkten de ingrepen zich grosso modo tot de herinrichting van de gras- en plantenvakken. Men moest evenwel op de beslissing om de nieuwe plantenvakken óók met gerecupereerde dakleien af te boorden terugkomen. Tijdsdruk liet niet toe de beste manier van plaatsen proefondervindelijk vast te stellen. Hoe Wachtelaer de dakleien had vastgezet werd niet onderzocht en op de koop toe dreef de angst voor complicaties aannemers naar onrealistisch hoge inschrijvingsprijzen. Men koos dan maar voor een boord van gezaagde leisteen platen in een gestabiliseerd zandbed.

In 2002 werd in de tuin van het Rubenshuis een primeur in historische tuinen geïntroduceerd: fenotypisch correcte planten. Want tot dan ging geen aandacht naar het fenotype van gekweekte planten: de verschijningsvorm van een plant beinvloed door externe factoren. De aanplanting van een collectie van vijf einde 16de-eeuwse variëteiten aardappelen uit het Andesgebergte (**Solanum tuberosum ssp. andygena**), in Europa in de 16de eeuw ingevoerd als bloeiende sierplant, ging niet onopgemerkt voorbij. Werd de Rubenstuin herschapen in een patattenveld? En ook de voor de vroege 17de eeuw fenotypisch correcte grasanjer (**Dianthus plumarius**), genaamd **Palette de Rubens** [39], resultaat van natuurlijk terugkruisen, zorgde voor heel wat opschudding in de pers omdat verkeerdelijk gedacht werd dat het om genetisch gemanipuleerde plantmaterieel ging.

DE TUIN VAN HET HUIS DELBEKE, KEIZERSTRAAT 9-11

Het huis Delbeke is ongetwijfeld een van de voornaamste 17de-eeuwse patriciërswoningen van de stad. De tuinsite van het huis Delbeke gaat terug tot 1516 wanneer stadspensionaris Herbouts een ruim woonhuis, genaamd **sinte peter**, modo **onse lieve vrouwe** optrok met een koetspoort in de Keizerstraat en een achteruitgang in de Blindestraat. Na een ontploffing in de opslagruimtes herbouwde koopman Balthasar de Groote in 1647-49 het pand met een voorgevel in volplastische barok, gedateerd 1647. In 1659 liet de douarière Maria Bosschaert-de Groote het **zomerhuis** bouwen in de grote tuin, waardoor een vierkante binnenkoer en een eerder bescheiden achtertuin ontstonden. Een bakstenen tuinmuur schermde de tuin van de Blindestraat af. De midden 17de-eeuwse situatie bleef waarschijnlijk ongewijzigd tot minister baron August Delbeke het verwaarloosde hotel in 1897 aankocht en herstelde tot de vorstelijke woning die wij vandaag nog kennen. Hij verbouwde de achtergevel van het zomerhuis in neo-traditionele stijl en bouwde in de noordoostelijke hoek een pagadertoren. De actuele tuin kwam tot stand toen in de jaren 1980 het huis Delbeke een ontvangst- en conferentieruimte van de ASLK werd. De tuin vertoont een patroon van vierkante buxusperken en een bakstenen halfronde keermuur op de hoofdas. De buxusperken zijn beplant met struiken die in de jaren 80 in de mode waren, maar die geen enkele affiniteit hebben met geen enkele periode uit de geschiedenis van de tuin. Vandaag is het indrukwekkend pand eigendom van een internationale kledingketen, die het beste voorheeft met het pand. Binnenkort krijgt de tuinruimte wel een nieuwe tuin!

DE VERBORGEN TUIN VAN HET MUSEUM PLANTIN-MORETUS, VRIJDAGMARKT 22-23

In 2001 tekende het internationaal vermaarde ontwerpbureau Wirtz landschapsarchitecten uit Schoten een ontwerp voor de inrichting van de tuinsite ten zuiden van de **Officina Plantiniana** in het verlengde van Stephane Beels nieuwe onthaalbalie en vestiaire. Wij hebben helemaal geen idee hoe de tuin, die op de -in de 17de eeuw overwelfde- gracht van de Steenhouwersvest aangelegd was, eruit gezien heeft. De tuinsite krijgt hier aandacht omdat zij aanleunt tegen de zuidelijke buitenmuur van de **Officina Plantiniana**. Er is noch historisch, noch archeologisch of archeobotanisch onderzoek aan deze realisatie voorafgegaan. Het vermoeden bestaat dat door de eeuwen heen nogal wat lood uit de **Officina** op het perceel en in de oude vest terechtgekomen is [40]. De tuin heeft geen pretenties en wil enkel een rustpunt in de drukke stad zijn, verkwikkend voor de geest en aangenaam voor het oog. Daarmee sluit hij aan bij de 17de-eeuwse tuintraditie. De vormgeving en de materiaal- en plantenkeuze zijn hedendaags zonder verdere verwijzing naar het verleden.

DE BINNENTUIN VAN HET ROCKOXHUIS, KEIZERSTRAAT 12

Bij de inhuldiging van de tuin in de lente 2002,

De Rockoxtuin uit 2002 in de nazomer van 2006. De plantenperken zijn wit gezand, de tuinpaadjes liggen in houtkrullen geheel volgens de aanwijzingen van Olivier de Serre (1600). De panoramafoto tegen de muur van de galerij herinnert aan opstelling van de geschilderde tuinperspectieven in de 17de eeuw (foto auteur)

stelde conservator Hildegard van de Velde dat de nieuwe tuin geïnspireerd was door de vroeg 17de-eeuwse tijdsgeest, door de toenmalige behoefte om zijn particiërswoning uit te breiden met een **tuin-saleth**, door de verzameldrang naar exclusieve planten, door de visie van humanisten en vanzelfsprekend ook door de beschikbare bronnen.

Zoals op zovele plaatsen ontbreekt het ook hier aan iconografische bronnen, die ons een beeld van de tuin van Nicolaas Rockox (1560-1640), die zich vanaf 1603 hier gevestigd had in het grote dubbelhuis, genaamd de **Gulden Rinck**. In de aankoopakte is - naast de gebruikelijke vertrekken als **neercameren en coeckene** - ook sprake van een **hove**.

In 1604 kocht Rockox bij zijn vriend Balthasar Moretus van het huis Plantin voor 5 gulden en 13 stuivers een recent verschenen boek over het beheer van landgoederen aan: **Le théatre d'agriculture et mesnage des champs d'Olivier de Serres, seigneur de Pradel dans lequel est répresenté tout ce qui est requis et nécessaire pour bien dresser, gouverner, enrichir et embellier la Maison Rustique**, Parijs, 1600. Uit het **Grootboek** van het huis Plantin kunnen wij afleiden dat Rockox en Moretus de enige Antwerpenaars waren die dit boek bezaten. Het verschilde van de in 1585 verschenen Nederlandse vertaling van Charles Estiennes L'agriculture et maison rustique uit 1564, door de aanwezigheid van 10 houtsneden van onder meer "compartiments carrés et barlongs [de jardins] avec les bordures" [41]. Het hoofdstuk over le bouquetier (de bloementuin), kwam Rockox van pas voor zijn stadstuin. Hij had tussen haakjes ook een tuin in de Nieuwstad. De Serre verschaft ook praktische informatie over hoe en waarmee de tuin te beplanten en met welke materialen de paden en plantenbedden te bedekken.

In 1606 deed de vermaarde humanist en numismaat Nicolas Claude Fabri de Peiresc Antwerpen aan en bezocht er de woning van zijn goede vriend, loco burgemeester Nicolaas Rockox. Hij beschreef de kleine stadstuin in een brief van 1609 als "**un beau petit jardin garny de toutes sortes de belles plantes**". Eind januari 1609 stuurde De Peiresc vanuit Aix-en-Provence een blikken doos met een 12-tal plantjes naar Rockox met een begeleidende brief met gedetailleerde inhoudsopgave en waarin hij verduidelijkt dat de dozen "**playne de petits arbrisseaux de ce pays-ci**" zaten. In januari 1610 stuurde hij andermaal een blik met planten naar Rockox, waartussen enkele vervangingen en ditmaal ook enkele bloembollen. Zelfs al schreef de Peiresc: "**je sais qu'ils ne sont pas assez rares**", toch gaan wij ervan uit dat deze planten in Antwerpen zeer zeldzaam waren en dat deze planten de aantrekkingskracht van Rockox' tuin aanzienlijk opdreef [42]. Hij stuurde onder meer aarbeiboom, oleander, Kermes eik, fluweelboom, mastiekboom, witte hibiscus, boksdoorn, storaxboom, tongenblad, steenlinde, steenroos, echte aloë en dubbele narcissen op, planten die hier zelfs vandaag uiterst zeldzaam zijn. In Rockox' sterfhuis in de winter van 1640, noteerde de notaris in de kelder "**thien oraignie boomen sommigen met appelen belaeden**", enkele kleinere sinaasappelstruiken en 2 laurieren.

De rabatten of plantenperken in de Rockoxtuin zijn afgeboord met cortenstaal met de toen gebruikelijke hoogte van 2 Antwerpse duim. Deze bedroeg toen 62mm! De oranjeboompjes staan in gerecupereerde portovaatjes (foto auteur)

In de aanloop van het Hans Vredeman de Vries-jaar besloot de KBC om ook de tuin van het Museum Rockoxhuis museaal interessant te maken en op die manier ook aansluiting te vinden met de collectie binnen. Bijkomend archeologisch onderzoek bleek niet zinvol omdat bij de restauratiewerken uit 1970-1977 de hele tuinsite al gefouilleerd was voor de plaatsing van allerhande ondergrondse nutsvoorzieningen. Het studiewerk van historica Ria Fabri bleek de gedroomde toetssteen en bood meestal uitkomst op de talloze soms heel algemene of juist heel praktische vragen. Er werd afgesproken om de rondweg en het assenkruis in Gobertange kinderkopjes in de bestaande structuur van de tuin -gerealiseerd naar aanleiding van de restauratie van het pand in 1970-1977- te behouden en de vier vierkante grasperken met buxusrand, die toch maar een neutrale standaardopvulling waren, te vervangen. Omdat de zuilengalerij uit 1560 in dorische orde is opgetrokken, werd -conform de visie van Hans Vredeman de Vries- gekozen voor een eenvoudige plattegrond van 4 x 4 langwerpige, verhoogde plantenbedden, omgeven door vier gelijkbenige L-vormige plantenbedden. De traditionele verhouding 1:5 maakt dat de compositie harmo-

nisch, uitgebalanceerd en evenwichtig oogt. In de realisatie is maximaal rekening gehouden met de aanwijzingen van Olivier de Serres, tot en met het strooien van leisteenschilfers en wit, geel of rood zand op de plantenbedden en houtkrullen op de paden. De bittersinaasappelen en de laurieren zijn aangeplant in gerecupereerde portovaatjes, die tussen de twee bovenste metalen repen doorgezaagd zijn. Het resterend gedeelte doet dienst als ondiepe schaal voor rotsplanten. De vier bedden langsheen het assenkruis zijn bestemd voor de 21 planten van Nicolas Claude Fabri de Peiresc. De plantenbedden ernaast zijn bestemd voor planten uit de '**Theatre** ..." van Oliver De Serres, de plantenbedden in de derde rij herbergen planten uit Besler's beroemde florilegium **Hortus Eystettensis**, waarvan Rubens en Balthasar Moretus een exemplaar hadden. De vierde rij is gereserveerd voor de typische Antwerpse tuinplanten uit de eerste helft van de 17de eeuw. In de L-vormige plantenbedden staan de tuinkruiden en de oranjerieplanten. De verhoogde bedden zijn hier bewust afgezet met hedendaags roestkleurig **CorTen** staal om duidelijk te maken dat de tuin nieuw is, maar ook omdat de roestkleur zich als materiaal perfect inpast.

De Rockoxtuin bij de opening in 2002. Hier is geen sprake van een reconstructie maar van een historische evocatie gebaseerd op de eigentijdse tuinliteratuur en documenten uit het Rockox-archief (foto Oswald Pauwels)

EEN TUIN VOOR HET ZOG. MERCATOR-ORTELIUS-HUIS, KLOOSTERSTRAAT 11-17

Noch Gerard Mercator (1512-1594), noch Abraham Ortelius (1527-1598) hebben ooit dit pand bewoond. Ortelius woonde bij zijn zus verderop in de Kloosterstraat 33-35. Het pand kreeg zijn naam door het Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap van Antwerpen dat er van1944 tot 1950 regelmatig voordrachten organiseerde. Met de ingrijpende verbouwingen in 1619 door Peeter Pascual De Deckere (1585-1667) van "**eene groote huysinge met twee voorhuysen achterhuysen hove fundo et omnibus pertinentys gestaen ende gelegen in sinte michielsstrate** (vandaag de Kloosterstraat) **alhier jegens over sinte michiels cloostere commende wte inde langeridderstrate**" [43] ontstond een van de fraaiste patriciërshuizen van de stad. Hijzelf was een van de belangrijkste financiers van zijn tijd: zijn kantoor verleende de overheid in 1642 een krediet voor het gigantisch bedrag van 250.000 gulden. Hij bouwde wellicht **de gaelderye** in de tuin, waarvan onderdelen tot op vandaag in de huidige tuinmuur zichtbaar zijn [44]. Omstreeks 1698 liet Norbertus Schut, koopman en oud-aalmoezenier, op zijn beurt belangrijke verbouwingen uitvoeren naar een ontwerp van Hendrik Frans Verbrugghen (schepper van de preekstoel in de Sint-Augustinuskerk). Was hij verantwoordelijk voor het bouwvolume tussen de twee zijvleugels in laatgotische stijl of was hij enkel verantwoordelijk voor de gevels in classiserende barok? Vooral de tuingevel met zijn pilasters in kolossale orde wekt de schijn dat de voorgevel zich aan de tuinzijde situeert [45]. In 1949-1950 verwierf de stad Antwerpen het pand en sinds september 2000 is er het stedelijk ontwikkelingsbedrijf monumentenzorg en archeologie in ondergebracht [46]. Wij hebben hier te doen met een tuinsite waar zowel bovengrondse als ondergrondse aanwijzingen - op het zichtbaar relikt van de 17de-eeuwse tuingalerij na - verdwenen zijn [47]. Landschapsarchitect Erik Dhont uit Brussel ontwierp in het kader van het Hans Vredeman de Vriesjaar in 2002 een tuin die tegemoet komt aan de behoeften van het stedelijk ontwikkelingsbedrijf. In hoofdzaak ontworpen als een tuin-saleth om het lapidarium in onder te brengen, laat de tuin zich bij mooi weer gebruiken als intieme lunchplek voor het personeel en leent zich zelfs tot wat grotere publieke manifestaties. Veel zorg ging uit naar de nauwe band met het interieur, waarvan de kamers met uitzicht op de tuin museaal ingericht zijn. Het ontwerp maakt hier dankbaar gebruik van wat de plek vandaag aan interessante groene elementen aanreikt: de oude klimop die metershoog bovenop en van de tuinmuren rankt, vormt een donkere spelonk en heeft dat vlezige van de barok, dat Paul Huvenne, voormalig conservator van de het Rubenshuis, zozeer miste in de Rubenstuin.

EPILOOG

Tuinhistorisch onderzoek en archeologisch en archeobotanisch onderzoek kosten veel geld. Zijn lege tuinsites met hun gaten en hiaten dat wel waard, vragen velen zich af? Toch groeit stilaan het besef dat tenminste in een aantal specifieke gevallen, bijvoorbeeld in museale omgevingen, het nuttig en zelfs nodig is om die onderzoekingen vooraf te laten uitvoeren en daar tijd voor te nemen. In dit opzicht staat een veelbelovend project op het getouw: de historische evocatie van de tuin van Balthasar Moretus op de binnenkoer van het Museum Plantin-Moretus. Met de inschrijving van het museum op de lijst van het Werelderfgoed is de tijd rijp gebleken voor een doordachte aanpak door een team van archeologen, archeobotanisten, historici, kunsthistorici, tuinhistorici en landschapsarchitecten. Streefdatum: 2008.

NOTEN

(1) *Op voorstel van de Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen werd een stadsloods aan het Hopland afgebroken om plaats te maken voor een boomgaard.*
(2) *HARTING U. e.a.., **Gärten und Höfen der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Breughel und der Künstler um Peter Paul Rubens** (tent.cat.), Passau, 2000.*
(3) *de Nieuwstad lag tussen de huidige Brouwersvliet - Oude Leeuwenrui en de Falconrui*
(4) *FABRI R. en VAN DE VELDE H., **Antwerpen, een originele stadstuin rijker - Thien oraignie boomen [sommigen] met appelen belaeden** (tent.cat.), Leuven, 2002.*
(5) *ook op het Schuttershof, Hopland en de Arenbergstraat lagen tuinen*
(6) *FABRI R.en VAN DE VELDE H., **op.cit.**, p.25.*
(7) *idem, p.25-26.*
(8) *idem, p. 28.*
(9) *DE JONGE K., DE MAEGD C., FÜHRING P. en HÄRTING U., **De wereld is een tuin, Hans Vredeman de Vries en de tuinkunst van de renaissance**, Gent-Amsterdam, 2002.*
(10) *idem, p. 31.*
(11) *idem, p. 33.*
(12) *idem, p. 28.*
(13) *idem, p. 28.*
(14) *idem, p. 29.*
(15) *LOMBAERDE P., FABRI R. en HÄRTING U., **Fontainen - Manneke Pis** , cat. notitie in **Gärten und Höfe des Rubenszeit**, München, 2000, p. 432-434.*
(16) *TIJS R., **De andere Rubens, Activiteiten - Interesses -Leefwereld, Leuven**, 2004, p. 165.*
(17) *FABRI R. en VAN DE VELDE H., **Antwerpen, een originele stadstuin rijker** ... (tent.cat.), Leuven, 2002, p. 30.*
(18) *idem, p. 29-30.*
(19) *idem, p. 30.*
(20) *idem, p. 31-.32*
(21) *idem, p. 26.*
(22) *idem, p. 26.*
(23) *idem, p. 27.*
(24) *idem, p. 27.*
(25) *Francisco de Melo (1597-1651) verving vanaf 1641 de kardinaal-infant don Ferdinand als landvoogd over de Zuidelijke Nederlanden.*
(26) *FABRI R.en VAN DE VELDE H., **Antwerpen, een originele stadstuin rijker** ...(tent.cat.), Leuven, 2002, p. 27.*
(27) *idem, p. 28.*
(28) *idem, p. 28.*
(29) *soms wordt ook 1684 vermeld*
(30) *mondelinge mededeling van Goerges Wachtelaer in 1977*
(31) *eerder toegeschreven aan Rubens zelf, maar vandaag bestaat daar twijfel over*
(32) *in het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen*
(33) *Crispijn de Passe (omstreeks 1593 - na 1670) Hortus floridus in quo rariorum & minus vulgarium florum ..., Arnhem, 1614.*
(34) *cfr de grass plats in Ham House (Londen)*
(35) *zie VAN DEN BOSSCHE H., **Le Nouveau Jardin Pittoresque, in M&L (Monumenten, Landschappen en Archeologie)**, jg. 6, nr. 6, 1987, p. 46.*
(36) *DE BACKER W., HUVENNE P. en VAN DEN BOSSCHE H., **De tuin van het Rubenshuis in Antwerpen: een historische evocatie, in M&L (Monumenten, Landschappen en Archeologie)**, mei-juni 1995, p. 45.*
(37) *idem, p. 45.*
(38) *idem, p. 47.*
(39) *naam gegeven door de heer Guy Prouveur, die de planten geleverd heeft*
(40) *mondelinge mededeling van de museumstaf*
(41) *DE SERRES O., **Le théatre d'agriculture et mesnage des champs d'Olivier de Serres, seigneur de Pradel dans lequel est répresenté tout ce qui est requis et nécessaire pour bien dresser, gouverner, enrichir et embellier la Maison Rustique, Parijs**, 1600.*
(42) *FABRI R. en VAN DE VELDE H., **Antwerpen, een originele stadstuin rijker** ...(tent.cat.), Leuven, 2002, p. 19.*
(43) *uit DERYCKE I., TROUPIN G. en VEECKMAN J., **Het Mercator-Orteliushuis te Antwerpen: een samenvatting**, in **BRABOM**, 5, Antwerpen, 2002, p. 139-225.*
(44) *in de gemene muur van de verffabriek de Coninck uit 1910 en wat er overbleef van de tuin zijn nog overblijfselen van die galerij aanwezig.*
(45) *uit DERYCKE I., TROUPIN G. en VEECKMAN J., **Het Mercator-Orteliushuis te Antwerpen: een samenvatting**, in **BRABOM**, 5, Antwerpen, 2002, p. 139-225.*
(46) *idem*
(47) *de ondergrond is ook danig verstoord (mondelinge mededeling van archeoloog Johan Veeckman)*

TROUS, LACUNES ET VIDES: CINQ JARDINS ANVERSOIS DE L'ÉPOQUE DE RUBENS

La première moitié du 18e siècle est l'âge d'or de la vogue des jardins dans le centre ville d'Anvers. Parmi les nombreuses maisons patriciennes, un certain nombre ont subsisté. Parmi celles-ci, cinq sont mises en valeur : le jardin du musée de la Maison de Rubens, le jardin de l'Hôtel privé Delbeke, le jardin du musée Plantin-Moretus, le jardin du musée de la maison Rockox et le musée Mercator-Ortelius.

Tous les cinq ont, au cours de leur longue histoire, perdu beaucoup, voir parfois la totalité de leur contenu matériel et ne reste, au pre-

mier regard, qu'une coquille vide. Mais l'esprit de l'endroit est tenace et les lacunes, espaces vides, dérangent. Au cours du 20e siècle, les historiens, historiens d'art, architectes et architectes paysagistes ont essayé de réveiller l'esprit de ces endroits particuliers.

- L' intervention la plus ancienne est une évocation de jardin et date de la période 1937-1946 : le jardin de la Maison Rubens. En 1993, suivit un réaménagement 'historisant' insistant sur plus d'authenticité.

- Le jardin privé de l'Hôtel Delbeke fût aménagé dans les années 70 avec de lointaines réminiscences des jardins architectoniques de l'entre-deux guerres.

- Le petit site du jardin du musée Plantin-Moretus reçut un aménagement contemporain, loin de l'historicité ou de l'authenticité de la Charte de Venise, à côté duquel le concepteur faisait figure d'icône.

- Dans le jardin intérieur du musée de la maison Rockocx , les chemins pavés datant de la restauration de la période 1970-1977, ont été conservés. Les quatre petites pelouses furent remplacées, selon les règles de l'art, par des parterres allongés plantés de variétés de plantes dont on sait qu'elles existaient au temps de Nicolas Rockox. Les interventions sont réversibles parce que les parterres de plantes ont été aménagés sur le gazon et par conséquent le sol original est intact.

- Le site du jardin du musée Mercator-Ortelius est, parmi les cinq, celui qui nous est parvenu dans le plus triste état. Amputé de plus de la moitié, ce n'est plus que l'ombre de l'état du XVIIème siècle. Un des architectes paysagistes à la mode de notre pays y réalisa, dans le cadre de l'année 2002 Hans Vredeman de Vries un projet contemporain qui respecte le lieu, l'histoire, la tradition et l'utilisation future.

HOW TO FILL A HOLE, OR HOW TO MEND A WOUND? THE REBUILDING OF ST OLAF'S CHURCH IN TYRVÄÄ, VAMMALA/FINLAND

ULLA RAHOLA

The Tyrvää church in Vammala/Finland after the fire: almost nothing remained of the precious wooden interior. The granite stone walls were badly damaged by the heat where as the bricks endured the fire amazingly well (© Reijo Keskikiikonen)

The project of St Olaf's church in Tyrvää deals with a wooden church interior inside a medieval stone church, which was totally destroyed in a fire and rebuilt by volunteers. I never thought this project of the vanished interior of the Tyrvää church to be a lacuna before I was asked to present the project in this seminar. After some reflection I came to a conclusion that it really has some features of lacuna: the old existing parts which need completing, the important missing part out of which we know a lot, but not everything and a need of connect the old part to the new one to make the object more narrative. The building differs though from a piece of art through its functional meaning. Besides the philosophical and aesthetic solutions it also has to meet the laws and orders of our time. As architect Colin St John Wilson just recently said in a symposium: "**Architecture is a practical art, not a fine art**".

The medieval St Olaf Church of Tyrvää is beautifully situated by Rautavesi lake at one of the Finland's national landscapes (© Urpo Vuorenoja)

The St Olaf's Church is a beautifully situated late medieval stone church, built between 1506-1516 in western Finland. It has typical features of the Finnish churches of the time: the massive granite walls, which have most probably been originally whitewashed externally, the decorated brick triangles at the west and east ends of the church, which have probably been whitewashed too, the steep shingled roof with a rhombic pattern, east-west orientation and an rectangular asymmetric plan with armoury and sacristy. The granite was used for the wall building material because it was easily available everywhere. The disadvantage of the material is that it is very hard and therefore very difficult to cut. As Finnish ground lacks almost totally lime- and sandstone the decorations were mainly made of brick, which was considered to be a valuable material. One typical feature of the Finnish late medieval stone churches is also seen in the St Olaf's church: because of the lack of money the construction was left incomplete and the brick vaults were replaced by a wooden ceiling. The remains of the bases of the vaults are still clearly seen in the church interior.

Finland was part of Sweden until 1809 when it became autonomous grand duchy of Russia and obtained independence only in 1917. The state religion in the Middle Ages was Catholic. After the reformation which started in 1520 the religion was changed into Protestant, Lutheran religion, which had a clear effect to the church interiors.

The wooden interior of the St Olaf Church was one of the best preserved 18th century polychrome interiors in Finland. The western gallery was extended, the northern gallery was built and the panels were painted in 1780. This was also documented in the last panel of the northern gallery where was written: this choir and gallery have been extended and laid at the era of vicar Andreas Wirzenius by Carpenter Master Michael Lajander and then at a certain expense of the congregation. Painted by Master Andreas Löfmark. Year 1780 (© National Board of Antiquities)

The lost interior of the St Olaf's church was exceptional. It had been built after a fire which took place in about 1640 and had been completed in a renovation made in 1780's. It consisted of whitewashed stonewalls, untreated wooden barrel vault, wooden floor made out of wide short boards, western and northern galleries and massive wooden benches with strict sitting order separating men and women. Beside the western entrance there was a separate bench for ladies who had recently delivered. (Women were considered to be filthy after delivery and had to come to the church six weeks after confinement. The reverend would pray and praise the Lord for them. Afterwards they could join the congregation at their own seats).

The church had a baroque style pulpit which was decorated with arabesques typical for the pulpits of that area at the time. It dated to 1646 and was made by master Nils Bengtson. The pulpit was repainted in 1780 by painter Andreas Löfmark (© Jaakko Lampimäki, Studio -86)

The pulpit was richly decorated with wood carvings in baroque style and dated to1646. The altar, pulpit, the facade of the gallery and benches around the altar and part of the pillars holding the gallery were marbled in greenish blue colour by Andreas Löfmark in 1780. He also made the paintings of prophets and the Via Dolorosa, the Christ's route from Pilatus to Golgata, in the gallery facades and the paintings in the pulpit. The curious thing about his paintings was that they were most probably made after a Spanish model book according to the names of the prophets like "San Pedro". The altar paintings presenting the paradise and the paintings of paradise trees and flowers on the bench facades around the altar dated most probably to 17th century.

There were paintings of the paradise trees and flowers around the choir. The main pillars and the frames of the panels were decorated with blue marble imitation in most probably Prussian blue oil paint (© National Board of Antiquities)

The quick growth in population (less than one million in 1800; 1,9 millions in late 1860's) had caused a demand to extend the churches. At the same time the cast iron stoves had made it possible to heat them. As St Olaf's church had thick granite walls it was found impossible to be extended. Also it was found impossible to isolate it so that it could have been heated. It was deserted in 1855 when the new brick church with all accommodations was erected on the other side of the lake and the old church was left without regular use. It was founded to be a museum in the turn of 1900. The church served during the Second World War as a storage for the Finnish National Archives. A new interest to the church arouse in 1970's, when reverend Timo Kökkö started the tradition of giving a St Thomas mass in the unheated church just before the Christmas. The congregation walked the three kilometres long road from the town Vammala to the Tyrvää church with lanterns and the sermon with exceptional atmosphere became a tradition.

The first altarpiece of the church, the Crowning of Maria, was presumably of German origin. Maria was removed from the altarpiece in 1600's after the Reformation. The altarpiece is now situated at the Finnish National Museum. It is obvious that Andreas Lövmark copied the resurrection of the Christ from this altarpiece (© Markku Haverinen, Finnish National Museum)

A party was held to celebrate the newly finished southern side of the roof on the 31th of August 1997. The church was filled with rejoicing people (© Jaakko Lampimäki, Studio -86)

The Tyrvää St Olaf's church had one of Finland's oldest shingled roofs made of aspen in 1760. In 1995-97 the roof shingles on the southern slope, as well as the porch, sacristy and the entry portal were completely renewed, and the northern slope was repaired. The shingle work was done

The church was set on fire at the night of the 21st of September in 1997. Nothing could be done to stop the fire when the fire brigades reached the site (photo by the regional fire station of Vammala)

through voluntary work, and the project received EU funding. Only some weeks after the ceremonial consecration mass in September 1997 which celebrated the finishing of the roofing work the church was burnt down. Only the stone walls and some of the floor planks remained. The fire was a great loss for the local people and the ruined church was like a bleeding wound to the congregation as well as for all Finns. The fire caused a real movement in the whole Finland to rebuild the church. (Some years later a local man confessed the deed. He had broken into the church through one of the windows to seek for valuables and wine and set the church on fire in order to destroy his fingerprints).

Already at the ruins of the still smoking church the decision was made to rebuild it. As it was an important landmark in the national landscape, the decision to reconstruct it totally externally was easy to make. The interior needed more reflection. Finland's Archbishop had stated that he hoped that the church would be rebuilt so that it would feel the same as it did before. An interior committee was nominated to consider the matter. The members of it were by others the retired and present reverends of the Vammala parish, the chairman of the parish council, artist Mauri Kunnas, whose book of the church had collected 1 000 000 Finnish marks (165 000 Đ) to the reconstruction project, and two architects, restoration architect Maija Kairamo from the National Board of Antiquities and the leading modernist architect of Finland, academician Juha Leiviskä. The problem was widely discussed in two open meetings of ICOMOS Finland. The National Board of Antiquities had documented the church by 1:50 scale drawings both externally and internally in 1960's and 1990's. There were also lots of pictures and videotapes made in the church. The interior committee had reconstruction drawings made from the material.

The plans for the external reconstruction including the doors and the roof were made at the National Board of Antiquities. The external reconstruction -which seemed to be a natural decision because of the remaining stonewalls and brick triangles- met with some practical problems under the construction works. The roof trusses were made traditionally out of logs and assembled with wooden pegs beside the church. In spite of very careful measurements, calculations and computer models, they were reformed when taken to their places and had to be straightened before assembling the underneath boarding for the shingles. Also the reconstruction of the doors was problematic as they had originally been opening to the inside but had been altered after a new law in 1830 which ordered the doors to be opening to the outside for safety reasons. The doors were made copies of the destroyed ones remaining the false construction turned from inside to outside.

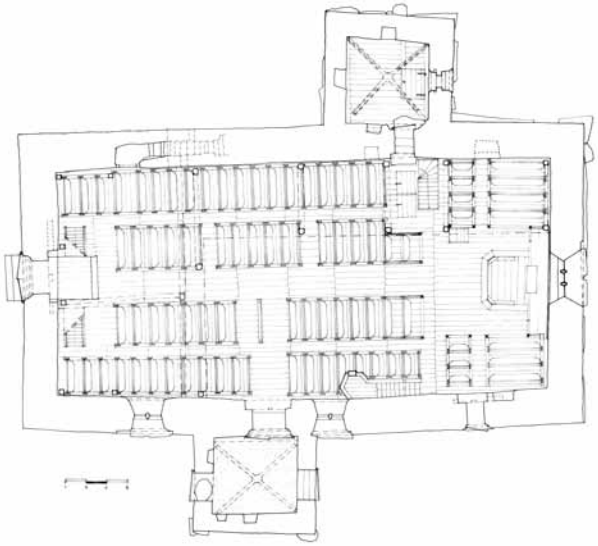
The roof trusses were manufactured by the Ikaalinen institute of Crafts and Design. The interior walls were plastered and whitewashed by the students of Tyrvää Institute of Crafts and Design. The 33 000 aspen shingles of the roof were hewed by volunteers all over Finland. The rhombic pattern was carried out with three different shingle shapes. The shingles were set on a solid layer of planks covered with birch bark and nailed to the planks with wrought iron nails which had endured the fire and had been straightened by the volun-

The church got a new shingled roof in the year 2000. The aspen shingles were laid on a solid understructure of pine planks. The shingles were dropped in the hot tar after carving, nailed with cast iron nails from the burned roof and tarred again after nailing (© Ulla Rahola).
The church was mostly rebuilt by volunteers. In this picture you can see one of the most active ones, Kalevi Saari. They were very motivated and skilful and put their whole heart to the task (© Ulla Rahola)

teers. The external walls were seamed and the window sides and the brick decorations at the triangles were whitewashed. When carrying out this task conservator Raimo Alakärppä found some traces of red paint underneath the lime layers and found a medieval primitive portrait of most probably bishop Maunu Särkilahti, who was the

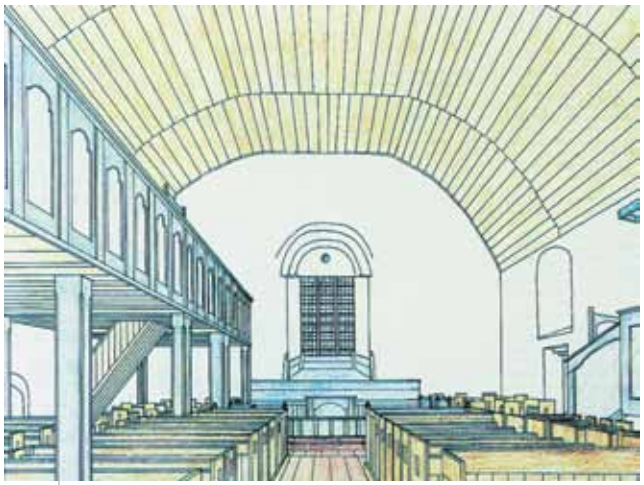
Turku bishop by the time the church was erected. Also other similar paintings were found beside windows on the southern side of the church.

I was commissioned to design the 'new' interior in summer 1999. I started the work with some research on the history of the church and also checking the material which was left from the fire. The main question was how to replace something that is irreplaceably gone? How to get back the ambience of an old building which had gained its personality by its makers and during four hundred years? How to get back the patina, the touches of thousands of people during decades? One picture was very important to me when trying to solve the problem of the interior. It is a picture of a demolished annex of a building which has left only its profile to the remaining building. I was touched by the in the same time clear and invisible image the demolished building had left to the surroundings. I understood that there was no one who could remember all the details of the church; the unity of the space had been much more imposing than its details. I also realised that most of the atmosphere of the church consisted of the constructive elements of the church and how the light touched them.



The plan of the rebuilt church. The elements: benches, galleries, altar, pulpit etc. are on their original spots, but meeting today's requirements like fire precautions (drawing Ulla Rahola)

My view of rebuilding was that it was not possible to regain this church, which had formed over centuries, by copying its old forms. Far too much of the space's enchantment lay in the meanings behind the forms and the signs left by earlier generations. The old patina was gone forever and couldn't be reconstructed. The period within which the space was rebuilt should also be visible and possibly add something valuable of this time. The Venice Charter, international charter for the conservation and restoration of monuments and sites from 1964, gives still good guidelines in restoration and conservation. Article 12 says: "**Replacements of missing parts must integrate harmoniously with the whole, but at the same time must be distinguishable from the original so that restoration does not falsify the artistic or historic evidence**".



The way of rebuilding the interior was widely discussed. My solution was to reconstruct the inner landscape of the interior with modern forms and traditional joints (drawing Ulla Rahola)

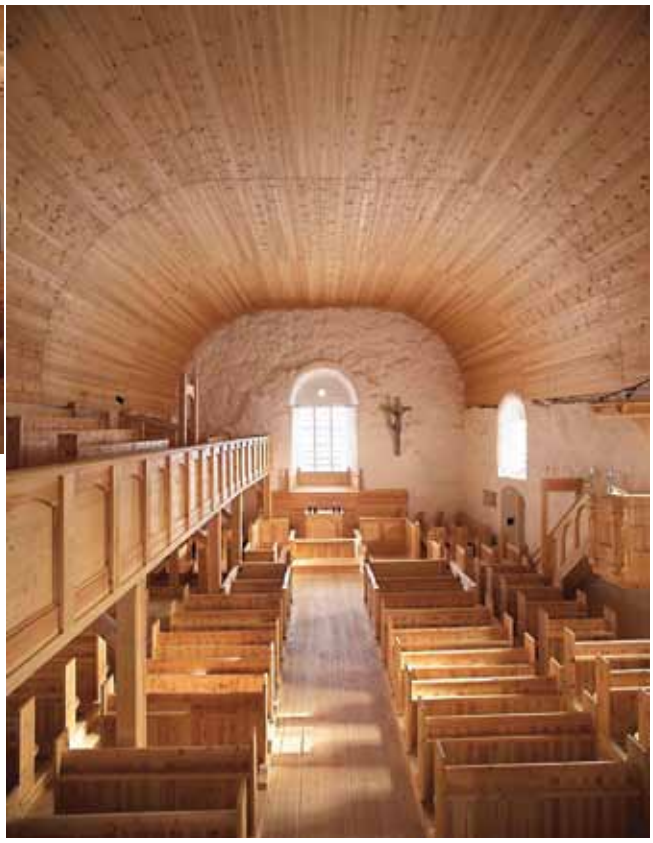
I was thinking of the two meanings of the Greek word 'autentikos': reliability and believability. Ambience, the feeling generated by the inside of the church, its atmosphere, guided me to set the structures where they used to stand. The stone body of the church already existed, as did the connection points for the lost wood structure, such as slots and cupboards in the rocks, iron attachment bars, pillars beneath the floor and the wind irons that go through the brick pillars of the windows. It was natural to use these in the task before me and I ended up suggesting spatial reconstruction, a restoration of the indoor scenery. I also wanted the construction parts to have meaning in present day life. For these reasons for instance the bench for the delivered women and the wall between men and women at the northern gallery were eliminated from the plan and a proper staircase to the galleries, wider corridors between the benches and a free standing altar were added to it. The works inside the church divided to two clear parts: first the constructive wooden interior and second the decorative paintings.

As the sacristy was stone vaulted and the wooden door leading to it had been covered with iron

plates it was the only room saved from the fire. There I found an old bench, probably belonging to the precentor, most likely deriving from 17th century. I was fascinated by the beautiful constructive details of the well preserved bench. From outside the church I found remains of the gallery benches and could also study the details of the lost structure, which had not been documented before the fire.

I wanted to extend the centuries-old tradition of wood construction into modern times - not just to create a picture of the lost interior frozen in the past. This solution lead to solid wood and wooden junctions being used, leading to the same size lumber as before the fire. This meant that the structural details of the building elements also served as decorative elements. The structures were assembled using timber joints such as notches, wedges and pegs. Numerous 1:1 models of the details were made on-site. The joints exploited the swelling that occurs with inside-dry wood in an unheated church, where the humidity is almost the same as in the air surrounding it. First model bench was made to test the details and the outlook of the bench. Afterwards some alterations were made to the construction.
I made some experiments with the charred wooden floor planks by scratching and scrubbing them with pine soap and fine sand. My first intention was to save the old planks at the corridors and choir and to make the bench areas higher with new floor. This plan, however, was turned down partly due to the detesting of the local people, partly due to the technical reasons. The floor was decided to be reconstructed using new wooden planks.

The solid wood structures of the galleries were made by Structural Engineer Juhani Pentinmikko. There was only one beam, 310 x 310 x 12 200mm sized, so called the King Beam, which was attached to the existing walls to the old cupboards made for the beam. The endings on the beam were covered with birch bark. The other constructions are loose from the walls, standing freely on the pillars. Only a few iron angles were used at the northern gallery, otherwise all the joints in the church are pure wood joints, without any nails or glue. The gallery was designed so, that the panels could have been movable. Unfortunately the highest rail was attached to the top so steadily, that the future painting of the gallery has to be painted on the spot. The windows lost in the fire had been made in 1960's and had wooden frames with lead divisions. I found the question of windows very important in the means of reliability and decided, also here, to take use of the



The material used in the interior was pine. All the surfaces were finished with two handled plane and they were left without any chemical treatment. The floors are regularly washed with pine soap (© Kimmo Räisänen)

The interior was retaken into use on the 3th of August 2003. Now it is again closed due to the painting of the panels and pillars. Two artists: Kuutti Lavonen and Osmo Rauhala have started their exceptional task in painting the panels using the old pictorial program in a modern manner (© Kimmo Räisänen)

constructive parts left from the fire in the walls. The windows were made out of lead frames and connected to the remaining wind irons with iron cast nails. The old blown glass was collected from the neighbourhood houses by announcement in the local newspaper.

The new pulpit was designed to follow the measurements of the old one but changing also here the decorative elements into constructive ones except for the former lady-shaped figures which were made more abstract and served hiding the seams of the sides of the pulpit, as in the old one. One of Finland's leading artists, Silja Rantanen, helped me with this extremely difficult task.

All the material used for the interior was pine except the railings of the gallery and altar facades which were made out of old spruce planks saved from the fire. The wood surface has been finished using scrub planes and other traditional wood working tools. It has been left without any chemical treatment. Only the floors have been scrubbed with pine soap and fine sand; this will be redone when necessary. The fact that the church was built almost completely by volunteers, mostly by a group of five retired local men, was a significant factor in the final result.

The ceremonial consecration mass was performed on August 2003. The interior is still not yet finished. The church has been decided to be painted using the old pictorial program and two modern artists, Kuutti Lavonen and Osmo Rauhala have been chosen by the congregation to fulfil the task. The railings of the gallery, the pillars supporting them, the area near the altar and the pulpit, which in the destroyed interior created a painted and decorative contrast to the peasant-like interior look, will be the cornerstone of the entire job and their artistic realisation will generate the atmosphere for the entire church interior.

One of the essential ideas in the whole process has been to transform the building traditions and methods of a medieval church to the present day. As we know from the documents the Tyrvää church had a long time wooden interior, which was partly painted in the 17th century, but got its richly painted interior in the late 18th century. The painters have just this summer started their huge task in decorating the church, which will take several years. The paintings will be done in tempera and the decorative parts, which used to be marbled, in oil paint. The church doesn't have any heating installations nor electricity, so that the work can go on only during the warm months between June and September. The painters, who are both well known modern painters, will also in this manner continue the tradition.

HOE EEN LEEGTE OPVULLEN OF EEN WONDE HELEN? DE RECONSTRUCTIE VAN DE SINT-OLAFSKERK IN TYRVÄÄ, VAMMALA/FINLAND

De stenen kerk van Tyrvää, die teruggaat tot het einde van de middeleeuwen, is toegewijd aan de H. Olaf en werd vernield door een brand op 21 september 1997. Het dak in houten spanen, één van de oudste in heel Finland, werd volledig vernield. Ook het interieur en het kerkmeubilair uit het einde van de 16de eeuw, die voor het Finse kunstpatrimonium een onschatbare waarde hadden, verdwenen in de vlammen.

De heropbouw werd onmiddellijk aangevat. Van in het begin werd geopteerd voor een reconstructie van de buitenarchitectuur, die zo essentieel deel uitmaakte van het landschap van Rautavesi. Anderzijds was het niet zo eenvoudig om voor het interieur en het meubilair een dergelijke voor de hand liggende oplossing te kiezen. Moest men een exacte kopie maken van het oorspronkelijke, moest men een moderne vormentaal gebruiken of moest men een tussenoplossing kiezen?

De parochie benoemde een werkgroep om het probleem van een eventuele reconstructie van het interieur te bestuderen. Wij waren van mening dat het onmogelijk was om een eeuwenoud kerkinterieur te reconstrueren door de oude vormen te kopiëren, omdat de verborgen betekenissen achter de constructieve elementen en de tekenen van tijd en gebruik door zovele generaties een te belangrijk deel uitmaakten van de aantrekkingskracht van de kerk. Het tijdperk van de restauratie moest ook zichtbaar zijn in de binnenruimte, door de eeuwenoude traditie van houtbewerking door te trekken tot de hedendaagse tijd, eerder dan een bevroren beeld te recreëren van een verloren binnenruimte. De eerste fase van de werken is afgelopen. De artistieke realisatie door hedendaagse kunstenaars van het schilderwerk op de balustrades, de pijlers, het altaar en de preekstoel zal in een tweede fase gebeuren en zal het eindresultaat van het nieuwe interieur bepalen.

COMMENT COMBLER UN VIDE, OU GUÉRIR UNE BLESSURE? LA RECONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE TYRVÄÄ, VAMMALA/FINLANDE

L'église en Pierre de Tyrvää remonte à la fin du moyen âge et est dédiée à Saint Olaf. Elle fut détruite par un incendie le 21 septembre 1997. Le toit en bardeau de bois, un des plus ancien de Finlande, a été totalement détruit. L'intérieur et le mobilier d'église de la fin du 16e siècle, qui revêtaient pour le patrimoine artistique finlandais une valeur inestimable disparurent dans les flammes.

La reconstruction fut immédiatement entreprise. Dés le départ on opta pour une reconstruction de l'architecture extérieure qui faisait partie intégrante du paysage de Rautavesi. D'autre part, il n'était pas aussi facile d'opter pour une solution similaire pour l'intérieur et le mobilier de l'église. Fallait-il envisager une copie exacte de ceux-ci, envisager une création moderne ou une solution intermédiaire?

La paroisse nomma un groupe de travail afin d'étudier le problème d'une éventuelle reconstruction de l'intérieur. Il nous semblait qu'il était impossible de reconstruire un intérieur d'église séculaire en copiant les formes anciennes car les significations cachées derrière les éléments de construction ainsi que les traces du temps et d'usage apportées par tant de générations avaient marqués profondément l'édifice. L'impact de la restauration devait également être visible dans l'espace intérieur en appliquant les techniques ancestrales du travail du bois à une production contemporaine plutôt qu'en recréant une image figée de cet intérieur disparu. La première phase des travaux est terminée. La réalisation des travaux de peinture par des artistes contemporains aux balustrades, aux piliers, à l'autel et à la chaire se déroulera dans une deuxième phase et déterminera le résultat final du nouvel intérieur.

LE COMBLEMENT DES LACUNES EN CONSERVATION-RESTAURATION DU MOBILIER

CHRISTIAN COPET ET ALAIN DE WINIWARTER

Les boiseries et le mobilier, qu'ils soient religieux ou profanes, sont des expressions culturelles de la création humaine à travers l'histoire. A ce titre, ils méritent toute notre attention. Toute détérioration, toute altération accidentelle ou intentionnelle, constitue une perte qui affecte notre patrimoine culturel. Chaque projet de conservation-restauration doit être précédé par de rigoureuses investigations et l'intervention de conservation ou de restauration doit être accompagnée d'une documentation détaillée. Cet article tente de faire entrevoir les spécificités de la spécialité, en commençant par un rapide historique et en évoquant les matériaux couramment rencontrés. Le bois est souvent l'élément de base, nous développerons ses particularités et ce qu'elles impliquent. Une seconde partie présentera les différents types de lacunes et les phénomènes qui les ont induites. Nous y analyserons différents cas ainsi que les réponses apportées. Enfin, nous illustrerons différents types de lacunes à l'occasion de la conservation-restauration d'un cabinet anversois du début du 17e siècle.

RAPIDE HISTORIQUE DE L'ÉVOLUTION DU MOBILIER ET ÉVOCATION DE LA SPÉCIFICITÉ DES MATÉRIAUX UTILISÉS

Situons tout d'abord dans le temps, le mobilier qui nous est généralement confié.
Les premiers meubles et boiseries de nos régions sont réalisés en essences indigènes: chêne, fruitiers et frêne pour l'essentiel. Il s'agit de meubles d'usage courant ou d'apparat mais aussi de boiseries et lambris profanes ou meublant nos églises. Au 16e siècle, avec l'essor des voies commerciales, le choix de bois s'enrichit et certaines essences deviennent très prisées, telle l'ébène qui donnera son nom au métier d'ébéniste. L'exploitation d'autres continents permettra d'importer quantités de nouvelles essences, élargissant considérablement la palette des couleurs et des effets décoratifs. Les qualités esthétiques et le coût des transports à l'époque placeront ces bois exotiques sous l'appellation 'bois précieux'. De nos jours et pour des motifs très différents, entres autres la rareté, la majorité de ces bois exotiques ont conservé cette appellation et un coût parfois très élevé. Ces bois précieux sont dans un premier temps débités et utilisés en bois de placages et recouvrent des bâtis de bois massifs.

Depuis l'intarsia, ou incrustation d'un décor dans un bois massif, jusqu'à la marqueterie dans laquelle le placage recouvre toute la surface, les techniques de réalisation n'ont cessé d'évoluer suivant les époques et les régions. Au 17e siècle, c'est l'âge d'or, consacré par Louis XIV. Le mobilier d'apparat inaugure l'utilisation de matériaux très divers tels que: étain, laiton, écaille de tortue, cuir, corne, nacre, os, ivoire. Parties intégrantes du meuble, ils sont aujourd'hui maîtrisés par le c-r de mobilier. Pierres dures, bronzes dorés, marbres, miroirs à l'étain, céramiques, panneaux de textiles et panneaux peints peuvent être appliqués ou insérés dans la composition. Leur traitement est confié à des spécialistes en conservation-restauration de chacun de ces domaines.

Le 18e siècle développe considérablement les variétés de meubles, sièges, tables, commodes, bureaux, horloges et meubles d'appoints en une infinité de fonctions. Pendant tout ce temps, des menuisiers et sculpteurs de grand talent développaient leur technique propre dans les églises et les édifices publics ou privés. L'industrialisation du 19e siècle à nos jours simplifie et démocratise le mobilier, d'autres usages et matériaux sont découverts.

Depuis une cinquantaine d'années, la conservation-restauration de mobilier est heureusement devenue un métier dont les praticiens remplacent les ébénistes ou les menuisiers qui auparavant se chargeaient sans compétences spécifiques de 'réparer' le patrimoine mobilier.

PARTICULARITÉS DU BOIS AYANT UN IMPACT SUR LES DÉGRADATIONS DU MOBILIER

1 Le comportement hygroscopique est une propriété incontournable du bois. Les variations hygrométriques peuvent provoquer des modifications de dimensions et par conséquent des tensions importantes.

Déchirement du placage résultant des tensions du bâti

2 Le processus de biodétérioration du bois d'oeuvre qui résulte de l'attaque de micro-organismes et d'insectes xylophages affecte la

Galeries de vers xylophages

résistance, le poids, l'aspect, provoquant des dégâts importants voire irréversibles. Il peut devenir cassant et perdre une partie de ses qualités d'origine.

3 Le bois recouvert sur une seule face d'une finition limitant les échanges avec l'atmosphère peut se déformer. Cette couche isolante peut être du vernis, du placage, de la peinture ...entre autres.

QUELQUES PROPRIÉTÉS DONT IL FAUT TENIR COMPTE

1 Les bois possèdent différentes qualités mécaniques, de tendres à très durs, souples à cassants, chargés de substances grasses, de tanin, de résines etc....Il faudra par conséquent en tenir compte lors de toute intervention. Les matériaux de synthèse pourront rarement les remplacer. Un même bois offre différents aspects selon l'angle de vue.

Fauteuil de J.J. Chapuis en noyer lamellé collé

Bureau en pente orné d'un frisage de bois de violette

2 Les bois ont des couleurs spécifiques, une infinité de dessins, de mailles, de grains et de pores. De plus les différents types de débits: dosse, quartier, tangentiel ou perpendiculaire, modifient encore son apparence. Il est fondamental de prendre en compte ces particularités car elles impliquent des reflets différents selon la position que l'on donne au fil du bois. Reflets changeants dus à la réflexion ou à la diffraction

Ancien comblement à la gomme-laque

des rayons lumineux. Cela rend très problématique le comblement de lacunes importantes avec d'autres matériaux que le bois d'origine. En effet, selon l'angle de vue, les zones environnants la lacune peuvent paraître soit claires soit sombres. Un matériau de substitution ne possédant pas ces qualités ne manquerait pas

Décoloration spectaculaire révélée lors de la dépose des bronzes

d'être choquant dans l'un ou l'autre sens de vision. Malgré ces aspects problématiques, en cas de perce partielle du placage, des retouches sont également effectuées pour atténuer une lacune. A toutes lignes de conduites, il y a les exceptions.

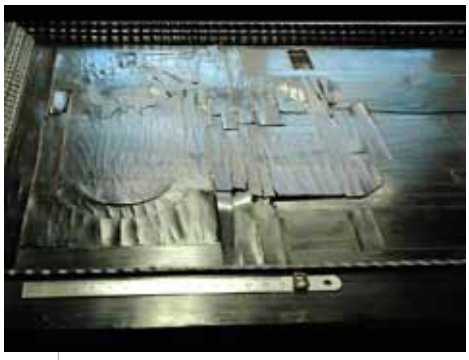
3 Une autre particularité du bois est sa sensibilité à la lumière sous l'effet des ultraviolets et donc la décoloration de sa surface plus ou moins rapidement suivant les essences et la durée d'exposition. Cette décoloration rend parfois difficile l'identification du bois employé. Très décolorés, des essences aussi différentes que l'acajou et le noyer peuvent êtres similaires. Nous avons dés lors souvent recours à la macroscopie pour identifier des bois à l'aspect semblable. Les pigments utilisés pour faire les retouches n'auront pas le même vieillissement que le bois d'origine, nous constatons souvent que les retouches vont rapidement apparaître et devenir parfois aussi gênantes pour la bonne lisibilité que ne l'était la lacune. Dans certains cas, cela ira jusqu'à susciter une nouvelle intervention qui n'eut pas été nécessaire dans le cas d'un comblement de lacune par du bois identique.

PRÉSENTATION DE DIFFÉRENTS TYPES DE LACUNES

Le mobilier en bois massif, ayant une structure semblable à celle utilisée en menuiserie qui laisse au bois la liberté de ses mouvements, ne souffre pas trop du temps. Les assemblages sont chevillés et les panneaux non collés dans leur encadrement se contractent ou se dilatent en

fonction de l'hygrométrie ambiante. Sauf accident ce type de meuble ou de boiserie nous parvient en relativement bon état. Les altérations seront principalement le fait d'attaques d'insectes xylophages, de l'usure, de l'humidité excessive et donc de moisissures.

Le meuble d'ébénisterie complique la donne en délaissant les principes sages de la menuiserie. L'ébéniste tente de stabiliser la structure et lui applique un décor collé composé de bois de placage. Les colles employées en ébénisterie sont des colles animales: colle d'os, de nerf, d'es-



Ces différents bois sont souvent disposés le sens de leur fil se contrariant, ils vont chacun réagir différemment aux variations hygrométriques.

turgeon... Ces collagènes, intéressants pour le conservateur-restaurateur de mobilier pour leur réversibilité, posent néanmoins problème à cause de leur perte d'adhérence en vieillissant. Elles sont en effet sensibles à l'humidité, à la variation de température, aux champignons et matériaux divers. Certains auteurs, spécialisés dans l'étude de la marqueterie Boulle, nous apprennent que André-Charles Boulle, célèbre ébéniste de Louis XIV, restaurait son propre mobilier. Il faut préciser que la marqueterie de métal est très sensible à la double action du retrait du bois et de la dilatation du laiton sous l'effet des variations de température. Son collage était et reste un vrai problème.

Rappelons encore s'il est nécessaire, que le mobilier a souvent été considéré comme un art mineur, qu'il n'était pas construit pour durer plusieurs siècles et que certaines marqueteries ou frisages très esthétiques sont parfois plaqués sur du bois de piètre qualité comportant des nœuds et des défauts étonnants.

Pour terminer et afin de bien comprendre nos interventions, il est nécessaire d'avoir à l'esprit que le mobilier est un objet d'usage quelquefois intensif. Si l'apparat de certains modèles lui confère le statut d'œuvre d'art, sa place importante dans nos musées ne doit pas nous faire oublier sa fonction initiale qui doit être respectée chaque fois que cela est possible.

CLASSEMENT DES LACUNES RENCONTRÉES DANS LA PRATIQUE

1 Les lacunes structurelles: c'est-à-dire les lacunes susceptibles de remettre en cause la stabilité du meuble ou de la boiserie, qui menacent le décor et éventuellement même la sécurité des personnes.

Deux pieds d'un même meuble qui nécessitent des traitements spécifiques

- Un pied de meuble déforcé par des attaques d'insectes xylophages pourra, selon les cas et le poids qu'il doit supporter, être d'abord imprégné de résine époxy pour ensuite être éventuellement complété par une greffe de bois identique.
- Un assemblage fracturé ou décollé va commencer par déchirer le décor en attendant d'éventuels dégâts plus importants, il faut intervenir préventivement.

Siège datant du tout début du 19e siècle

- Ce siège est arrivé en atelier très fragilisé, les pieds arrière cassés et raccourcis de 10 cm. Des greffes de bois conformes à l'origine (chêne et acajou) ont été nécessaires pour lui rendre ses caractéristiques et sa fonctionnalité.

Etat avant et après traitement d'une fracture du bâti

- Un système de coulissage de tiroir trop usé causera irrémédiablement des dégâts importants au meuble lui-même. Des greffes de bois sains et choisis doivent être faites en tenant compte des résistances respectives des bois d'origine.
- Le massif sur lequel la marqueterie est collée est fendu, le placage déchiré et soulevé court de grands risques de pertes d'éléments. La fente pourra être soit comblée soit resserrée selon les cas.

2 Les lacunes altérants la bonne lisibilité du meuble c'est-à-dire les lacunes pour lesquelles notre intervention sera plutôt guidée par des critères esthétiques.

- Ce petit panneau provient d'un cabinet. Il est probablement du à Adam Eck, ébéniste à Eger en Bohême. Il est composé de personnages sculptés d'environ 3 cm de hauteur. Chaque personnage est composé de 3 à 4 bois différents. Cette scène nous paraissait très déséquilibrée par la perte de 5 d'entres eux. Des copies des éléments existants moulés en résine teintée ont été utilisées

Panneau de 'marqueterie en relief' du milieu du 17e siècle

pour combler les espaces vides. En variant les couleurs et en sculptant quelques détails, on a évité un effet de clonage trop évident. Les nouveaux éléments sont discernables à l'œil nu à faible distance. De nombreuses lacunes dans d'autres panneaux n'ont pas été comblées.

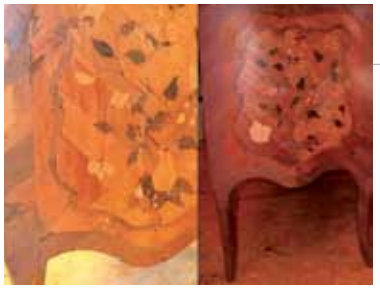
- Cette commode du 18e siècle a été très souvent maltraitée. Les bois d'origines n'ont pas été respectés et les greffes de bois inadéquats ont, elles même, été 'réparées' de façon maladroite. C'est un cas limite et un peu désespérant. Il n'est plus possible pour un néophyte de comprendre le meuble. Il a été décidé de procéder à un remplacement de toutes les greffes non conformes au bois original.
- Les bronzes décorant la barre d'adresse de ce piano existent toujours mais ceux des deux joues sont perdus. La décoloration du vernis et quelques traces laissées sur le bois permettent d'identifier le sujet avec précision. Une petite recherche permettra de retrouver dans une autre collection des bronzes identiques et d'en effectuer éventuellement la copie.

Piano Biedermeier

3 Les lacunes réduites du décor: Une perte réduite de placage ou une perce de celui-ci peut également être comblée par un mélange de différentes résines semi dures teintées. Une retouche avec des pigments dilués dans du vernis permettra l'intégration. Ceci sera vrai pour les fentes, les trous de vers xylophages et d'autres menus défauts.

ILLUSTRATION DE DIFFÉRENTS TYPES DE LACUNES LORS DE LA CONSERVATION-RESTAURATION D'UN MEUBLE DU 17E SIECLE

Un double corps Anversois du début du 17e siècle est l'occasion de présenter diverses restaurations de lacunes. Ce type de meuble, de grande qualité est rare. Il est composé de marqueterie



Marqueterie ornant une commode Louis XV

Double corps Anversois

dont le dessin est de qualité exceptionnelle. Les essences de bois employées sont le noyer pour les pièces en massifs, moulures et sculptures, placages de peuplier, prunier, noyer, frêne, châtaignier, chêne immergé, épine vinette, satiné et padouck. Cet ensemble de bois est plaqué sur un bâti de chêne.

Pour la réalisation d'une proposition de traitement, nous avons étudié un meuble similaire conservé au musée Boymans van Beuningen à Rotterdam. Sur ce dernier, quoique plus naïf, le plan de conception, la construction, les mar-

Détail de restaurations fantaisistes
Restauration d'après le modèle d'origine

queteries et les sculptures sont similaires. De nombreuses lacunes de moulurations, sculptures et placages sont facilement discernables. Le bâti en chêne est stable, il n'a pas été attaqué par les xylophages. Contrairement à la marqueterie de 2 mm d'épaisseur. Ce sont probablement ces attaques qui ont nécessité les restaurations précédentes.

Il est fréquent en conservation-restauration de mobilier d'être confronté à des restaurations erronées, elles entachent l'objet par l'emploi d'essence de bois ou de compositions fantaisistes ne tenant aucun compte de l'œuvre originale. Comme nous l'avons cité dans l'introduction, ces restaurations erronées peuvent êtres considérées comme des lacunes. Après dépose, elles sont

Restaurations erronées
Après dépose, on découvre la trace de la composition originale

traitées comme telles. Les marqueteries de ce meuble ont été réalisées à l'intarsia, ce procédé d'incrustation laisse des traces sur le bâti ce qui permet de retrouver le motif sous de mauvaises interventions. Après dépose de ces dernières, nous relevons le motif à l'aide de film transparent permettant de restituer le contour et le caractère de la marqueterie d'origine.

Les bois sont sélectionnés et débités à épaisseur pour cette restauration, certains sont teintés par immersion pendant plusieurs jours. Après collage une mise à niveau est opérée à l'aide d'une gouge plate. Pour effectuer les collages de petites lacunes, nous employons de la colle animale additionnée de thio-urée permettant de la travailler à froid. Nous la préférons à la colle dite de poisson trop dure et cassante à notre avis: pour 50 gr d'eau distillée, 38gr de gélatine animale et 12 gr de thio-urée.

Sur le pied arrière, une sculpture fantaisiste est en partie lacunaire. Les moulures des ressauts ne sont pas correctes, le pilastre au niveau du

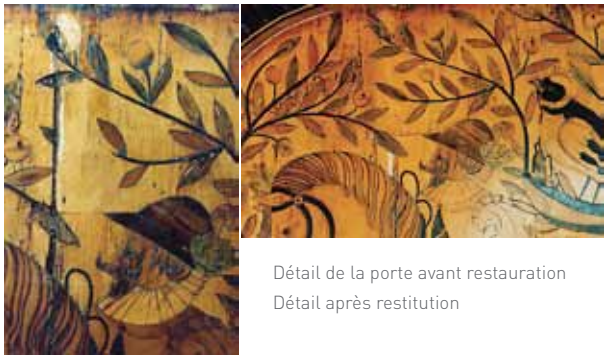
Réalisation des marqueteries

soubassement est plaqué de palissandre au lieu d'être en noyer massif. En outre, son pendant et le pilastre central sont sous dimensionnés. Dès lors, le mauclair de la porte déborde de sa base, il manque 20 mm en épaisseur. À de nombreux emplacements, les motifs ont été supprimés et comblés. Les restaurations fantaisistes effectuées précédemment sur ce meuble sont un cas extrême quoique représentatif de la considération apportée à une œuvre par des personnes in-

Le motif du pilastre est le facsimilé de celui des côtés

compétentes. Dépose de certains éléments pour réduire les fentes dues au retrait du bois composant le bâti de la porte. Elle a déjà été restaurée mais en dépit du bon sens, motifs partiellement recomposés ou occultés. On remarque une partie de feuille, cela suppose que la marqueterie a été amputée d'une partie de sa composition.

La technique employée pour la restauration des marqueteries de ce meuble consiste en un sciage



Détail de la porte avant restauration
Détail après restitution

conique, permettant un ajustage sans joint. La lame de scie est inclinée, le placage à intégrer est placé sur le placage de fond, l'inclinaison correspondant à l'épaisseur de la lame employée. Certaines parties du meuble sont fortement décolorées, cela ne justifie pas un décapage du vernis recouvrant le meuble et datant de la dernière intervention. Nous réaliserons les interventions en conservant les dernières finitions et en ajustant le ton des comblements. Pour les lacunes de petites tailles, trous et galeries de vers, fentes, nous employons un mélange de cire de carnauba 100 gr, gomme dammar 75 gr, cire de gomme laque 75 gr et talc 75 gr. Ce mélange fondu est de couleur kaki, on y ajoute des terres pour obtenir le ton souhaité. À l'aide d'un fer à souder, cet amalgame est fondu dans la lacune, elle se refroidit très rapidement. On peut dès lors

Application du mélange de résines à l'aide d'un fer à souder

l'affleurer. Le plus souvent il est mis à niveau par le passage rapide d'un textile ou papier absorbant. Cet échauffement peut l'étendre, il est donc impératif que la surface soit recouverte d'une finition solide empêchant les pores du bois d'absorber le mélange. L'affleurement mécanique dans les autres cas est la solution. Cette matière est facilement ajustable et réversible. Elle permet à tout moment une mise à niveau du ton. Elle remplace avantageusement la cire teintée qui est peu fiable dans le temps, retrait, poussière, faible résistance mécanique. Elle est plus facile à appliquer que les bâtonnets dit d'arcanson, mélanges de gomme laque et de terres, durs et cassants.

CONCLUSION

Le traitement des lacunes en conservation-restauration de mobilier impose une connaissance approfondie et le respect des matériaux et techniques employés lors de la réalisation de l'œuvre originale. Cette maîtrise est essentielle pour ne pas déprécier l'objet et limiter les interventions futures. Les interventions du c-r mettent également en œuvre des matériaux et techniques propres à la spécialité, aidé en cela par les avancées technologiques. Il n'existe pas une vérité absolue, chaque œuvre nous impose une réflexion particulière et une continuelle remise en question des propositions de traitement. Les c-r sont aidés en cela par des contacts interdisciplinaires, les deux journées organisées par l'APROA-BRK en sont une belle illustration.

Ce texte a été écrit en collaboration. Y ont participé plusieurs conservateurs-restaurateurs de mobilier: François Carton, Denis Taquin, Alain de Decker, Christian Copet et Alain de Winiwarter.

SAMENVATTING

Dit artikel wijst op de specifieke probleemstelling van lacunes op meubilair. Een kort overzicht van de meubelkunst vermeldt de diverse gebruikte materialen en hun diverse kenmerken. De oudste meubelen zijn veelal in eikenhout, fruitbomenhout of essenhout. In de 16de eeuw, door de uitbouw van de handelsroutes, vergroot het aanbod en komen er waardevolle houtsoorten op de markt, zoals ebbenhout (waarvan het woord ebenist is afgeleid). De 17de eeuw, terecht de gouden eeuw voor de meubelkunst genoemd. Pronkmeubilair vanaf Lodewijk XIV-stijlen voert het gebruik van zeer diverse materialen in: brons, schildpad, leder, been, ivoor, parelmoer, brons en andere. Ook precieus gesteente, verguld brons, marmers, spiegels, ceramiek, textiel en beschilderde onderdelen kan er in worden verwerkt. In de 18de eeuw wordt het gamma van verschillende meubels uitgebreid. De industrialisatie van de 19de eeuw zal dan het meubilair democratiseren en nieuwe materialen en technieken worden ontdekt. In een tweede gedeelte worden verschillende testcases van degradatie van meubilair voorgesteld, tezamen met de fenomenen die eraan ten grondslag liggen. De gediversifieerde oplossingen en hun argumentatie worden beschreven. Tenslotte wordt uitvoeriger ingegaan op de restauratie van een Antwerps kabinet uit het begin van de 17de eeuw, dat diverse soorten lacunes vertoonde.

ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS

SÉGOLÈNE BERGEON
Ministère de la culture DAPA
182 rue Saint-Honoré
F-75033 Paris Cedex 1
4 rue du Longpont
F-92200 Neuilly-sur-Seine
Tel. 00 33 1 46 40 09 05
bergeonlangle@wanadoo.fr

NATALIE CLEEREN
VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19
B-1210 Brussel
natalie.cleeren@rwo.vlaanderen.be
Mechelsestraat 20
B-3000 Leuven
ncleeren@yahoo.co.uk

CHRISTIAN COPET
Rue Philippe Baucq 155
B-1040 Bruxelles
copetlegrelle@skynet.be

BARBARA DE JONG
PMMK Provinciaal Museum voor Moderne Kunst
Romestraat 11
B-8400 Oostende
barbara.dejong@west-vlaanderen.be
Verbrand Nieuwland 77
B-8000 Brugge
barbara.dejong@modernartcare.be

LIVIA DEPUYDT
IRPA-KIK
Parc du cinquantenaire 1
B-1000 Bruxelles
livia.depuydt@kikirpa.be

ALAIN DE WINIWARTER
Rue du Blanc Try 25
B-1301 Bierges
a.dewiniwarter@busmail.net

ROLAND FÉVRIER
Atelier Dorure
C2RMF (Centre de Recherche et Restauration des Musées de France)
Petite écurie du roy
Avenue Rockefeller 2
F-78000 Versailles

AUDREY JEGHERS
Mont St. Martin 17
B-4000 Liège
ajeghers@hotmail.com

MATEI LAZARESCU
51 rue Emile Cordon
F-93400 Saint-Ouen
Tel. 00 33 1 40 11 42 94
Mail: mateilazarescu@magic.fr

FRÉDÉRIC LEBLANC
Atelier restauration de mobilier
C2RMF Centre de Recherche et Restauration des Musées de France
Petite écurie du roy
Avenue Rockefeller 2
F-78000 Versailles
frederic.leblanc@culture.gouv.fr

NATALIE ORTEGA
Dam 130
B-2890 Sint-Amands-aan-de-Schelde
natalie_ortega@yahoo.com

MARC-ANDRÉ PAULIN
Atelier restauration de mobilier
C2RMF Centre de Recherche et Restauration des Musées de France
Petite écurie du roy
Avenue Rockefeller 2
F-78000 Versailles

ULLA RAHOLA
Karlax
Vartiosaari
FIN-00830 Helsinki
Tel. + fax: 00 358 9 69 26 043
Mail: ulla.rahola@kolumbus.fi

MATTHEW READ
National Maritime Museum Greenwich
Home adress: 2 The Stables
Wressle
Selby
North Yorkshire
YO8 8BE
United Kingdom
0779/6463403
020/83126501
matthew.read@btconnect.com

FRANÇOISE ROSIER
Rue de la Poste 183
B-1030 Bruxelles
franrosier@yahoo.fr

WALTER SCHUDEL
KIK-IRPA
Jubelpark 1
B-1000 Brussel
walter.schudel@kikirpa.be
walter.schudel@skynet.be

MYRIAM SERCK-DEWAIDE
IRPA-KIK
Parc du cinquantenaire 1
B-1000 Bruxelles
myriam.serck@kikirpa.be
myriam.dewaide@skynet.be

UITGEVER / EDITOR

HERMAN VAN DEN BOSSCHE
VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19
B-1210 Brussel
herman.vandenbossche@rwo.vlaanderen.be

CAROLA VAN DEN WIJNGAERT
Esdoornlaan 37
B-2940 Stabroek
carola.vanden.wijngaert@pandora.be

LIEVE WATTEEUW
Twaalfkameren 87
B-9000 Gent
lieve.watteeuw@pandora.be

MARJAN BUYLE
VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19
B-1210 Brussel
marieanne.buyle@rwo.vlaanderen.be

COLOFON / COLOPHON

De studiedagen werden georganiseerd door de BRK-APROA, in samenwerking met het VIOE (Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed)

BRK/APROA
BEROEPSVERENIGING VOOR CONSERVATORS-RESTAURATEURS VAN KUNSTVOORWERPEN VZW
ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DE CONSERVATEURS-RESTAURATEURS D'ŒUVRES D'ART ASBL

Beroepsvereniging opgericht als vzw
op 9 mei 1991
Erkend door het Ministerie van Middenstand
op 12 april 1995

Association professionnelle constituée en asbl
le 9 mai 1991
Agréée par le Ministère des Classes Moyennes
le 12 avril 1995

Lid van / Membre de
E.C.C.O. European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations

www.brk-aproa.org
www.aproa-brk.org

NEDERLANDSTALIG SECRETARIAAT
Hilde Weissenborn, Sasstraat 37,
B-9050 Gentbrugge
hilde@conservatie-restauratie.be

FRANSTALIG SECRETARIAAT
Pierre Masson, Diepestraat 18,
B-3061 Leefdaal
salvartes@pandora.be

MAATSCHAPPELIJKE ZETEL / SIÈGE SOCIAL
Leuvense steenweg 12,
B-1970 Wezembeek-Oppem

VIOE
VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED
INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE
FLEMISH HERITAGE INSTITUTE
Koning Albert II-laan 19, B-1210 Brussel
www.onroerenderfgoed.be
Contact: MarieAnne.Buyle@rwo.vlaanderen.be

VORMGEVING / MISE EN PAGE
Guy Adam / Digitale Drukkerij

DRUKKERIJ / IMPRIMERIE
Digitale Drukkerij van de Vlaamse overheid - Facilitair Management - Bestuurszaken

Gedrukt in Brussel in 2007 / Imprimé à Bruxelles en 2007

© BRK-APROA, Leuvense steenweg 12,
B-1970 Wezembeek-Oppem
Niets in deze uitgave mag op enigerlei wijze worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder de schriftelijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
Toute reproduction même partielle, par quelques procédés que ce soit est sujette à l'approbation de l'éditeur et des auteurs.

De auteurs zijn verantwoordelijk voor de inhoud van hun bijdragen.
Le contenu des articles n'engage que leurs auteurs.

Editeur Responsable / Verantwoordelijke Uitgever: Marjan Buyle • Steenkoolkaai 7 • 1000 Brussel • Tel.: +32 2 553 16 38 • Fax: +32 2 553 16 55 • E-mail: marieanne.buyle@rwo.vlaanderen.be

www.aproa-brk.org | www.brk-aproa.org

ISSN 1782-0685 - ISBN 9081006118 - Dépot légal/Wettelijk depot: D/2007/9814/1

Secrétariat francophone: Pierre Masson | Diepestraat 18 | B-3061 Leefdaal | salvartes@pandora.be

Nederlandstalig secretariaat: Hilde Weissenborn | Sasstraat 37 | B-9050 Gentbrugge | hilde@conservatie-restauratie.be