



REFLEX OF REFLECTIE? ACTOREN EN BESLUITVORMING IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

RÉFLEXE OU RÉFLEXION? LES ACTEURS ET LE PROCESSUS DÉCISIONNEL DANS LA CONSERVATION-RESTAURATION

B R K - A P R O A / V I O E S T U D I E D A G E N
J O U R N É E S D'ÉTUDE APROA - B R K / V I O E



MARJAN BUYLE (ED.)

LEGENDES VAN DE KAFTIILLUSTRATIES LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS EN COUVERTURE

VOORZIJDE / FACE

- 1 Afdruk van een verflaag op de bovenliggende kalklaag in de Sanderumkerk / Empreinte de la peinture sur la couche de chaux superposée dans l'église Sanderum (I. Haslund) (p. 102)
- 2 Archeologische opgraving in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Doornik, graftombe van Baldwin I †1068 / Exhumation archéologique dans la cathédrale de Notre-Dame à Tournai, tombe de Baldwin I †1068 (© KIKIRPA Brussel) (p. 42)
- 3 La copie de l'aiguille des heures de l'Hermitage après ciselure et dorure / Kopie van de kleine wijzer afkomstig van het Hermitage, na ciseleren en vergulding (p. 52)
- 4 Onderzoek van de paneeltjes met Venus en Amor in De Notelaer in Hingene: het oorspronkelijk rode stucmarmer werd overschilderd in het blauw / Examen des panneaux de Venus et Amor dans Le Notelaer à Hingene: le marbre stuc rouge a été repeint en bleu (K. Vandevorst © VIOE) (p. 24)

ACHTERZIJDE / DOS

- 1 Hendrik van Balen, retable des artisans-menuisiers, détail du panneau central: visages de la foule à l'arrière-plan peints de façon très schématique / Hendrik van Balen, triptiek van het ambacht van de houtbewerkers, detail van het middenpaneel: zeer schetsmatig geschilderde aangezichten uit de menigte op de achtergrond (© KMSKA) (p. 132)
- 2 Oude godsdienstige prent op een houten blok. Detail: het hout heeft een andere kleur waar het oorspronkelijk met papier bedekt was. / Ancienne illustration religieuse sur un bloc de bois. Détail: là où le bois à l'origine était recouvert de papier, le bois a une couleur différente (p. 14)
- 3 3D-model van de renaissance loggia toegeschreven aan Pieter Coecke van Aelst / Modèle-3D de la loggia attribuée à Pieter Coecke van Aelst (© Artesis Hogeschool Antwerpen- KASKA, ontwerp V. Cattersel) (p. 145)
- 4 Testzones voor de retouche op het Maria Boodschap altaar van Gospa od Sunja in Zuid-Kroatië / Tests pour la retouche sur l'autel de l'Annonciation de Gospa od Sunja en Croatie du sud (p. 95)

DE FOTO'S BIJ DE ARTIKELS ZIJN VAN DE AUTEUR BEHALVE ANDERS VERMELD / LES ILLUSTRATIONS DES ARTICLES SONT DES PHOTOS DE L'AUTEUR, SAUF MENTION CONTRAIRE



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

**REFLEX OF REFLECTIE?
ACTOREN EN BESLUITVORMING IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE**

**RÉFLEXE OU RÉFLEXION?
LES ACTEURS ET LE PROCESSUS DÉCISIONNEL
DANS LA CONSERVATION-RESTAURATION**

Editor
Marjan Buyle

Postprints van de internationale BRK-APROA / VIOE studiedagen, 5
Postprints des journées d'étude internationales APROA- BRK / VIOE, 5



VIOE VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND ERFGOED
INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE / FLEMISH HERITAGE INSTITUTE

Brussel 2010

| INHOUD / SOMMAIRE

- 6 | SONJA VANBLAERE
VOORWOORD / MOT D'ACCUEIL
- 8 | PIERRE MASSON EN ELS MALYSTER
INLEIDING DOOR DE VOORZITTERS VAN DE BRK-APROA / INTRODUCTION PAR LES PRÉSIDENTS
DE L'APROA-BRK
- 9 | SALVADOR MUÑOZ VIÑAS
WHOSE DECISION? MAKING CHOICES IN CONSERVATION
- 17 | MARJAN BUYLE
DE DECORATIE VAN DE 'SALON ROND' IN HET PAVILJOEN DE NOTELAER IN HINGENE-BORNEM:
EEN WAAIER AAN MOGELIJKE RESTAURATIEOPTIES
- 32 | MURIEL PRIEUR
CONSOLATRIX AFFLICTORUM – NOTRE DAME DE LUXEMBOURG
L'INFLUENCE DU CONTEXTE DANS LA RESTAURATION D'UN OBJET D'ART RELIGIEUX
- 42 | PETER DE GROOF
VERWEVEN OVERWEGINGEN BIJ CONSERVATIE VAN TEXTIEL
- 48 | MURIEL PRIEUR, CHARLES INDEKEU, BOB VAN WELY, DERK STOMPS, MICHAEL VAN GOMPEN
L'HORLOGE APOLLON ROENTGEN-KINZING DE LA COLLECTION GRAND-DUCALE DU LUXEMBOURG
- 61 | ANNE VAN GREVENSTEIN
KASTEEL DE HAAR: EEN 19DE-EEUWS ENSEMBLE EN EEN UITDAGENDE AANZET TOT
MULTIDISCIPLINAIRE AANPAK VAN DE HUIDIGE RESTAURATIE
- 64 | VEERLE MEUL
“COUP DE THÉÂTRE” IN DE SACRO MONTE DI VARALLO (ITALIË). ERVARINGEN MET EEN
PARTICIPATIEF EN TRANSPARANT BESLUITVORMINGSTRAJECT VOOR DE CONSERVERING VAN EEN
UNIEK ENSEMBLE
- 76 | FRANÇOISE ROSIER ET HÉLÈNE DUBOIS
LE PORTRAIT DE NICOLAES VAN BAMBEECK, UN TRAITEMENT MÛREMENT RÉFLÉCHI

- 88 | GEORGES DEWISPELAERE EN CHARLES INDEKEU
MINIMAL- MODERATE INTERVENTION. ANALYSE EN KRITISCHE EVALUATIE VAN
EEN CONCEPTVORMING
- 98 | MARLEEN MARTENS
REFLEX OF REFLECTIE IN DE ARCHEOLOGISCHE ERFGOEDZORG IN VLAANDEREN
- 102 | ISABELLE BRAJER
THE SIMULATIVE RETOUCHING METHOD ON WALL PAINTINGS: STRIVING FOR
AUTHENTICITY OR VERISIMILITUDE?
- 112 | JOHAN GROOTAERS
KOERSWIJZIGINGEN TIJDENS DE UITVOERING: DE ROL VAN DE VOORONDERZOEKER
- 122 | MARIE POSTEC
REPEINT OU SURPEINT? RECONNAÎTRE LA (RE)TOUCHE DE L'ARTISTE
- 135 | CAROLA VAN DEN WIJNGAERT
VOOR DE EEUWIGHEID? FOCUS OP RELIGIEUS ERFGOED
- 139 | VINCENT CATTERSEL, CHARLES INDEKEU EN ISABELLE LEIRENS
DE ONTSLUITING VAN EEN RENAISSANCE LOGGIA TOEGESCHREVEN AAN PIETER COECKE VAN AELST
- 149 | BERNARD DELMOTTE
PROEFRESTAURATIE VAN DE SGRAFFITO'S VAN PAUL CAUCHIE IN EEKLO
- 154 | CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN
PRÉSENTATION DES CONCLUSIONS
VOORSTELLING VAN DE CONCLUSIES
PRESENTATION OF THE CONCLUSIONS
- 174 | ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS
- 176 | COLOFON / COLOPHON

VOORWOORD

Het erfgoed gaat ons allen aan. Vanuit de verschillende bevoegde instanties van de Vlaamse en andere overheden wordt er over gewaakt dat het onroerend erfgoed in de beste omstandigheden wordt overgedragen aan de toekomstige generaties. Het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE) speelt hierin een rol als wetenschappelijke instelling van de Vlaamse overheid. Het onderzoeksdomain van het VIOE combineert het bouwkundig erfgoed, het landschap en het archeologisch patrimonium. Conservatie-restauratie is een onderdeel van de opdracht van het instituut.

Voor het behoud en de goede bewaring van het erfgoed spelen de conservators-restaurateurs uiteraard een belangrijke rol, maar dit gebeurt in samenspraak en overleg met de andere actoren van de erfgoedwereld: de eigenaars of beheerders, de gemeentelijke en provinciale erfgoeddiensten, de erfgoedconsulenten van de overheid, de erfgoedonderzoekers, de gebruikers en de bezoekers van de gebouwen en zoveel anderen. Daarom is het ook zo belangrijk dat de conservator-restaurateur zijn ingreep kan argumenteren en verantwoorden. Het thema van dit colloquium wil de aandacht vestigen op deze samenwerking en op de verantwoordelijkheid van eenieder in dit proces.

De titel 'Reflex of reflectie?' refereert aan twee mogelijke houdingen: is restauratie voor de conservator-restaurateur een reflex of een automatisme geworden? Of gaat de behandeling samen met een heel proces van reflectie en discussie? Wie beslist of iets gerestaureerd moet worden en in welke mate? Wat is hierbij de impact en de verantwoordelijkheid van de eigenaar, de opdrachtgever of de gebruiker? Welke belangen spelen hier: economische? esthetische? functionele? rituele? ethische en deontologische? museologische? contextuele? Is er altijd voldoende aandacht voor de authenticiteit en de eigenheid van het kunstwerk of het monument zelf? Gelden er andere criteria voor kunstwerken die op één of andere manier gebruikt worden: muziekinstrumenten, meubilair, devotiebeelden, kerkinterieurs? Gelden er ook andere criteria voor kunstwerken in musea, die zich niet meer in hun natuurlijke omgeving bevinden, waarvoor ze ooit gemaakt werden? Moeten deze kunstwerken dan ook anders gerestaureerd worden?

De geprogrammeerde lezingen zijn zeer divers en behandelen het hele werkveld van onroerend en roerend kunstbezit en zijn conservatie-restauratie. Hopelijk geven de argumentaties en de standpunten van de verschillende sprekers aanleiding tot constructieve discussies, zodat 'reflex' langzaam maar zeker evolueert naar 'reflectie' en dit voor alle betrokken actoren in de gemeenschappelijke zorg om het erfgoed. Als alle actoren elkaar ontmoeten met een open geest en hun standpunten uitwisselen, kan het erfgoed er alleen wèl bij varen en is dat uiteindelijk niet waar het ons allemaal om gaat?

*Sonja Vanblaere, administrateur-général van het
Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE)*

MOT D'ACCUEIL

Le patrimoine nous concerne tous. Les différentes autorités compétentes du gouvernement flamand et autres doivent veiller au transfert du patrimoine aux générations futures dans les meilleures conditions. L'institut flamand du patrimoine, le VIOE, joue un rôle en tant qu'institution scientifique du gouvernement flamand. Le domaine de recherche du VIOE regroupe l'héritage architectural, les paysages et le patrimoine archéologique. La conservation-restauration est une partie de la mission de l'institut.

Pour la conservation et la préservation du patrimoine les conservateurs-restaurateurs jouent évidemment un rôle important, mais ceci doit passer par un dialogue et une concertation avec les autres acteurs du patrimoine: les propriétaires ou les gestionnaires, les responsables du patrimoine municipal et provincial, les inspecteurs des monuments et sites, les chercheurs du patrimoine, les usagers et visiteurs des monuments et tant d'autres. D'où l'importance pour le conservateur-restaurateur d'argumenter et de justifier son intervention. Le thème de ce symposium est d'attirer l'attention sur cette coopération et la responsabilité de chacun dans ce processus.

Le titre 'Réflexe ou la réflexion?' se réfère à deux positions possibles: la restauration est-elle devenue un réflexe et un automatisme pour le conservateur-restaurateur? Ou bien l'intervention est-elle le résultat de tout un processus de réflexion et de discussion?

Qui décide si quelque chose doit être restauré et dans quelle mesure? Quel est l'impact et la responsabilité du propriétaire, du client ou de l'utilisateur? Quels intérêts sont en jeu: économiques? esthétiques? fonctionnels? rituels? éthiques? muséologiques? contextuels? Prête-t-on assez d'attention à l'authenticité et l'unicité de l'œuvre d'art ou du monument lui-même?

Y a-t-il d'autres critères pour les œuvres d'art utilitaires: instruments de musique, meubles, statues de dévotion, intérieurs d'églises? D'autres critères sont-ils valables pour les œuvres d'art dans les musées, qui ne sont plus dans le milieu naturel, pour lequel elles ont été conçues? Devrait-on, dès lors, restaurer ces œuvres d'art différemment?

Les conférences s'annoncent très diverses et traiteront l'ensemble du domaine du patrimoine immobilier et mobilier et de sa conservation-restauration. Espérons que les arguments et les positions des différents intervenants donneront lieu à des discussions constructives, pour que le 'réflexe' évolue lentement mais sûrement vers la 'réflexion' et cela pour tous les acteurs dans leur préoccupation commune pour le patrimoine. Si tous les acteurs se rencontrent avec un esprit ouvert et se partagent leurs points de vue, le patrimoine peut seulement y gagner et n'est-ce pas cela, finalement, notre but commun?

Sonja Vanblaere, administrateur-général de l'Institut Flamand du Patrimoine (VIOE)

INLEIDING DOOR DE VOORZITTERS VAN DE BRK-APROA

Bedankt allemaal om zo talrijk deel te nemen aan het vijfde congres van de BRK-APROA, georganiseerd in samenwerking met het VIOE, het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed. Dank aan mevrouw Sonja Vanblaere voor haar verwelkoming en dank aan haar instituut voor de gegeven steun. Dank aan allen die meegeworkt hebben aan de organisatie van dit project.

Ik zou graag mijn dank betuigen aan de zittingvoorzitters van dit congres, de 24 sprekers uit verschillende specialisaties, waaronder een groot aantal BRK-APROA leden, de vertalers, de werkkracht in de schaduw en het licht Toon Van Campenhout en natuurlijk de spilfiguren van dit congres Marjan Buyle en Els Jacobs, zonder wie dit evenement onmogelijk had kunnen plaatsvinden.

De afsluitende conclusies en bedenkingen krijgen we van mevrouw Catheline Périer-D'leteren. Dat deze conclusies belangrijk zijn hoeft geen betoog. Ze vormen het besluit van vijf opeenvolgende congressen georganiseerd sinds 2001.

U herinnert zich wellicht dat we ons tijdens de eerste drie congressen gebogen hebben over eerder concrete en technische problematieken zoals de lijmen en adhesieven, de vernissen en de behandeling van lacunes. Twee jaar geleden hebben deze reflecties ons bijna automatisch gebracht naar de mythe van de 'retour à l'origine' en meer bepaald de concepten van authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie.

Het logische gevolg diende zich aan: dit was nu het moment om even in te gaan op de rol van de verschillende actoren en de besluitvorming in de conservatie-restauratie.

Doorheen de teksten van de verschillende sprekers loopt als rode draad het belang van de dialoog tussen alle betrokkenen en uiteraard in het bijzonder de rol van de conservator-restaurateur in de besluitvorming.

Wij hopen dat deze lezingen vele vragen zullen uitlokken en dat er een constructieve dialoog tot stand komt in de vragenrondes, tussen de deelnemers en de sprekers. Misschien komt uit de besluiten van dit congres een thema naar voren dat we kunnen behandelen in ons volgend congres in 2011, om deze aaneenschakeling van reflecties en bedenkingen over ons beroep voort te zetten. We wensen jullie allen een interessant en leerzaam colloquium toe.

INTRODUCTION PAR LES PRÉSIDENTS DE L'APROA-BRK

Merci à tous d'être venus participer en nombre au cinquième congrès de l'APROA-BRK organisé en collaboration avec l'Institut Flamand du Patrimoine (VIOE). Merci à Madame Sonja Vanblaere pour son accueil et merci à son Institut pour le soutien qu'il nous apporte.

Merci à tous ceux qui ont œuvré à l'organisation de ce projet. Je voudrais citer les présidents de séance, les 24 orateurs actifs dans diverses spécialités, parmi lesquels un grand nombre de nos membres, les traducteurs, le travailleur de l'ombre et de la lumière Toon Van Campenhout, et bien sûr les chevilles ouvrières de ce congrès Marjan Buyle et Els Jacobs, sans qui cet évènement ne serait pas possible.

A la fin de ce congrès, Madame Catheline Périer-D'leteren nous fera l'honneur de nous communiquer ses réflexions et ses conclusions. Ces conclusions seront à nos yeux très importantes car elles seront en fait l'aboutissement des cinq congrès successifs que nous avons organisés depuis 2001.

Rappelez-vous, lors des trois premiers congrès, nous nous sommes penchés sur des questions concrètes et techniques, les colles et les adhésifs, les vernis, les lacunes. Il ya deux ans, ces réflexions nous ont amenés tout naturellement à réfléchir au mythe du retour à l'origine et sur les concepts d'authenticité et d'interprétation.

La suite logique s'imposait, le moment était venu de réfléchir sur les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration. Au travers de tous les exposés, nous constaterons l'importance du dialogue entre tous les intervenants et bien sûr plus particulièrement du rôle du conservateur-restaurateur au niveau du processus décisionnel.

Nous souhaitons que ces exposés suscitent de nombreuses questions et qu'un dialogue fructueux s'installe entre tous les participants, orateurs et auditeurs, afin d'aboutir à des conclusions constructives. Parmi ces conclusions, surgira peut-être l'idée du thème de notre prochain congrès afin de continuer cette chaîne de réflexion. Nous vous souhaitons un agréable et fructueux colloque.

WHOSE DECISION? MAKING CHOICES IN CONSERVATION

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS

'Feelings, morals, (religious) beliefs, and preferences (taste) [...]. These are the factors left out of the analysis of the decision process'
Arjo Klamer⁽¹⁾

MY DECISION

I am a paper conservator. While I was preparing this text, I received a work to be treated by me. It was an old devotional print. The paper was in bad condition: it had yellowed, and looked and smelled quite acidic to me; also, it had some losses near the edges and on its surface, caused by insects. The most remarkable thing about this work, however, was that it was glued to a wooden base of nearly the same size and shape as the paper sheet.

As usual in these cases, I had to make decisions. Many of these decisions were mostly of a technical nature. I am supposed to decide if the sheet needs deacidification to warrant it a greater longevity. I need to choose whether or not to wash the paper sheet in water, for how long and at which temperature. I need to make a decision as to how to handle the wet sheet: a Reemay® or Hollytex® sheet could be adequate, but what about a polyethylene sheet, or a stretched silk screen, or simply using a stick to handle it Japanese-style. I need to choose if and how to flatten the sheet, and whether or not the sheet should be removed from the wooden board. That means deciding how to separate the paper from the wood –deciding whether or not to apply a solvent, then perhaps selecting the best solvent for the task, and choosing the best method for applying it (should I immerse the whole artefact in solvent? Should I brush it all over the sheet? Should I apply a poultice –and if so, how should I formulate it? Should I apply solvent vapour first?).

If the sheet is removed from the wooden base, I must decide whether or not the sheet needs to be lined, and, if so, what would be the best lining material for the task, and what adhesive would be the most appropriate. Also, depending on the adhesive, I might have to decide how to apply it: for instance, should I apply it by melting it or in a solution? If using a solution, I must decide if I should brush it or spray it on –or, perhaps, if I should wash the whole sheet in the adhesive solution. In many cases, I could choose between different solvents. Also, I am expected to decide which concentration should be used.

And so on. Each option has its own nuances, its very own advantages and shortcomings, so that the choice may be more important than it might seem at first sight: decisions, decisions, decisions. It is me who is expected to make them: after all, it is me who best knows the effects that a given treatment will have on the paper sheet, as I have gathered precious information from

a plethora of sources: articles, courses, talks, discussions, books, visits to other workshops, and, of course, my very own hands-on experience. I mean, it is me who knows best what to do in order to keep that piece of paper in optimal condition for as long as possible. As I said, I am a paper conservator.

MY DECISION?

So, I made decisions. I found that the sheet had been glued to the block of wood with animal glue. The print was made with black ink, which is very reassuring for us paper conservators, because it means that it will most likely resist being in contact with water for, say, half an hour –good news, since water at 40–50°C is a very effective solvent for most aged animal glues. However, I decided to separate the paper from the base of wood, to



The print on the wooden block. The print reads *Gozos a Nuestra Señora de los Aflijidos* (Joys for Our Lady of the Afflicted). The sheet is slightly smaller than a DIN A3 sheet, and is glued to the wood. The paper is in very bad condition: it is discoloured and fragile; some parts of the paper are missing near the edges, and there are some worm holes. Also, there are oxidized nails going through the paper and into the wood. The wooden board is cracked and irregularly shaped. Very likely, the wooden base had a handle, which later broke off and was never repaired (all photos S. Muñoz Viñas)



The print on the wooden block in semi-raking light. The sheet has wrinkled where it was not properly glued to the wooden base

treat it and later mount it back in place in a safe, adequate way. Thus, I decided to dissolve the glue by applying poultices with warm water, so that I could very gently remove the fragile sheet. As the paper was slightly acidic, I decided that, once it is separated from the wood, I would apply a standard deacidifying treatment. First, I would wash it with lukewarm water, in order to regenerate some of the hydrogen bonds that the paper had (supposedly) lost as it aged, and to wash away some of the discolouring by-products of chemical alteration. Then, I decided not to apply non-aqueous, spray-based treatments, as I do not think they are particularly effective. Instead, it was my decision to wash it in a saturated solution of calcium hydroxide. I know that this solution is quite alkaline, and that some authors have pointed out that it can be somewhat damaging for the cellulose in the sheet, but neither have I found those authors very convincing nor do I find

the effort of preparing an alternative deacidifying treatment worthwhile enough. Also, I decided to line the paper with an alkaline-buffered barrier paper, and to adhere it to the wooden base with sodium carboximethylcellulose. I did make other decisions too, but the list could become tediously boring, even for people who may be interested in knowing technical details of the treatment. Of course, as any practicing conservator knows, decisions often have to be reassessed. As the treatment goes on, new data is gathered by the conservator, who needs to re-adapt the decisions to the flow of new findings (for instance, that reassuring black ink could be a soluble dye-based ink; or the paper could be too fragile for removal; or the centre of the sheet could be adhered to the wood with a different adhesive from that on the edges, where I tested it). These things can and do happen, but it is the conservator who discards the original decisions

and makes new, better ones –but neither are these new decisions important now nor do they serve to make the point I want to make here any more or less convincing.

No, this is not a technical article, even though technicalities need to be mentioned. The story revolves around a different aspect of this artefact. As I presented my proposal to the owner of the paper, a small private collector of inexpensive antiquities, he made a subtle grimace of disappointment. He obviously did not agree with my decisions. He elegantly waited for me to finish with my techno-babble, and gently asked about why I would reattach the paper sheet to the wooden base. As it turned out, he, a modest print collector, found it to be a very interesting piece. He found that adhering the sheet back to that old wooden board could detract value from the artefact, as it would alter the original look of the print. Also, he let me know that he would prefer the sheet not to become too flat, or too white – that is, too *new*.

WHOSE DECISION?

I have a couple of university degrees. I have got a PhD from research on the materials of Renaissance miniature painting; besides several books on other conservation topics, I have published a number of technical articles on paper conservation; I have been working on paper artefacts for more than twenty years and in fact I teach and carry on research on paper conservation in a university. Hey, I am the conservator: it is me who can tell which treatment will be better for the sheet –but I have said that already. I know that reattaching the sheet to the wood will not do it any relevant harm, as it will not be in contact with potentially damaging lignin, and with sources of acidity such as the natural resins in the wood. The sheet would be washed, and washing it would remove part of the acidic by-products of deterioration; and embedding an alkaline buffer in the paper fibre web through the deacidifying wash would prevent future chemical deterioration. I know all of this. The owner of the artefact does not. So, my decisions are more solidly founded, isn't that so? I am the expert, the technician, the scientist, the *savant*, a person who has accumulated enough 'cultural capital'^[2] to be endorsed with some authority. In other words, it is *my* decision, isn't it?

Certainly, there are reasons to support this claim. One of them is professional pragmatism: if these kinds of decisions are our decisions (and I am speaking as a practicing conservator here), it is we who are grabbing this tiny bit of power. We conservators have some power in the little, but lovely, realm of cultural heritage; and speaking on conservation issues, only our peers would have the right to question our decisions. I am

aware that our peers can be unfriendly sometimes, but they are our peers, anyway. And, after all, sharing power with our peers only is more advantageous than sharing it with our peer AND with many other persons –the share of power would be much smaller in that case. Other reasons to support the claim that conservation decisions are to be made by conservation experts are based on technical prowess and knowledge. I have described some examples of this in the preceding paragraphs.

However, there are reasons that could suggest otherwise. My technical abilities and knowledge are not really useful when it comes to judging the value of that print when adhered to that wooden base or the value of the print as it originally was. I am not really acquainted with religious traditions, and I do not know how important it is that that piece of paper remains stuck to that little wooden board. And no technical knowledge will help me in deciding whether or not the yellow, aged look of the sheet is valuable, or how valuable it is. Of course, I have my very own taste, my very own preferences about how a sheet should look, though it may be hard to precisely tell by using words: yellowed, but only to a certain degree (not too bright either); well-cared for, but not as if it had been made a week ago, that is, showing its age, but just to a very moderate extent. Anyway, it should be obvious that these kinds of preferences are not technically-based knowledge; in fact, preferences are not knowledge at all.

THE 'SAVANTS'

From a classical standpoint, not knowing something (for instance, not knowing if the present yellow, aged-look of the sheet stuck to the wooden base is valuable), can easily be solved: I can ask some learned person, another *savant*, who could tell me whether or not keeping both the paper sheet and the wooden board together is important for the sake of History. I have written History, with a capital H, to make it clearer that I am referring to a well-established branch of knowledge, the activity that is taught in school, colleges and universities, the activity that is the result of the careful, often painful work of many researchers working in archives and discussing in academic and scientific fora: the kind of History that describes itself as scientific –in spite of the fact that it has its very own muse. Being a scientific activity has these advantages: things are determined by data, and not just personal biases, tastes or interests, so that, by recurring to other experts, I would be in a better position to make a solid, safe decision as to how to deal with that little print stuck to that worthless piece of wood. Or would I? By relying on the knowledge forwarded, produced or sanctioned by *savants* I would be in a better position to make solid conservation

decisions if, and only if, I was just abiding by classical principles of conservation, that is, if I were attempting to avoid ‘falsi storici’^[3], abiding by scientific facts and findings or otherwise trying to use objective Truth as the main guiding criterion in my treatment. These principles are convenient and safe in many ways, as they are solely based on the idea of Truth –and thus on Knowledge, as it is Knowledge what allows us to determine Truth. According to classical theories, any decision should be based not on feeling, tastes or personal preferences, but on Knowledge, on the knowledge of true facts –or even on the Knowledge of true Art^[4]. And Knowledge is what we, the experts, possess –that is what makes us experts, what makes us *savants*, what provides us with ‘cultural capital’, with *autoritas*, with the authority to make decisions. In other words, that is why we may feel that decisions such as the one I am describing here must be our decision.

Of course, there is more to it than can be described here. We, the experts, are not devoid of aspirations, and, let’s admit it, we conservators are not in the same league as other *savants*. We are new kids on the block and have to painfully earn some respect from others, so that we have opted for becoming friends of some of the big guys everyone respects: historians, chemists, art historians, physicists... In turn, these have benefited from us by gaining new territories to establish themselves in. No wonder that some people working in the field of conservation sometimes see these scientists from long-established fields as ‘colonizers’ in the conservation world –who in turn soon realize that ‘the world of conservation is full of traps and the natives are often hostile’^[5]. As I said, everyone has aspirations, so that sometimes conflicts arise between the different experts. A side-effect of the very frequent appeals to ‘interdisciplinarity’ (or ‘multidisciplinarity’, or ‘pluridisciplinarity’) is perhaps helping to tame these conflicts –and, in turn, a spin-off of this has been some degree of suspicion: this is probably a good place to recall how the well-known art historian Paul Coremans was described by Erwin Panofsky as the person who ‘more than anyone else encouraged the art historical lamb to dwell with the scientific wolf’^[6].

Be it wolves or colonizers and lambs or natives, these quarrels over whose decision it should be made between experts, between *savants* who feel that their own knowledge in their own fields, their own authority, is better than everybody else’s. Thus, I can honestly believe that it is me, the conservator, who is in the best position to make the right conservation decisions, while the historian can believe the very same thing, and the chemist, and the physicist –or anyone with a degree that can be somehow related to the work being conserved. Our argument is based on knowledge, and the winner of the argument (at a

theoretical level at least) will be the one with the biggest Knowledge. But what about the old humble collector with the little knowledge? He does not even have a university degree, not to mention his almost absolute lack of knowledge on paper conservation. Can he make decisions about that historical (or at least aged) artefact?

Many *savants* would answer a plain ‘no’, or, to be precise, most old-school *savants* would. For modern *savants* (I mean, for pre-post-modern *savants*) the idea that it may be a non-specialist who makes decisions is so obviously wrong that it needs no further discussion. I hasten to make it clear that I think otherwise. As a well-known conservator said (in an overly critical tone, I confess) about a book I wrote, ‘que ce soient des experts qui décident de la conservation, l’auteur désapprouve’^[7]. There are several reasons for thinking the way I think, but one of the most solid ones is that, in fact, non-experts frequently make important conservation decisions.

NON-EXPERTS DO MAKE CONSERVATION DECISIONS

So, once again, can the owner of the print be a decision-maker in the conservation process of that sheet? No, someone would say, as he is not a conservation expert. Yes, I would say instead. In fact, and before any philosophical discussion about legitimacy, knowledge and authority, if we look carefully at the case I am presenting, we will realize that the collector has already made a most important decision with regard to the conservation of that object –perhaps the most important decision indeed, more important than any decision we the experts can make: he has already decided that the print shall be conserved. The collector in fact owns a number of objects. He, being a normal person in an occidental country, disposes of a number of things on a daily basis: letters, bags, depleted batteries, newspapers, you name it. Every now and then he also disposes of other weightier things: a cell phone, an old TV set, a lamp, shoes, a jacket, the tyres of his car, etc. –he most likely gets rid of the whole car every decade or so. He gets rid of these objects because he finds them useless, not worth maintaining. However, he also owns some objects that are useless to most people: the objects of his small collection. He has decided not to dispose of them for imprecise reasons, that we could summarize by saying that he just *likes* them. He has decided that these things will be conserved –that is, he has made a conservation decision about them. And among these objects, he wants this particular one, the print, to receive special attention: he has decided to bring it to a conservator. The reason for this might well have to do with the condition of the object. He might well think that the object

looks aged, or fragile, or acidic; but this does not detract from the fact that it is he, a non-expert, who has made that fundamental decision, not me, the expert. So, regardless of whether or not we like it, many important conservation decisions are regularly made by non-experts; and, furthermore, this is perfectly accepted by both laymen and experts.

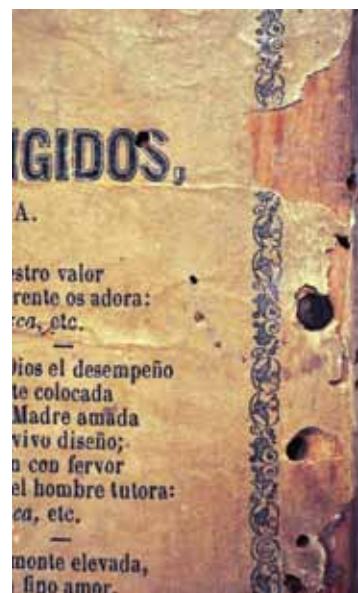
Those who defend that decisions in conservation must be solely made by conservation experts may not be aware of this blatant fact: the fact that the first, most important conservation decision is often made by non-conservators, by people who do not know a word about the scission-route of the cellulose chain, about cross-linking in polymers or Teas solubility chart, people who ignore everything about acrylic adhesives, solvent gels or deacidifying agents.

Not reckoning with the fact that many important conservation decisions are made by laypeople is, I think, a side-effect of the latent, but powerful, belief that conservation is a knowledge-based, scientific activity. As French philosopher François Lyotard put it, in science, 'the truth of the statement and the competence of its sender are thus subject to the collective approval of a group of persons who are competent on an equal basis'^[8]; therefore, those who consider conservation to be a scientifically-rooted activity do believe that conservation decisions can only be made (or challenged) by conservation experts, by conservation *savants*. According to this view, non-experts have no legitimacy, no authority, no say in the conservation decision-making.

MEANING-BEARING OBJECTS

However, conservation is not a scientific activity: it may be supported by scientific means, or it may support some branches of science by preserving or preparing material evidence, but it is not a scientific activity in itself. It is not done to establish truths which are more solid than the previous ones, as is the case of science; rather, it is done to serve people –even if sometimes it may require some kind of scientific data to properly serve those for whom conservation is done, or even if, sometimes, the people who are served by conservation are scientists. Back to my little, down-to-earth example, the collector wants the print to be in a given condition, and he has brought it to me for that purpose. Why does he want the object to be conserved? Which use can he derive from it? A cynical answer could be that his reasons are not really important at all, as long as he pays in due time. However, it would perhaps be more useful to recall an idea that has proved to be particularly helpful when it comes to understand conservation: for him, that artefact is a symbol of something, or, in other words, that object means something to him. As it has been argued else-

where^[9], conservation objects are such because of the special meanings they can convey. The collector thought of the object as a print that had been stuck to a wooden board. With all honesty, and based on his particular needs and expectations, he suggested that the print be separated from the disfiguring piece of wood, thus returning it to its original condition. For him, the print needed to be what prints usually are, a sheet of paper, with no tears, with its plate marks, showing the natural thickness and translucence of the paper it was originally printed on, with certain flexibility and texture. However, I thought in a different way. For me, the print was not a print, but part of a more com-



Detail of the right side of the print. A large worm hole can be seen just under the oxidized nail

plex artefact, an artefact that *tells* us how these devotional prints were used: in a way which is interestingly different from ours. The object is exceptional in that it shows that these devotional prints deserved special attention –perhaps, the print was stuck to the wooden board in order to make it last longer; or it might be stuck on the wooden board to be held upright, so that it could be read by different people during a mass or a procession. This message, this meaning, is the message that I found most interesting, most valuable; and, furthermore, this message is not any more authentic or false than the message the collector got from that same object. For that very reason, choosing between these meanings cannot be done arguing that one of them is true while the other is false. And, furthermore, the reasons for preferring one meaning over the other have nothing to do with the kind of technical knowl-

edge I possess: knowing the chemical nature and properties of starch, how to best apply a subtle layer of 6-gram Tengujo paper or the hydrophobic behaviour of cyclododecane will not make my decision on whether or not to remove the print any better.

In other words, deciding if one condition of the object (stuck to the wooden board) should prevail over the other (the print as it was before being glued to the wooden board) cannot be done on the grounds that one condition is *true* and the other is *false*. Rather, deciding on these kinds of topics can only be done on the grounds that one state is *preferable* over the other one: for what it means, for the values it acquires, for reasons which are very real while not being objectively demonstrable. In this regard, it may be worthwhile to remind ourselves that being able to demonstrate that something is true (or false, if we follow Popper) is a necessary trait of scientific knowledge, which turns this argument into further proof that many important conservation decisions, such as the one we are discussing here, have nothing to do with science.

After all, the reason why the collector found that piece of wood (or rather what it means to him)

to be worthless does not really matter: the fact that he found it worthless is what matters. Has he any right to make a decision as to whether or not that wooden board really matters? Sure. I have my own views: I prefer the object to transmit a given meaning which just so happens to be different from the opinion of the person who has decided that the artefact will be treated. Should my views prevail on the base that I have a couple of university degrees, on the base that I have more experience in paper conservation –on the base that I have more knowledge on conservation technicalities? Should my *preferences* necessarily prevail? No, it is he for whom I am working, it is he who has taken care of the object, and, most important, it is he who is attributing value to the object. Admittedly, that object might well be valuable for other people too (for instance, for historians studying religious practices in the twentieth century), and, if I were aware of it, I should tell the collector about this. In fact, heritage laws are made to deal with cultural objects which are supposed to be valuable to the society as a whole. But this print, well, nope, it has actually little value for anyone other than the collector –or for that hypothetical researcher mentioned above.



A detail of the lower left corner of the print. The wood has a different colour where it was originally covered with paper, probably due to having been treated with some kind of protective coating. In fact, the sheet itself shows a certain polished look, suggesting that the protective layer could have been spread over the paper too

It is not a Leonardo manuscript, or the diaries of Christopher Columbus, but a small piece in an extremely humble personal collection. Can the collector, the person for whom the object means something, make a decision, or, at the very least, have a say on how it should be conserved?

In my opinion, he has the right to do so. We are not dealing here with technical or scientific facts, but with values, or, if so preferred, with the meanings that people like better, or consider being valuable. Conservation is, in many cases, an axiological activity, or, if so preferred, a *value-led* activity^[10]: it is based on values, values that are not determined by natural facts, but by people willing to confer an object with values. Values that are not necessarily based on truth or knowledge, but on preferences, tastes, needs, or expectations: notions which, very often, are entirely subjective and, thus, beyond the realm of technical or scientific enquiry.

Thus, I may prefer a weird wooden devotional artefact over a traditional print, but the people for whom I am working, the people who have decided that the object is worth conserving, the people who have loaded the object with value, may think otherwise. I can try to convince them, I might even succeed in convincing them: after all, they may have loaded the object with value, but they have also provided me with a certain authority. However, I think it wise to try to be aware that this authority derives from scientific or technical knowledge, and, thus, that it is not limited to. After all, the first and foremost goal of conservation is not to increase the corpus of human knowledge, but to satisfy certain needs which very often are basically subjective in nature.^[11]

CONCLUSION

I have discussed here a real-life example of the kind of dilemmas often faced by conservators or conservation decision-makers. However, it should be noted that many, if not all, of the arguments in the text could be extended to similar ethical or philosophical dilemmas we may not even be aware of. There are many other ones within this same artefact that could have been the object of a similar discussion: should the worm holes be left as they are? Should the other paper losses be compensated? Should the paper be made flat? Should the sheet be laminated, thus altering its thickness and flexibility? Should some remnants of glue be left in place to remind the observer of the history of the sheet? These and many similar questions cannot be satisfactorily answered on the base of technical knowledge. Technical knowledge may inform of whether or not a given treatment is possible, about its problems or about how costly it would be; but, in order to make sensible decisions about these questions, non-scientific, non-technical factors, such as meaning

or value, often play the most important role. Conservation experts do play a role in conservation decision-making, but neither are they the only actors nor should they believe themselves to be the only legitimate actors. They (we) are a voice that needs to be heard, but there may be other voices as well: those of the experts from other fields (scientists, art historians, archaeologists, etc.) are already reckoned with, but those of the laypersons for whom the object means something should not be ignored. In most occasions, there is unanimous agreement between the experts and the affected people, even if, in perhaps too many occasions, this agreement comes from indifference or resignation. However, when disagreement arises, the voice of the affected people should not be disregarded on the basis that they are not knowledgeable enough. Should it be their decision too? I would say 'yes, it should'. So, I guess that after all, I should admit it: 'que ce soient des experts qui décident de la conservation, l'auteur désapprouve'. However, as a summary of this essay (and of my views on conservation theory, for that matter), I think that it would be far more accurate to say "que ce soient seulement des experts qui décident de la conservation, l'auteur désapprouve".

NOTES

- (1) KLAMER A., *Cultural entrepreneurship*, 2006. Available at <http://www.klamer.nl/docs/cultural.pdf> (accessed on May, 27, 2009).
- (2) The notions of 'symbolic capital' and 'cultural capital' were coined by French sociologist Pierre Bourdieu (see, for instance, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980). Later, the notion of 'cultural capital' was successfully brought into the field of conservation by authors such as Arjo Klamer or David Throsby (see MASON R. (ed.), *Economics and Heritage Conservation, Proceeding of a Meeting Organized by the Getty Conservation Institute*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998; AA.VV., *The Economics of Heritage Conservation: A Discussion, in Conservation*, in *The GCI Newsletter*, vol. 14, 1, 1999, p. 9-11).
- (3) The notion of *falso storico* was introduced in conservation by Cesare Brandi (ch.1ff.). This notion is not properly defined by the author; however, it is clearly related to the notion of truth, and indeed, according to the author, something that should be avoided.
- (4) For classical theorist Cesare Brandi, Art is something that 'non deve dipendere per il suo riconoscimento dalle alternative di un gusto' BRANDI C. *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977, p. 29.
- (5) The author of this phrase is Giorgio Torraca, prominent conservation scientist, and former ICCROM director. It is quoted in DE GUICHEN G., *Scientists and the preservation of cultural heritage*, in BAER N.S., SABBIONI C. AND SORS A.I. (eds.), *Science, Technology and European Cultural Heritage. Proceedings of the European Symposium*, Bologna, Italy, 13-16 June 1989. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1991, p. 17-26. On the topic of scientists as 'colonizers' in

- the conservation world see too: McCRADY E., *Can scientists and conservators work together?*, in BRADLEY S. (ed.), *The Interface Between Science and Conservation*, British Museum, London, 1997, p. 243–247; McLEAN J., *The ethics and language of restoration*, in *SSCR Journal*, 6, 1, 1995, p. 11–14; CLAVIR M., *Preserving What is Valued. Museums, Conservation, and First Nations*, UBC Press, Vancouver, 2002.
- (6) DYKSTRA S.W., *The Artist's intentions and the intentional fallacy in fine arts conservation*, in *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 35, 1996, p. 197–218.
- (7) MARIJNISSEN R.H., *Nouvelle théorie de la conservation*, in *Nuances*, 35, 2005, p. 14–15.
- (8) LYOTARD F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p.24.
- (9) See, for instance: MICHALSKI S. *Sharing responsibility for conservation decisions*, in KRUMBEIN W.E., BRIMBLECOMBE P., COSGROVE D.E., and STANIFORTH S. (eds.), *Durability and Change. The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, 1994, p. 241–258; MUÑOZ VIÑAS S., *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier/Butterworth-Heinemann, Oxford, 2004.
- (10) The idea that conservation must be led by the different *values* ascribed to the conserved object (as opposed to the restricted, classical view that truth artistry or science should lead this process) has been forwarded in different publications. Some have already been quoted above; another important publication in this regard is AVRAMI E., MASON R. and DE LA TORRE M. (eds.), *Values and Heritage Conservation. Research Report*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2000.
- (11) Of course, there is much more to it than it could be said in this regard. Some objects are meaningful for a large number of people –some objects are even supposed to be meaningful for the whole world, no less, such as those in the World Heritage List. And, of course, it is more difficult to deal with the whole humanity than to deal with the collector in my story –in this case, humanity is supposedly represented by some people (cultural managers, architects, historians, conservators, politicians, etc.), who make conservation decisions in the name of the people for whom they are working and of their descendants. However, the argument presented here can be safely applied to these cases.

WIE BESLIST? OVER HET MAKEN VAN KEUZES IN DE CONSERVATIE

BESLUITVORMING IN CONSERVATIE IS EEN COMPLEXE AANGELEGENHEID. ER KUNNEN CONFLICTEN ZIJN. WIE MOET DAN DE UITEINDELijke BESLISSING NEMEN? EN WAT IS DE JUISTE BESLISSING? DE Klassieke THEORIEËN BASEREN ZICH HIERVOOR OP BEGRIPPEN ZOALS WAARHEID EN AUTHENTICITEIT. HEDENDAAGSE THEORIEËN WIJKEN AF VAN DIT STANDPUNT EN BENADRUKKEN EERDER DE WAARDE EN DE BETEKenis VAN DE VOORWERPEN. IN DEZE BIJDRAGE WIJZEN WE OP DE RELEVANTIE VAN ERFGOEDOBJECTEN ALS BETEKenis-DRAGENDE OBJECTEN, OM ZO TOT HET BESLUIT TE KOMEN DAT HET ULTIEME DOEL VAN CONSERVATIE ALS GEHEEL NIET HET CONSERVEREN VAN DE OBJECTEN OP ZICH IS, MAAR HET BEWAREN OF VERBETEREN VAN HUN BETEKenis. DE GEVOLGEN VAN DIT STANDPUNT WORDEN TER DISCUSSIE GESTELD, WAARBIJ WE EEN ETHISCHE KADER VOORSTELLEN DAT GEBASEERD IS OP DE GEVOLGEN VAN EEN BESLISSING VOOR HET PUBLIEK, EN NIET ALLEEN VOOR DE VOORWERPEN.

QUI DÉCIDE? FAIRE DES CHOIX EN MATIÈRE DE CONSERVATION

LA PRISE DE DÉCISION EN MATIÈRE DE CONSERVATION EST UNE QUESTION COMPLEXE. IL PEUT Y AVOIR DES CONFLITS. QUI PREND ALORS LA DÉCISION FINALE? ET QUELLE EST LA BONNE DÉCISION? LES THÉORIES CLASSIQUES SE BASENT SUR DES CONCEPTS TELS QUE LA VÉRITÉ ET L'AUTHENTICITÉ. LES THÉORIES CONTEMPORAINES DIFFÉRENT DE CE POINT DE VUE ET INSISTENT DAVANTAGE SUR LA VALEUR ET LA SIGNIFICATION DES OBJETS. DANS CETTE CONTRIBUTION, NOUS SOULIGNONS LA PERTINENCE DES OBJETS DU PATRIMOINE EN TANT QU'OBJETS QUI ONT UN SENS. CECI NOUS AMÈNE À LA CONCLUSION QUE LE BUT ULTIME DE LA CONSERVATION DANS SON ENSEMBLE N'EST PAS DE PRÉSERVER L'OBJET EN SOI, MAIS DE SAUVEGARDER OU AMÉLIORER SA SIGNIFICATION. LES CONSÉQUENCES DE CETTE PRISE DE POSITION SONT MISES EN QUESTION, ET C'EST POUR CELA QUE NOUS VOUS PROPOSONS UN CADRE ÉTHIQUE BASÉ SUR LES CONSÉQUENCES D'UNE DÉCISION PRISE POUR LE GRAND PUBLIC, ET PAS SEULEMENT POUR LES OBJETS.

DE DECORATIE VAN DE 'SALON ROND' IN HET PAVILJOEN DE NOTELAER IN HINGENE-BORNEM: EEN WAAIER AAN MOGELIJKE RESTAURATIEOPTIES | MARJAN BUYLE

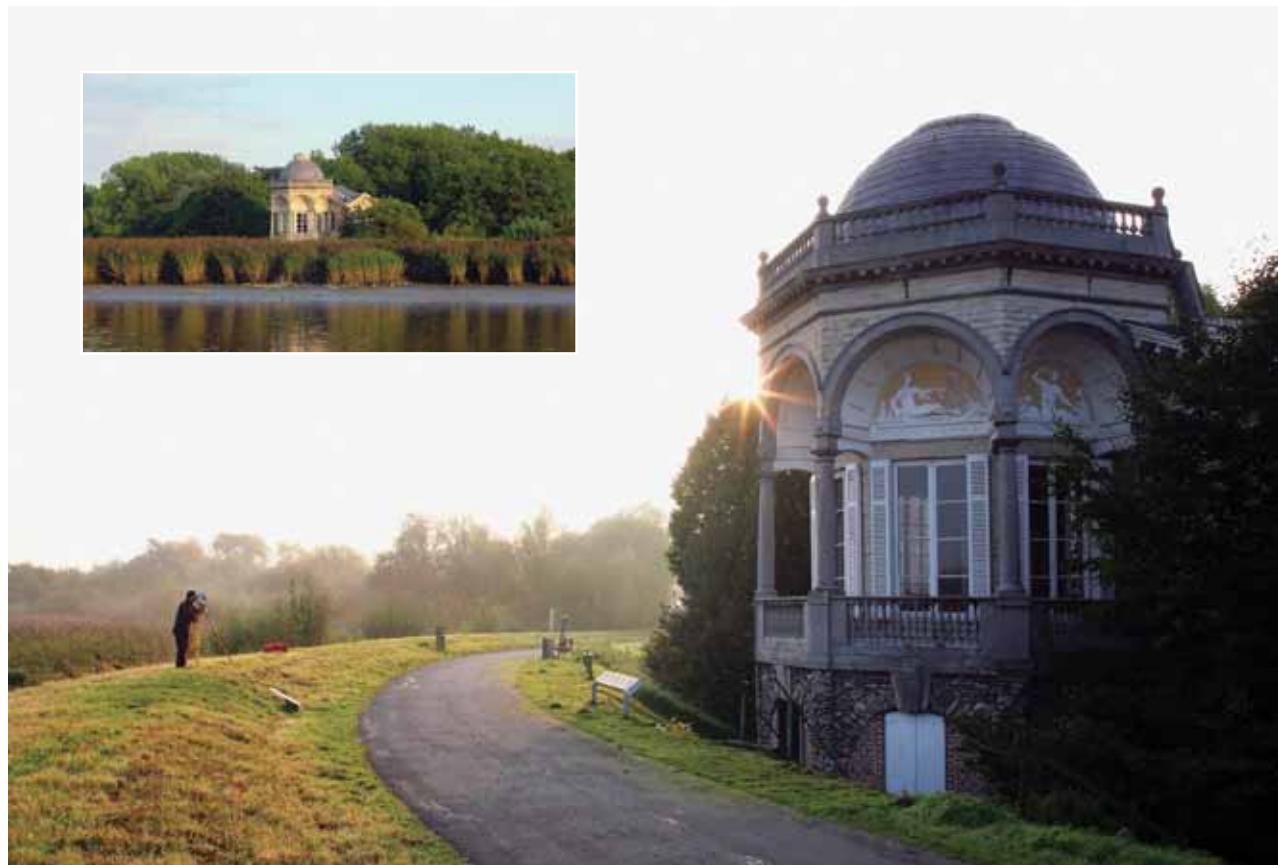


Detail van de koepelschildering in de ronde salon van De Notelaer in Hingene (foto E. Jacobs)

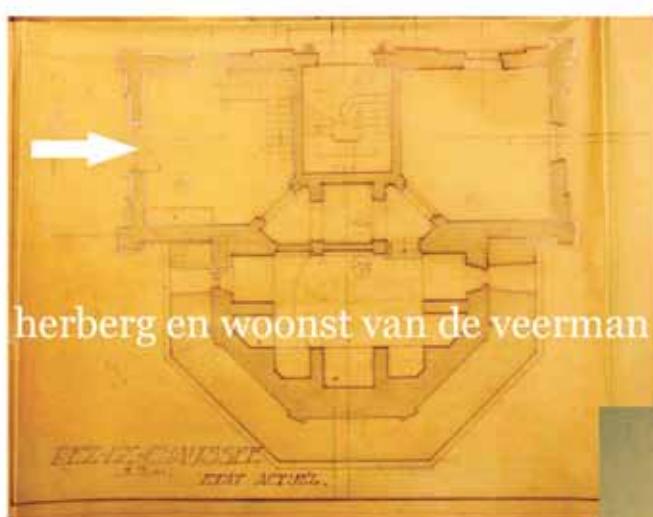
Het 18^{de}-eeuwse zomerpaviljoen De Notelaer was in 2008-2009 het onderwerp van een integraal erfgoedonderzoek, waaraan vele onderzoekers van diverse specialisaties van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE) hebben

deelgenomen^[1]. Het gebouw werd ter voorbereiding van de restauratie grondig en veelzijdig onder de loep genomen. Dit behelsde onder andere volgende deelonderzoeken: archivalisch, bouwhistorisch, kunsthistorisch, materiaaltechnisch, historisch-floristisch, dendrologisch, bouwfysisch, met inbegrip van een stabiliteitsstudie en een architecturale volumestudie gekoppeld aan een volledige opmeting. Een eerste stand van dit onderzoek werd einde 2008 voorgesteld op een studiedag in het kasteel van Hingene.

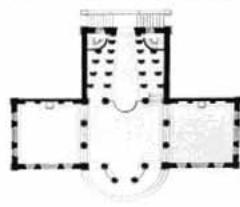
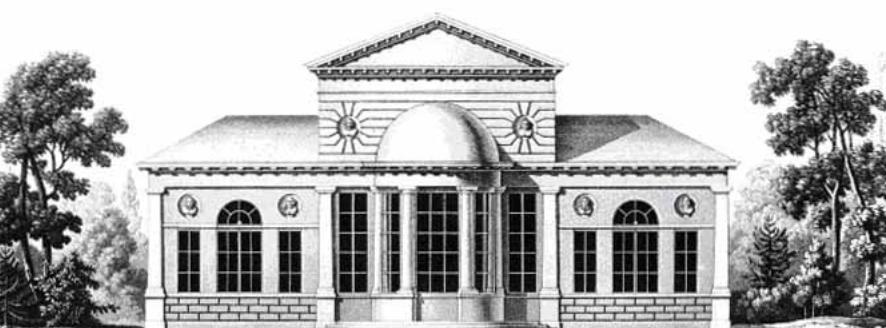
De conservatieploeg^[2] van het VIOE stond onder andere in voor het onderzoek naar de bewaringsstoestand en de schadeproblematiek van de decoratie van de ronde salon op de salonverdieping van het paviljoen, gekoppeld aan een proefrestauratie van een segment van de beschildering. Dit materieeltechnisch onderzoek kon nuttig aangevuld worden met de resultaten van andere onderzoeksdomen, vooral het archivalisch onderzoek^[3].



Topografische opmeting van het paviljoen - Gezicht op het paviljoen vanaf de Schelde (alle foto's bij dit artikel K. Vandevorst, © VIOE, behalve anders vermeld)



| Herberg en woonst van de veerman op het gelijkvloers met ingang langs de zijkant en hertogelijke salons op de tweede verdieping met toegang langs de landgevel



| Ontwerp voor het theater van het kasteel van Seneffe (1780), ontworpen door Charles De Wailly

Gravure van het verdwenen kasteel van Montmusard (1765), ontworpen door Charles De Wailly

HET PAVILJOEN DE NOTELAER

Het paviljoen De Notelaer behoort bij het kasteel van Hingene, dat tot stand kwam uit de verbouwing in 1713 van een bestaand huys van plasanzie. Opdrachtgever was hertog Conrad-Albert d'Ursel en bouwmeester was Jean Beaucire. De laatste verbouwingen en interieuraankledingen die het kasteel haar huidig uitzicht van 18^e-eeuwse zomerresidentie gaven, gebeurden in 1761 door de Italiaanse architect Giovanni Niccolano Servandoni.



Kasteel d'Ursel (1713-1761) van Hingene in Bornem

Het paviljoen De Notelaer zelf is een laat-18^e-eeuws ontwerp van de internationaal gerenommeerde architect Charles De Wailly, die ook tekende voor onder andere de Théâtre de l'Odéon in Parijs, het theater van het kasteel van Seneffe, het thans verdwenen kasteel van Montmusard en zelfs het Kuskovo paleis in Moskou. De opdrachtgevers voor het paviljoen waren Wolfgang-Guil-laume d'Ursel en Flore d'Arenberg.

Het paviljoen is uniek in zijn soort, omdat het tegelijkertijd twee functies combineerde: een zomerpaviljoen dat gebruikt werd door de hertogelijke familie voor uitstappen en ontvangsten, en anderzijds de woning en de herberg van de veerman. De vertrekken op de beneden- en tussenverdieping werden aan hem en zijn gezin verhuurd als woonst en als herberg. De hertogelijke familie gebruikte alleen de bovenste salonverdieping, toegankelijk langs een eigen ingang en trappenhals. Beide functies waren strikt gescheiden en maakten gebruik van verschillende circulatiepatronen.

Een andere eigenaardigheid van dit gebouw is het feit dat het twee gezichten heeft: de vrij strenge rustieke gevel vanuit het park gezien en anderzijds de frivole elegante koepelconstructie vanaf de Schelde gezien. De Schelde was één van de belangrijkste verkeerswegen van het land, niet alleen voor goederen maar ook voor personenvervoer. Het paviljoen fungeerde als baken en symbool voor het overigens van de stroom af onzichtbare kasteeldomein.



De twee gezichten van het paviljoen: de landgevel en de Scheldegevel



DE SALON À L'ITALIENNE

Langs de hertogelijke ingang in de landgevel en met de trappen bereikt men de hogere verdieping, met aan weerskanten een klein salon, die beide toegang geven tot de centrale 'salon rond'. Dit is de oudste historische benaming van dit vertrek. Later spreekt men van 'salon à l'italienne'^[4], overigens ook een correcte benaming vermits dit soort ruimtes gekenmerkt wordt door hun opstand over verschillende verdiepingen en door hun representatieve functie. Dit soort ruimtes was dan ook altijd heel speciaal versierd. Een mooi voorbeeld van een dergelijke salle is de balzaal van hotel D'Hane-Steenhuyse aan de Veldstraat in Gent. In Hingene deed men beroep op Antoine Plateau, een decoratieschilder met een stevige reputatie van opdrachten voor de hogere kringen. De beschildering wordt uitgevoerd in de zomer van 1797. Het wordt een typisch 18^{de}-eeuwse lichtvoetige beschildering die ruim put uit het 'klassieke' repertorium van motieven en personages.

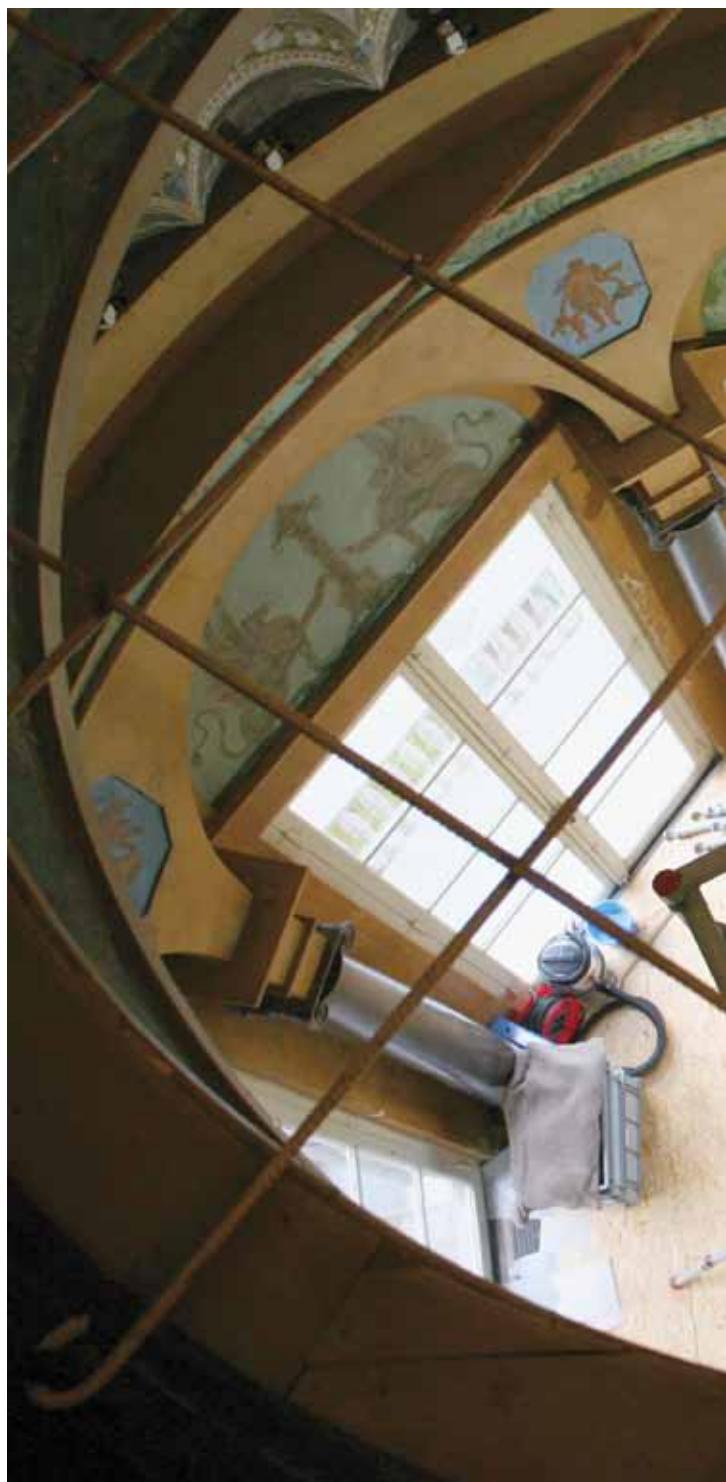


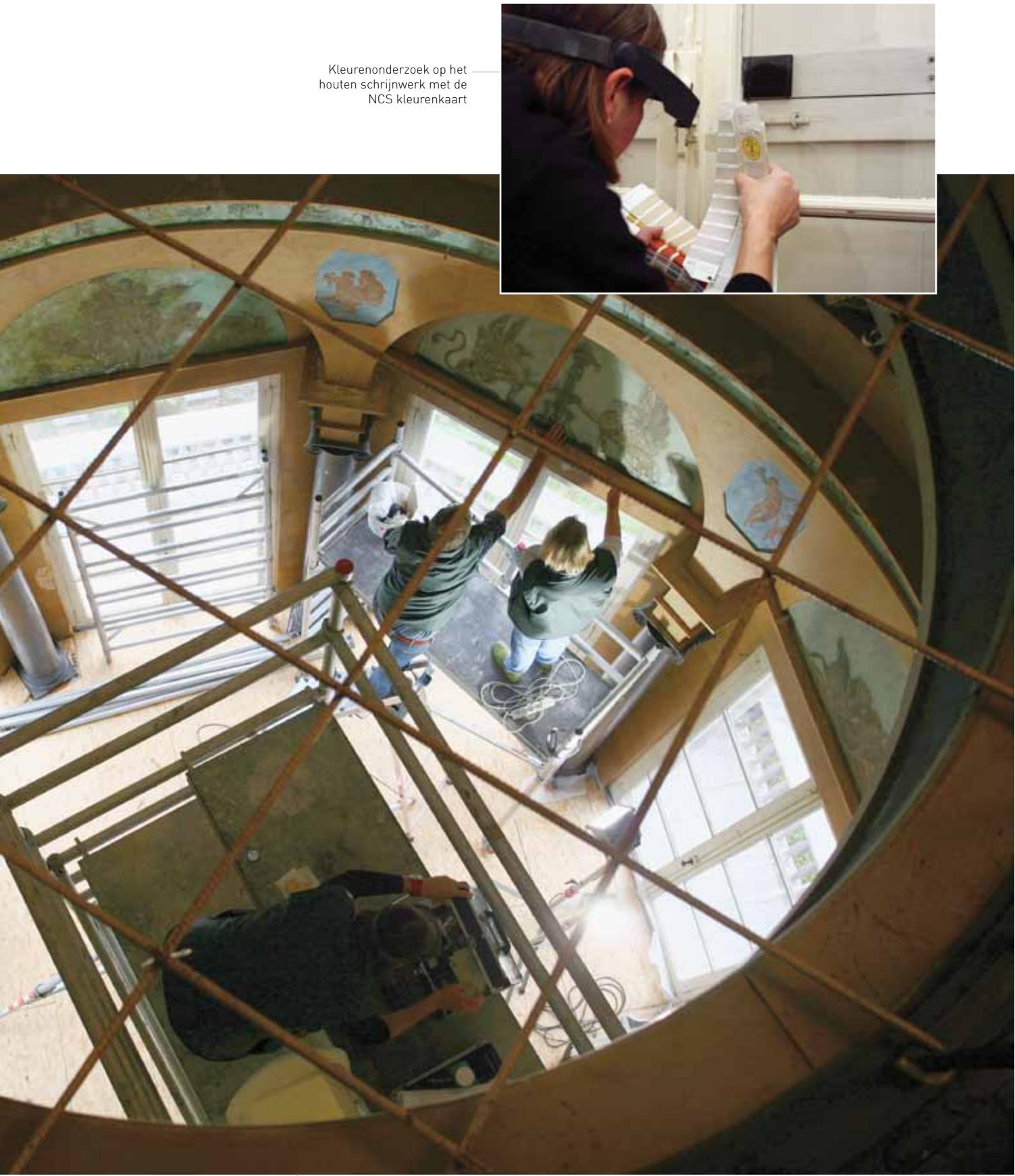
Gezicht op de ronde salon, die uitziet op de Schelde

METHODOLOGIE VAN HET ONDERZOEK

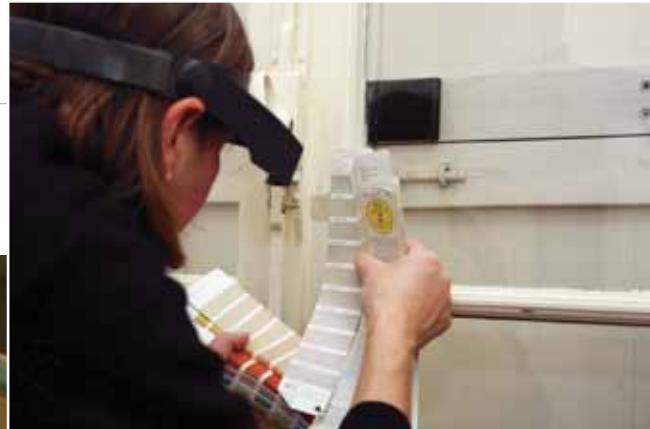
De bedoeling van het onderzoek was om zoveel mogelijk nuttige informatie te verzamelen over de decoratie en de beschildering van de salon. De eerste stap was het fotograferen van alle details en het opstellen van een identificatiesysteem met nummering, zodat alles altijd kon gesitueerd worden in het grotere geheel. Het onderzoek behelsde een visueel onderzoek van de decoratie en de beschildering, zowel de dragers als de verf- en afwerkingslagen; de gebruikte technieken; de bewaringstoestand, de schadebeelden en hun oorzaken; de geschiedenis van de schilderingen en de achtereenvolgende restauratiecampagnes.

Analyses van mortel en pigmenten werden uitgevoerd door Marina Van Bos en Hilde De Clercq van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatriemonium^[5]. Tegelijkertijd werd een noodfixering uitgevoerd van zeer fragiele onderdelen en een proefrestauratie van een segment van de beschiling.





Kleurenonderzoek op het houten schrijnwerk met de NCS kleurenkaart



MATERIALEN EN TECHNIEKEN

STUCMARMER

De muurafwerking onder de kroonlijst bestaat uit stucmarmer, met uitzondering van de zes zwarte zuilen die in natuursteen zijn. Stucmarmer is “*artificieel marmer gemaakt van stuc, dat verkregen wordt door gips (soms met toevoeging van kalk), te mengen met pigmenten, water en een lijm. Na een aangepaste oppervlaktebehandeling wordt een marmerachtig uitzicht verkregen*”. Dit is de definitie die gehanteerd wordt in de publicatie ‘Baroque artificial marble’, een onderzoeksproject van de Europese Commissie^[6].

De kleur kan op twee manieren verkregen worden: ofwel voegt men de droge pigmenten toe aan de stuccopasta, waardoor marmerachtige tekeningen bekomen worden ofwel voegt men pigmenten of kleurmiddelen toe aan de lijm, waardoor men een uniform gekleurd oppervlak krijgt. De glansbehandeling, die volgt op het slijpen en polijsten van de toplaag, wordt uitgevoerd met was en/of oliën.

Beide systemen zijn hier gebruikt: het toevoegen van droge pigmenten aan de stuccopasta waardoor men tekeningen verkrijgt, werd gebruikt voor het gele stucmarmer. Analyse van Hilde De Clercq van het KIK wees uit dat het bestaat uit gips met heel weinig fijn zand en tras en gekleurd met orpiment.

Zwartstenen zuil met ionisch kapiteel en geel stucmarmer als wandafwerking



SCHILDERINGEN OP STUCMARMER



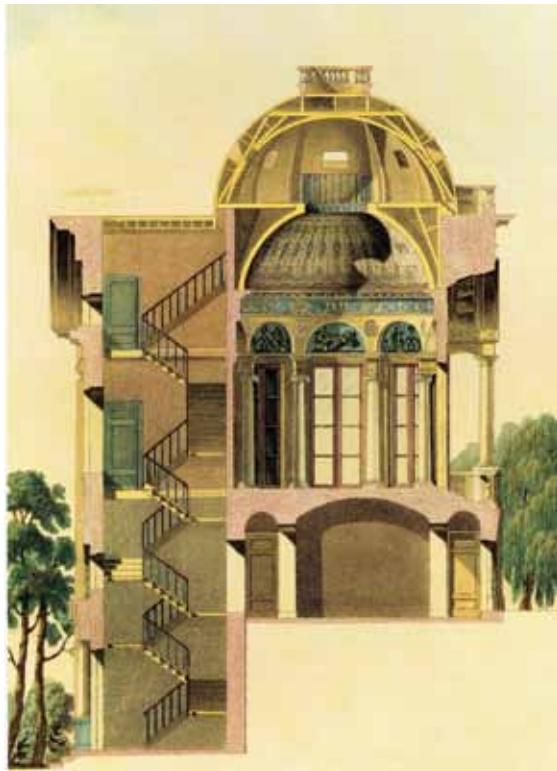
Detail van de fries, geschilderd op een ondergrond van blauw stucmarmer (foto E. Jacobs)

De tweede techniek, waarbij het stucmarmer een effen kleur heeft, werd hier gebruikt als drager en tevens achtergrond voor de partieel beschilderde onderdelen: de lunetten, de paneeltjes, de fries. Hier zijn de kleuren blauw (pruisisch blauw?) en rood (vermiljoen).

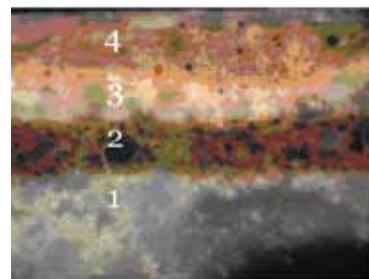
De keuze van stucmarmer als ondergrond voor schilderingen was technisch niet gelukkig. De rigiditeit van dit materiaal en de gevoeligheid voor vochtproblemen en klimaatschommelingen veroorzaakten schade zowel aan de drager als aan de bovenliggende verflagen.

Onze eerste aandacht gaat naar de acht lunetschilderingen. Uit 1827 hebben we een beschrijving en een gravure van Goetghebuer in zijn ‘*Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*’. De lunetschilderingen worden als volgt beschreven: “*le dessus des portes, de forme circulaire, contient des peintures imitant le bronze, représentant les éléments, caractérisés par Jupiter et Neptune, Cybèle et Apollon*”. Tussen deze voorstellingen van de vier elementen is er telkens een lunet met twee griffioenen rond een centrale kandelaber.

De helft van deze lunetschilderingen zijn al vervangen door gemaroufleerde doeken. Van de ‘originele’ lunetten was de achtergrond oorspronkelijk de onbeschilderde kleur van het blauwe stucmarmer, maar werd lichtblauw overschilderd rond de figuren. Deze figuren zijn een paar keer overschilderd. Van de onderste verflag, die wij als origineel beschouwden, stuurden we enkele stalen naar het labo. Marina Van Bos (KIK) identificeerde de bruine kleur van deze onderste verflag als ‘Hansagelb’. Dit is een synthetisch pigment dat pas gecommercialiseerd werd vanaf



Gravure van 1827 door P.J. Goetghebuer met doorsnede van het paviljoen



4 bruin: zinkwit, titaanwit, koolzwart, rode aarde
3 beige: zinkwit, titaanwit, ultramarijn, rode aarde
2 bruin: bevat onder andere 'Hansa yellow'
1 groen: gips, bariumsulfaat

Marina Van Bos © KIK



Analysen van de bruine kleur op de arm van Neptunus met het 20ste-eeuwse 'Hansagelb' op de onderste verflaag



Lunetschildering met Apollo als het element lucht, herschildering op gemaroufleerd doek



Lunetschildering met Neptunus als het element water, 'originele' schildering op stucmarmer

1909 en ontdekt werd door de scheikundige Julius Hansagelb. Om geen voorbarige conclusies te trekken stuurdende we nogmaals twee stalen van deze bruine verflaag naar het labo en het resultaat was identiek. Met andere woorden: niets of vrijwel niets van deze lunetschilderingen is nog origineel.

Tussen de lunetten zijn achthoekige paneeltjes aangebracht met voorstellingen van Venus en Amor. Hier was de onder- en achtergrond rood stucmarmer, gekleurd met vermiljoenrood. Dit werd in later tijden overschilderd met lichtblauw, dat zeer moeilijk te verwijderen is. Zelfs zware solventen waren niet toereikend en er moest gegrepen worden naar décapants. Hier zijn echter de figuratieve delen, de personages dus, nog wel grotendeels origineel.

Nog wat hoger loopt de fries met de dansende figuren en grotesken, die van het achthoekig salon een 'salon rond' maakt en de overgang vormt naar de kroonlijst en de koepel. Hier was de onder- en achtergrond het blauwe stucmarmer, dat hier niet werd overschilderd. Het is alleen door inwerking van UV zwaar verbleekt van kleur. Op enkele zones na is deze fries vrij goed bewaard.



Onderzoek van de paneeltjes met Venus en Amor: het oorspronkelijk rode stucmarmer werd overschilderd in het blauw



De overschildering rond de originele figuren is pasteus en slordig uitgevoerd (foto E. Jacobs)



Fries met dansende vrouwen



Fries met grotesken met muziekinstrumenten, die de dansende vrouwen begeleiden

KOEPELSCHILDERING

Deze is in trompe-l'oeil geschilderd alsof een zeil in verschillende banen is opgespannen en met lintjes vastgemaakt. Er zijn 32 licht gebogen



Virtuele reconstructie van het juiste kleurenpalet: de achthoekige paneeltjes in het rood en de oculus met blauwe lucht (P. Schurmans)

segmenten met twee afwisselende arabesken-decoraties. Hierop het hele gamma van geliefde antikiserende motieven: Apollo, muzen, vrije kunsten en wetenschappen, sfinxen, putti, pauwen, bloemenguirlandes, mythologische figuren, medaillons met zowel inheemse als exotische dieren zoals deze Amerikaanse roadrunner. De ruimte boven de koepel, boven de open oculus dus, was oorspronkelijk blauw geschilderd om de illusie van de blauwe lucht compleet te maken.

De koepel is gevormd door houten dragende ribben, met rinkellatjes voor de hechting van de binnenbepleistering. Deze bevat weliswaar eveneens gips, maar eveneens calciumcarbonaat, zoals uit de analyse van Marina Van Bos bleek. Deze mortelsamenstelling is veel beter geschikt als drager voor schilderingen. Het verschil in bewaringstoestand is sprekend. Naast enkele plaatsen waar de verflaag fragiel is, bemerken we slechts één ander degradatiepatroon op de rode medaillons van de koepelschildering. Deze zijn plaatselijk zwart aan het oxideren, een bekend degradatiefenomeen van vermiljoen. Het pigment van de blauwe medaillons is Pruisisch blauw.



Buitenkant van de koepelconstructie met de pleister tussen de rinkellatjes



Detail van de koepelschildering met de twee arabeskencomposities (foto E. Jacobs)

In de labostalen werd tussen de pleister en de verflagen een dunne organische laag aangetroffen, waarschijnlijk notenolie. De meest waarschijnlijke hypothese is dat olie hier gebruikt is als isolatie van de pleisterlaag, om de porositeit ervan te verminderen. De geschilderde delen zijn grotendeels watergevoelig, met uitzondering van de resistente, pasteus geschilderde details.

WAT NU?

Het onderzoek leverde heel wat nuttige gegevens op. Dit zijn de bouwstenen voor het formuleren van geargumenteerde restauratieopties. Wat hebben we hier nu eigenlijk? Vertrekkend van het grotere geheel, het gebouw als omhulsel, zien we een paviljoen waarvan de originele afwerkingslagen verdwenen zijn door slijtage maar grotendeels door de vroegere restauratieopties voor het exterieur. We hebben een aantal archivalische aanwijzingen over hun aard en kleur en enkele minuscuile restanten in situ. Het interieur is enorm verbouwd en essentieel gewijzigd. Zo gingen de originele gescheiden ingangen en circulatiepatronen verloren, muren werden doorbroken, trappen afgebroken, meubilair verdwenen, muurafwerking gewijzigd, functies veranderd. Door de herbestemming als publieke ruimte zijn er heel andere noden dan vroeger. Denken we maar aan de stabiliteit van de trap bijvoorbeeld, die grote groepen bezoekers moet dragen in plaats van de vroegere familie of gasten van de hertog.

De belendende kleine salons hebben zo goed als niets van oorspronkelijke muurafwerking of meubilair bewaard.



Resultaat van ondeskundige reiniging van de zwartstenen zuilen (foto E. Jacobs)

En dan de salon zelf: niet veel beter. Het stucmarmer en de zwarte zuilen werden ooit met de beste bedoelingen gereinigd met een agressief reinigingsmiddel die de glans en de kleurendiepte wegnam. Het stucmarmer barst en brokkelt af.



Gezicht op een travee van de decoratie met de lunetschildering van Cybele als element aarde, de blauw overschilderde paneeltjes met Venus en Amor en de fries met de dansende figuren

De spiegelomlijsting en de deuren werden herhaaldelijk overschilderd. De vensters en de luiken werden gedeeltelijk vervangen en eveneens enkele malen overschilderd. De lunetten zijn volledig herschilderd en dan nogmaals overschilderd. De achtergrond van de achthoekige paneeltjes is nu blauw in plaats van rood. De fries heeft lacunaire gedeeltes, de bloemen zijn min of meer onhandig hersteld en de kroonlijst had een andere kleur. De koepelschildering is min of meer in goede toestand, maar de oculus keek oorspronkelijk uit op blauwe 'lucht'. De belichting met daglicht is verdwenen na het dichtmaken van de koepelvensters. De oorspronkelijke kleurencombinatie is zoek: de afwisseling tussen rode en blauwe elementen verdween door de overschildering van de paneeltjes in de verkeerde kleur; het stucmarmer is door UV-invloed zwaar verbleekt.

We kunnen nog verder gaan: het uitzicht vanuit de salon is ook gewijzigd, omdat de Schelde dijken na diverse overstromingen ingrijpend opgehoogd werden. Ook de functie is veranderd: van privé zomerhuis voor maaltijden met de familie of enkele vrienden naar een toeristische attractie voor het grote publiek.



Proefrestauratie van de koepel

EEN WAAIER AAN MOGELIJKE RESTAURATIEOPTIES

Hoe moeten we nu zorgvuldig en respectvol omgaan met de erfgoedwaarden die uiteraard wel nog in groten getale aanwezig zijn in dit monument? Een restauratieoptie voor deze salon met zijn merkwaardige decoratie moet in elk geval kaderen in de gekozen opties voor het paviljoen als geheel en de omkaderende omgeving.

Men kan alle kanten uit. Het gemakkelijkste, maar ook perfect verdedigbaar, is de status quo: we conserveren wat er nu is, met behoud van alle latere toevoegingen, wijzigingen, overschilderingen en verminderingen en concentreren ons op het fixeren en bewaren van wat los zit.

Andere mogelijke opties zijn in stijgende lijn ingrijpend: ze moeten ook niet alle gecombineerd worden. Het kan zowel 'en-en' als 'en-of' zijn. Wat zou dit dan kunnen zijn? Wat de salon betreft, van boven naar onder, zijn de mogelijkheden de volgende. De koepelschildering vraagt niet veel behandeling, behalve fixeren van verpoederde onderdelen en het verwijderen van de geoxideerde delen van het vermiljoen. De bloemen op de kroonlijst kunnen deskundig aangevuld worden, omdat er voldoende gegevens zijn voor reconstructie van ontbrekende details. De fries met dansende figuren kan gefixeerd en eventueel licht geretoucheerd worden. Van de paneeltjes kan de blauwe overschildering verwijderd worden. En nu de problematische lunetten, waarvan amper iets nog oorspronkelijk is. We weten zelfs niet hoe ze eruitzagen, omdat de gravure van Goetghebuer niet 100% betrouwbaar is en slechts een gedeelte van de lunetten toont. We kunnen behouden wat er is, we kunnen dit wat retoucheren hoewel zich dan de vraag stelt wat men eigenlijk aan het retoucheren is: de eerste, de tweede of de derde overschildering?

Een andere mogelijkheid, die niet zo voor de hand ligt en wellicht enige moed vereist, is het onzichtbaar conserveren van wat er is door er een andere drager voor te plaatsen met een nieuwe compositie. Door de nisdiepte is deze optie ook praktisch uitvoerbaar. Dan moet natuurlijk de hele discussie gevoerd worden hoe hedendaags die nieuwe invulling moet zijn, of de oorspronkelijke kleuren moeten hergebruikt worden, of de oorspronkelijke idee van bronsimitaties moet behouden blijven en of dezelfde iconografie moet uitgebeeld worden.

Het formuleren van evenwichtige en aanvaardbare restauratieopties voor een dergelijk heterogen bewaard ensemble is dansen op het slappe koord. Veel actoren zijn hier bij betrokken: de restaurateurs, de eigenaars, de gebruikers, de

bevoegde overheden, en dan in tweede lijn de bezoekers, de toeristen. Hoe het ook zij, de erfgoedwaarde van het monument moet de rode draad blijven in de hele discussie. En in het achterhoofd moeten we de geschiedenis van deze salon houden, zoals deze zo beeldrijk beschreven werd door Hedwige d'Ursel: "*Ce Pavillon, dans cet endroit perdu était d'un grand raffinement. Cinq hautes fenêtres ouvrant sur un balcon circulaire et trois glaces, dont celles du fond d'une seule pièce (chose très rare à l'époque) vous entouraient d'eau et de reflets irisés. La voûte décorée de motifs pompeïens avait une galerie faite pour jeter des feuilles de roses sur les festins et cette idée me ravissait. Nous y allions constamment, en victoria pour le thé avec les invités, souvent aussi pour déjeuner, dîner. Cela devait être affreusement compliqué, mais non, l'habitude était prise et cela se faisait automatiquement. On apportait tout dans de grands paniers, vaisselle, argenterie, plats cuisinés qu'on faisait réchauffer en cachette dans un coin; tout était ordonné et servi impeccablement par notre admirable Louis, passé maître en la matière*". En met weemoed besluit ze in 1939, de laatste keer dat het paviljoen door de familie d'Ursel gebruikt



De familie d'Ursel gebruikte het zomerpaviljoen voor kleine maaltijden

werd: "*J'étais à Hingene avec vous tous. Un chaud soir d'été. Maman jouait du piano quand Louis vint desservir le thé. Elle lui dit simplement: 'Nous pourrions dîner au Pavillon ce soir' et ce fut fait. Un coucher de soleil fulgurant illuminera cette soirée d'adieu; d'adieu à toute une vie...*"^[7]. Voor de hertogelijke familie een afscheid, voor de erfgoedzorgers een nieuw begin en een grote uitdaging.

Reflex of reflectie? Het is onze keuze, en het is niet omdat er een snelle 'roadrunner' op de koepelschildering staat, dat we niet de tijd moeten nemen voor een grondige reflectie met alle betrokken actoren.

Medaillon op de koepelschildering met de verrassende aanwezigheid van een Amerikaanse 'roadrunner', een loopkoekoek



NOTEN

- (1) Dit onderzoek wordt integraal gepubliceerd in Relicta Monografie, een wetenschappelijke publicatie van het VIOE. Publicatie is voorzien in 2010.
- (2) Het conservatieteam van het VIOE bestaat uit Els Jacobs, Philippe Schurmans en Marjan Buyle.
- (3) Het archiefonderzoek werd uitgevoerd door Thomas Van Driessche (VIOE).
- (4) P.-J. Goetghebuer introduceert deze benaming in: GOETGHEBEUR P.-J., *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Gent, 1827. Sindsdien wordt deze benaming meestal gebruikt in de omgangstaal en in publicaties.
- (5) Deze onderzoeksrapporten worden integraal gepubliceerd in de Relicta Monografie.
- (6) *Baroque Artificial Marble. Environmental Impacts, Degradation and Protection (ENVIART), Protection and Conservation of Cultural heritage (Research Report, 9)*, 1999.
- (7) VAN CLEVEN J., *Een neoclassicistisch belvedere aan de Schelde. De Notelaer van Charles De Wailly in het licht van de eigentijdse architectuuropvattingen*, in *De Notelaer te Hingene-Bornem 1794-1994*, Tongerlo, 1994.

LA DÉCORATION DU SALON ROND DU PAVILLON DE NOTELAER À HINGENE-BORNEM: UN ÉVENTAIL D'OPTIONS DE RESTAURATION POSSIBLES

LE PAVILLON DE NOTELAER, CONSTRUIT À LA FIN DU 18IÈME SIÈCLE, A FAIT L'OBJET D'UNE RECHERCHE INTÉGRALE, À LAQUELLE ONT PARTICIPÉ NOMBREUX CHERCHEURS DE DIFFÉRENTES SPÉCIALITÉS DE L'INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE VIOE. CELA COMPRENAIT ENTRE AUTRES L'EXAMEN DES SUJETS SUIVANTS: L'HISTOIRE, LES ARCHIVES, LE BÂTI HISTORIQUE, LES MATÉRIAUX ET LES TECHNIQUES, LE PARC ET LES JARDINS, LA DENDROCHRONOLOGIE DU BOIS, LA STABILITÉ, LA DÉCORATION DES SALONS. LES RÉSULTATS DE CES ÉTUDES SONT PUBLIÉS DANS UNE MONOGRAPHIE EXHAUSTIVE DANS LA SÉRIE DES RELICTA MONOGRAFIEËN. LES PREMIERS RÉSULTATS ONT ÉTÉ PRÉSENTÉS LORS D'UNE JOURNÉE D'ÉTUDE AU CHÂTEAU DE HINGENE.

LA CONTRIBUTION DE L'ÉQUIPE DE CONSERVATION DU VIOE A CONSISTÉ EN L'EXAMEN DE L'ÉTAT DE CONSERVATION ET DES DÉGRADATIONS DE LA DÉCORATION DU SALON ROND À L'ÉTAGE SUPÉRIEUR DU PAVILLON. L'ÉQUIPE A ÉGALEMENT PROCÉDÉ À UNE RESTAURATION D'UN SEGMENT DE LA DÉCORATION. LE PROJET VIOE DU NOTELAER À HINGENE PROPOSE UNE MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE INNOVANTE DE GESTION INTÉGRÉE. LE PAVILLON A ÉTÉ ÉTUDIÉ SOUS DIVERS ASPECTS. LE SALON ROND, DIT SALLE À L'ITALIENNE, EST UN 'GESAMTKUNSTWERK' DE LA FIN DU 18IÈME SIÈCLE, PEINT PAR ANTOINE PLATEAU. L'ÉTAT DE CONSERVATION ET LE DEGRÉ D'AUTHENTICITÉ DES DIFFÉRENTES PARTIES DE LA DÉCORATION SONT TRÈS INÉGAUX, CE QUI REND LE CHOIX D'UNE OPTION DE RESTAURATION ÉQUILIBRÉE TRÈS DIFFICILE. TOUTES LES OPTIONS DE RESTAURATION POSSIBLES, DE LA STRICTE CONSERVATION DE L'ÉTAT DÉGRADÉ À LA RECONSTRUCTION PARTIELLE OU LA CRÉATION D'UNE PEINTURE CONTEMPORAINE POUR LES LUNETTES LES PLUS DÉGRADÉES, SONT ICI PRÉSENTÉES ET ÉVALUÉES.

THE DECORATION OF THE ROUND SALON IN THE 18TH CENTURY PAVILION "DE NOTELAER" IN HINGENE-BORNEM: A WHOLE RANGE OF RESTORATION POSSIBILITIES

THE PAVILION DE NOTELAER (I.E. THE WALNUT TREE), BUILT AT THE END OF THE 18 CENTURY, HAS BEEN THE SUBJECT OF AN INTEGRATED HERITAGE RESEARCH, WITH THE PARTICIPATION OF MANY RESEARCHERS OF DIFFERENT FIELDS OF EXPERTISE FROM VIOE. PRIOR TO THE RESTORATION, THE BUILDING WAS SUBJECT TO A THOROUGH AND MULTIFACETED RESEARCH. THIS COMPRISED AMONG OTHERS THE FOLLOWING KINDS OF RESEARCH: ARCHIVAL, BUILDING HISTORY, MATERIAL-TECHNICAL, HISTORICAL-FLORISTIC, DENDROLOGICAL, BUILDING PHYSICAL, INCLUDING STABILITY STUDIES AND AN ARCHITECTURAL VOLUME STUDY TOGETHER WITH A COMPLETE MEASURING. THE RESULTS OF THIS RESEARCH WILL BE PUBLISHED ENTIRELY IN A RELICTA MONOGRAPH (2010), THE SCIENTIFIC PUBLICATION OF THE ABOVE-MENTIONED INSTITUTE. A FIRST UPDATE OF THE RESEARCH WAS ALREADY PRESENTED IN 2008 DURING A WORKSHOP IN THE HINGENE CASTLE.

THE CONTRIBUTION OF VIOE'S CONSERVATION TEAM WAS A STUDY OF THE STATE OF CONSERVATION AND DAMAGE ISSUES OF THE DECORATION OF THE ROUND SALON ON THE PAVILION'S TOP FLOOR, TOGETHER WITH A TRIAL RESTORATION OF A FRAGMENT OF THE PAINTING. THE VIOE-PROJECT OF DE NOTELAER IN HINGENE IS PRESENTED IN ITS INNOVATIVE INTEGRATED RESEARCH METHODOLOGY. THE PAVILION WAS STUDIED FROM VERY DIFFERENT POINTS OF VIEW. THIS CONTRIBUTION SPECIFICALLY TREATS THE ISSUE OF PAINTING AND OTHER DECORATION TECHNIQUES LIKE STUCCO MARBLE IN THE ITALIAN DRAWING ROOM AND THE RESULTS OF THE PRELIMINARY RESEARCH AND THE TRIAL RESTORATION. THE DRAWING ROOM IS A GESAMTKUNSTWERK FROM THE LATE 18TH CENTURY, PAINTED BY ANTOINE PLATEAU. THE CONSERVATION CONDITION AND DEGREE OF AUTHENTICITY ARE VERY DIVERSE FOR THE DIFFERENT ELEMENTS OF DECORATION, THUS COMPLICATING THE DRAFTING OF A BALANCED RESTORATION METHOD. ALL POSSIBLE RESTORATION OPTIONS ARE STUDIED AND ASSESSED. FROM THE ANALYSES OF THE KIK-IRPA (ROYAL INSTITUTE FOR THE ART PATRIMONY) IT APPEARED THAT ON THE FIRST LAYERS OF THE LUNETTE PAINTINGS, ALLEGORIC PICTURES OF THE FOUR ELEMENTS (FIRE, WATER, EARTH AND AIR) AND GRIFFONS AROUND A CANDELABRUM, THE PIGMENT HANSAGELB (HANSA YELLOW) WAS USED. THIS YELLOW PIGMENT WAS INVENTED BY JULIUS HANSAGELB IN THE EARLY 20TH CENTURY, LEADING US TO THE CONCLUSION THAT THESE PAINTINGS HAD PROBABLY BEEN COMPLETELY OVERPAINTED OR REPAINED LATER. THE ASPECT AND STYLE INTERFERES WITH THE FRESH LOOK OF THE OTHER 18TH CENTURY DECORATION.

CONSOLATRIX AFFLICTORUM – NOTRE DAME DE LUXEMBOURG. L'INFLUENCE DU CONTEXTE DANS LA RESTAURATION D'UN OBJET D'ART RELIGIEUX | MURIEL PRIEUR



La vierge à l'enfant habillée avant traitement
(photo T. Wagner)

La vierge à l'enfant de la cathédrale de Luxembourg est vénérée depuis le début du 17^{ème} siècle comme Consolatrix Affictorum. Il s'agit d'une sculpture en ronde-bosse, d'une hauteur de 74 cm, taillée dans une pièce de tilleul monoxyle et polychromée. Elle est habillée 'à la mode espagnole' depuis le début de sa dévotion comme Consolatrice des Affligés. Elle a régulièrement été publiée comme copie de la vierge de Montaigu.

La Consolatrix Affictorum est une œuvre d'art, témoin historique, symbole national, talisman civique, mais reste en premier lieu une œuvre religieuse 'utilisée' in situ. La discussion quant à la restauration s'est donc d'abord portée sur la reconnaissance de l'œuvre en tant qu'objet religieux et/ou œuvre d'art. S'est ensuite posée la question de sa propriété morale: image de dévotion religieuse sous l'autorité de l'église ou piété populaire dans le giron de la société. Finalement le dernier combat à mener était de savoir si elle fait partie du patrimoine national ou si c'est un objet privé. Toutes ces réflexions étaient à la base d'une clarification du statut juridique de l'objet, donc du financement et des droits des propriétaires, mais elles ont surtout influencé les décisions de restauration: conservation d'une image reconnaissable dans la mémoire des dernières générations ou restauration avec dégagement de polychromie pour se rapprocher de son aspect original.



Notre Dame de Luxembourg, sans ses parures, avant traitement (photo L. Even)

Les deux facteurs qui ont largement influencé la prise de décisions sont le statut de l'objet religieux et son histoire sociopolitique. Nous allons les développer pour situer le contexte dans lequel les décisions d'intervention ont été prises.

ASPECTS RELIGIEUX

Cette sculpture a le statut particulier d'objet de dévotion miraculeux. L'allemand a un terme propre pour cette catégorie d'œuvres: le 'Gnadenbild'^[1]. L'objet de dévotion doit permettre l'accès au divin en favorisant la prière et la contemplation. Dans le cas du 'Gnadenbild' on peut considérer qu'il y a en plus une dimension de réciprocité, de l'humain vers le divin et de Dieu vers l'homme. Il obtient son statut non pas par le

pouvoir ecclésiastique, mais par le peuple qui le met en relation avec des évènements ou des personnes précises. Il s'agit d'une religiosité civique, un contrat passé entre un groupe d'individus qui reçoit la protection de leur Saint Patron contre de la dévotion. A travers son intercession, le croyant espère obtenir la miséricorde ainsi que de l'aide dans une situation de crise mentale ou physique. Dans ce contrat, l'église en tant que telle n'intervient pas. Ces objets se différencient par conséquent des autres représentations religieuses par leur charge émotionnelle.

L'œuvre peut être miraculeuse dans deux sens bien différents: soit par ses effets, comme par exemple des guérisons, soit par son origine, c'est-à-dire non créée par l'homme mais révélée par le Ciel^[2]. Dans le cas de la Consolatrice des Affligés, ces deux critères se rejoignent. Son histoire est marquée par la légende de sa découverte dans un arbre. Comme pour d'autres sculptures de ce type, sa translation prodige remplace au départ les renseignements historiques documentés ou se mélange avec les faits établis.

La découverte est ainsi associée à l'idée d'une apparition. De plus la représentation mariale peut être considérée comme une sorte de relique de la Vierge dont la matérialité est enlevée aux humains par son assomption. Cela fait que les fervents interprètent souvent la sculpture comme un portrait, une incarnation vivante de la Vierge et pas seulement comme sa figuration.

HISTORIQUE

Dans le cas de la Consolatrice des Affligés, l'intention première des jésuites était clairement de favoriser la dévotion mariale à travers la sculpture dans l'idée de propagande religieuse de la contre-réforme. Ils s'appuient sur une tradition de dévotion mariale préexistante dans le duché du Luxembourg. L'histoire de Notre-Dame de Luxembourg commence en 1624 lorsque le père Jésuite Broquart organise une procession avec ses étudiants pour porter une sculpture de la Vierge au-delà des remparts comme préfiguration à une chapelle dédiée à la Vierge. En 1794 lors de la destruction de la chapelle, la sculpture intégrera l'église des Jésuites, actuelle cathédrale.

Alors qu'elle est au départ seulement support d'un culte marial, elle devient associée à partir de 1639 à des miracles de guérisons. Puis, à partir de 1652, elle permet d'accorder des indulgences. La Consolatrice des Affligés devient vite un symbole de la ville et en est élue patronne en 1666 avant de devenir la protectrice de tout le Duché en 1678. Le contexte historique est celui des guerres de religions opposant les catholiques de

l'empire aux protestants du Nord (1572-1648). S'y ajoute la peste qui fait de gros ravages au Luxembourg pendant le début du 17^{ème} siècle^[3].

Jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, la Consolatrice n'est pas un symbole politique subversif mais un soutien du peuple et des souverains respectifs, ce qui se traduit par leur participation au culte comme élément d'unification^[4]. Des cadeaux officiels en sont les témoignages. Le gouverneur espagnol Philippe de Croÿ, prince de Chimay, remet la première clef de la ville à la Vierge. Plus tard Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche instrumentalisent la procession mariale à des fins politiques pour se faire accepter par la population et ils lui offrent des robes. Napoléon va en faire de même en offrant une autre clef à la sculpture^[5].

Le 19^{ème} siècle est marqué par le désintérêt du pouvoir politique protestant, alors que la procession à la vierge, interdite sous Joseph II et les révolutionnaires français, renait dans une ambiance nationaliste. Ce n'est qu'en 1894 que Marianne de Bragance, princesse portugaise ca-



Robe offerte en 1741 par la Reine Maria Teresa d'Autriche
(photos de l'auteur, sauf mention contraire)

tholique et épouse du futur Grand-duc Guillaume va participer à l'Octave, comme le feront tous ses descendants après elle, renforçant ainsi leur lien avec le peuple.

Un troisième moment dans l'exploitation politique symbolique de la vierge est lié à la deuxième guerre mondiale. L'iconographie de la femme de l'Apocalypse en tant que symbole de la victoire (ce qui avait déjà été le cas dans la guerre contre les protestants) est reprise par les Luxembourgeois. Conjointement avec la Grande-duchesse Charlotte, l'image de Notre-Dame de Luxembourg devient le symbole de la résistance contre les Nazis. Les deux personnages sont identifiés comme 'mères' de la nation luxembourgeoise.

STATUT ACTUEL DE L'OBJET

A ces différents statuts de l'œuvre s'attachent différentes valeurs. Actuellement on a tendance à considérer la sculpture comme œuvre d'art, plus précisément d'art religieux^[6]. Ce terme nous semble commun aujourd'hui, mais n'est pas si ancien et provient de l'éclatement de l'unité culturelle que formait encore jusqu'au 19^{ème} siècle la société avec l'Etat et l'Eglise. Au départ, les objets de culte n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art. Ce n'est qu'en perdant leur contexte religieux et en entrant dans le contexte muséal qu'ils ont été reconnus comme tels. Ce statut d'œuvre d'art a ensuite été étendu aux objets restés in situ et dans leur fonction primaire.

L'art religieux in situ, au service du transcontinental, doit être considéré dans son contexte; la perfection et le précieux sont de rigueur pour lui conférer un caractère sacré. Mais l'art dans l'environnement religieux fait aussi partie du rite et est par conséquent soumis à ce que Gregor Loechner appelle 'heiliger Verschleiss', ce qu'on pourrait qualifier d'usure sacrée^[7]. La demande lors d'une restauration est que l'objet de culte reste vénérable dans son apparence et sa matérialité. Hormis les composantes liées au culte, elle est un témoin historique de perceptions et d'investissements symboliques successifs.

Le mélange de ces différents aspects fait que la Consolatrice des Affligés, en plus de ses qualités religieuses et historiques est devenue une sorte de talisman civique, un symbole national d'indépendance et d'auto-décision. Il en résulte un amalgame de sentiments et de non dits qui sont à la base d'une dévotion populaire profonde et d'une religiosité culturelle, encouragées par les autorités ecclésiastiques. La persistance au moins partielle de ces traditions fait de cet objet un enjeu sociopolitique au même titre que religieux.

Le fait que ce soit un groupe d'individus et non les autorités ecclésiastiques qui confèrent son statut à l'image sainte, crée une relation complexe entre la communauté (ici la ville mais aussi le pays tout entier) et l'église du moins en ce qui concerne les prétentions de propriété morale. Le pouvoir profane essaye de s'approprier l'œuvre même si le sujet est religieux. L'hiérarchie entre l'Etat et l'Eglise est ici mise en cause.

Au Luxembourg, comme en Belgique, l'Eglise et l'Etat sont officiellement séparés. En règle générale en ce qui concerne l'organisation et la gestion des églises catholiques, le bâtiment appartient à la commune et le mobilier à la fabrique d'église qui est autogérée. En cas de déficit, la commune doit pourtant prendre en charge les frais.

INSTANCES RESPONSABLES ET RÔLE DU RESTAURATEUR

Dans le cas d'une restauration, plusieurs instances compétentes entrent en jeu:

- le Service des Sites et Monuments Nationaux, qui est l'instance gouvernementale. Il règle les classements et les subsides.
- le conservateur diocésain qui est le conseiller de l'archevêché
- la fabrique d'église qui est le propriétaire
- le chapitre qui est le responsable liturgique
- les paroissiens et la communauté religieuse dans le sens large qui sont les sponsors.

Sans classement, le Service des Sites et Monuments Nationaux n'a aucun moyen d'intervenir. Il n'est qu'une instance consultative, ne pouvant influencer un choix que par l'octroi ou le refus d'un subside. Mais au Luxembourg, la collectivité ne manque pas de moyens financiers. Des collectes sont faciles à organiser pour lever les fonds nécessaires à une restauration. C'est ainsi que pour le présent projet de restauration, un donateur anonyme a pris en charge l'ensemble des frais concernant la sculpture. Cela a enlevé tout moyen de décision aux autorités gouvernementales et laissé à la fabrique d'église et aux instances ecclésiastiques le libre choix de l'intervention qui au départ devait être uniquement une intervention esthétique de retouche ou de repeint des carnations très dégradées. Heureusement les responsables ont accepté de suivre les conseils du Service des Sites et Monuments Nationaux, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas. Un compromis a donc pu être trouvé. Le Service des Sites et Monuments Nationaux a imposé une étude préliminaire et a participé à l'orientation de la restauration et du choix de l'intervenant. La fabrique d'église a ensuite assumé la restauration avec des fonds privés, évitant le classement.

Il a fallu faire un travail didactique pour expliquer l'importance des phases d'étude et de conservation préventive aux propriétaires.

Il est donc très important qu'une relation de confiance s'installe entre le commanditaire et le restaurateur pour établir un dialogue et une démarche didactique. Le travail du restaurateur est de se faire une image objective de la situation afin d'évaluer les possibilités d'interventions. Normalement, il n'intervient que sur la matérialité de l'objet et non sur son expression ou son message. Or c'est justement ceci qu'on lui demande pour un objet de dévotion *in situ*. Pour les responsables liturgiques, l'objet de dévotion n'a pas de rôle décoratif ou esthétique dans le sens de beau, mais il s'agit d'un outil hautement symbolique. La demande de l'église est dès lors une intervention relative à la vision de la célébration. C'est au restaurateur de veiller à ne pas se faire manipuler par cette vision et de bien équilibrer les multiples dimensions de l'œuvre.

ÉTUDE ET POSSIBILITÉS

L'étude de l'œuvre a été réalisée en 2003. Elle incluait une recherche historique dans les archives et les publications, une étude stylistique par le biais de consultations d'historiens de l'art spécialisés et l'étude matérielle, technologique et diagnostique.

Bien que nous n'ayons pas pu dater ni attribuer clairement la sculpture, l'étude matérielle et celle des archives et de la littérature ont permis de clarifier quelques points. D'abord, la sculpture est plus ancienne que sa dévotion comme Consolatrice des Affligés qui débute en 1624. Il s'agit probablement d'une œuvre du troisième quart du 16^{ème} siècle qui aurait pu être déclassée après un acte de vandalisme iconoclaste. En effet les yeux originaux sont abîmés.

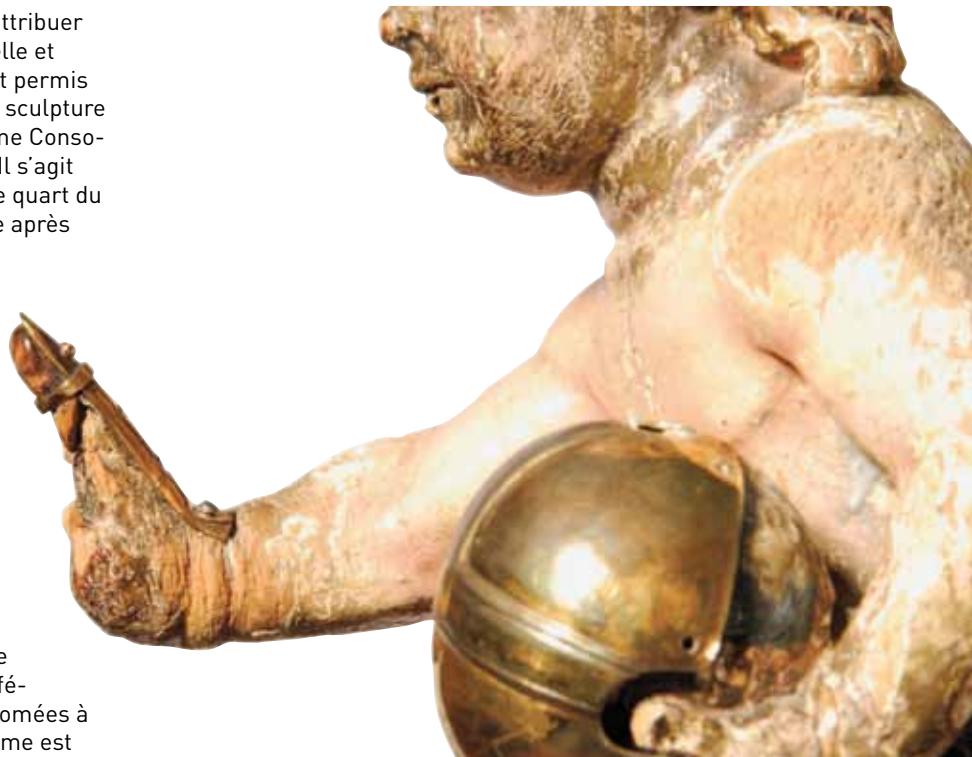
Ils ont été bouchés au premier surpeint. Ensuite, il n'y a pas de filiation avec la vierge de Montaigu, ni matérielle (support, technique de polychromie et style), ni par l'étude des archives. Finalement, la source est plutôt à chercher dans la région frontalière allemande. Le style, le support en tilleul à une date aussi précoce et l'utilisation de 'Zwischgold' semblent confirmer cette provenance.

Il est assez intéressant de constater que depuis toujours l'œuvre a été traitée différemment des autres sculptures polychromées à thème religieux du Luxembourg. La norme est de trouver un surpeint tous les siècles, voir tous les cinquante ans. La Consolatrice des Affligés par contre a été largement épargnée par ces

repeints. Une raison est sûrement le fait qu'elle soit habillée et que seules les carnations sont visibles. L'autre est en relation avec son statut spécifique qui empêchait de la confier à un peintre. Ainsi les carnations présentaient avant traitement trois surpeints complets et une série de retouches. Le bleu de l'intérieur du manteau avait aussi été repris une fois. Pour le reste, il ne s'agissait que de larges retouches locales et d'un vernis appliqué sur la quasi totalité de la sculpture.

L'état matériel demandait une intervention de conservation à cause des soulèvements de la polychromie, du support fragilisé par une ancienne attaque de xylophages et des problèmes liés à la manipulation de l'œuvre: fixation des habits avec des épingle, usures dues au frottement des bijoux etc. Un encrassement important, des lacunes, des usures et quelques mauvais collages de pièces cassées perturbaient l'ensemble.

Après l'étude, deux possibilités s'offraient à nous. Nous pouvions réaliser une intervention minimale de conservation, ou bien procéder à une restauration complète avec dégagement de la polychromie à un niveau choisi pour retrouver une unité et se rapprocher de l'aspect original.

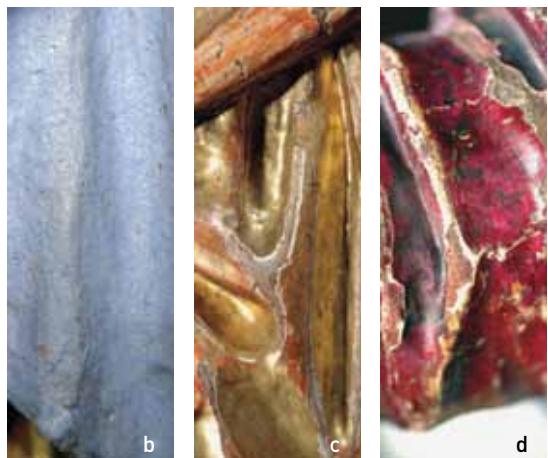


Détail de l'enfant: l'épaule gauche est complètement usée par les épingle fixant la manche de la robe de la vierge sur le vêtement de l'enfant. La main droite est mutilée par les parures qui sont régulièrement accrochées (photo L. Even)

CHOIX ET TRAITEMENT

Le critère primordial dans le choix de l'intervention était la reconnaissance et la lisibilité de l'œuvre dans son rôle de Consolatrice des Affligés. Elle se présentait avant restauration avec des carnations très noircies et hétérogènes, un regard louchant et des lacunes très perturbantes. L'étude des documents photographiques anciens a démontré que cet aspect provenait de l'installation d'un chauffage dans la cathédrale avec la pollution et les changements climatiques qui en résultaient. Des campagnes de retouches pour 'arranger' les dégâts ont fait le reste. L'évolution s'étant faite sur un demi-siècle, l'objet bien que très noir, n'a jamais été mis en relation avec une vierge noire. Des tests de nettoyage n'étant pas concluants, la première option d'intervention se serait limitée au fixage et éventuellement une retouche des lacunes des carnations les plus gênantes.

L'étude a mis en évidence une polychromie originale relativement bien conservée pour les carnations et dans un excellent état pour le reste. Le premier surpeint des carnations est lui aussi largement conservé et très proche de l'expression d'origine. Plusieurs données matérielles indiquent que ce premier surpeint date probablement de l'époque de la réutilisation de l'objet ce qui correspondrait à la polychromie originale de la Consolatrix Afflictorum.



Quelques détails de la polychromie originale:
 a. carnations
 b. bleu au smalt de l'intérieur du manteau
 c. dorure polie de l'extérieur du manteau
 d. laque rouge sur feuille d'argent polie de la robe

Après de longues discussions, des sondages complémentaires et des concertations entre les différents partis impliqués dans le dossier, il a été décidé en 2007 de procéder à une restaura-

tion approfondie et au dégagement du premier surpeint. Les arguments en faveur de cette option étaient premièrement de consolider le support et la polychromie de l'œuvre pour permettre la continuation du rite: habillage, procession etc. Ensuite de rendre une cohérence à la sculpture non habillée en tant qu'œuvre d'art. En effet, la vierge déshabillée, présentait une forte discordance entre les parties visibles très noircies et repeintes, et le reste de l'œuvre.

Enfin, de retrouver l'idée originale de la Consolatrice des Affligés: une vierge à l'enfant habillée, 'traditionnelle' à carnations roses. Les interventions successives correspondaient clairement à des restaurations imitant l'original mais qui avaient détérioré l'unité esthétique de l'objet par un vieillissement différentiel. Il n'y avait pas de volonté de transformation ou d'adaptation au goût du jour.

Le travail a été réalisé en 2008. Après traitement du support, fixage et nettoyage, ont été éliminées les retouches du 20^{ème} siècle et un vernis de restauration, une intervention sur les carnations et dans le bleu de l'intérieur du manteau qui date vraisemblablement de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, et une carnation (probablement du 18^{ème} siècle).

Des concessions ont été faites au niveau de l'intégration des lacunes. Bien que les carnations fussent relativement bien conservées, il manquait une certaine lisibilité aux yeux et aux mains. La demande était clairement de présenter une œuvre 'entièrre' pour les parties visibles lorsque la sculpture est habillée. Les propriétaires attachaient surtout de l'importance à la relation entre les fidèles et l'objet de dévotion donc au regard et à la gestuelle. Cela a permis de conserver toute une série de témoignages de l'histoire et de l'utilisation de l'œuvre à travers le temps. Comme par exemple les traces des différents modes de fixation successifs ou encore les traces d'épingles. L'état général bien conservé de la polychromie des vêtements dans les zones protégées par les textiles permettait une restauration poussée des carnations, ne risquant pas de créer un déséquilibre entre les parties vues et cachées.

Les bords des lacunes des vêtements ont simplement été calmés. Par contre, les carnations, plus abîmées et restant visibles après habillage ont été mastiquées complètement et retouchées de façon illusionniste. La main droite de la vierge, très abîmée ne conservant que quelques îlots de polychromie ancienne, a été repeinte après isolation, pour l'adapter à l'état de conservation général. Le passage entre la carnation originale plus soutenue visible dans le cou de la vierge et le premier surpeint plus pâle dans son visage a été



a



b

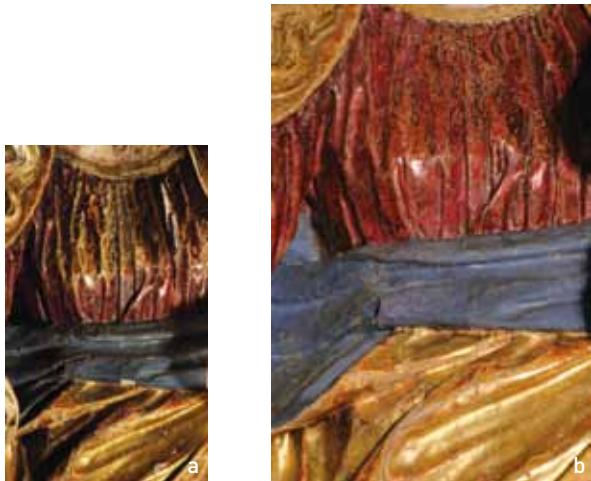


c



d

Évolution du dégagement:
a. troisième surpeint
b. deuxième/troisième surpeint
c. deuxième/premier surpeint
d. premier surpeint



Évolution du dégagement:
a. troisième surpeint
b. deuxième/troisième surpeint

atténué avec un léger glacis à la cire colorée. Le choix d'un médium différent rend les deux étapes, retouche et glacis, facilement dissociables.

Après restauration, l'objet a été présenté, sans vêtements ni accessoires au public pendant une semaine. Des publications dans les médias nationaux pendant le traitement, des panneaux didactiques et une conférence donnée à l'occasion de la nuit des cathédrales ont expliqué au public sur la nécessité de l'intervention, le choix du traitement et sa réalisation. Cette stratégie de communication a aussi permis aux fidèles de suivre le processus de restauration et d'être préparés au changement d'aspect de l'œuvre.



Mastics des carnations

CONSTAT ET CONCLUSION

Fait est de constater qu'en amont du traitement, il y a eu un bras de fer entre religion et politique sur le principe de la propriété morale de l'œuvre à cause de son importance symbolique. La grande liberté potentielle de la part des propriétaires dans le processus décisionnel grâce à son indépendance pécuniaire diminuait fortement le pouvoir des instances officielles qui ne peuvent faire pression que via l'octroi de subsides. Cette situation est néfaste aux œuvres si elles sont prises en charge par des restaurateurs incomptents. On peut saluer la prudence des proprié-



Après traitement

taires, conscients de l'importance symbolique de l'objet d'un point de vue national. Mais on regrette que cette prudence ne soit pas toujours de rigueur. Réjouissons-nous qu'il y a eu une pos-

sibilité de compromis et de discussion entre les différentes instances (Eglise, Etat, communauté), grâce au souci du restaurateur de travailler pour le plus grand respect de l'œuvre. Finalement la seule concession qui a été faite par rapport à un traitement de type muséal, portait sur le niveau de retouche. Mais celle-ci reste réversible.

On peut par conséquent conclure qu'il y a un risque certain de dérapage dans ce type de système. L'absence d'un organisme de référence faisant foi au Luxembourg fait que le conservateur-restaurateur est isolé mais porte toute la responsabilité de la coopération des décideurs. L'influence de la décision et la compréhension du projet par les responsables et la communauté dépendent de l'engagement du restaurateur face aux influences qu'exercent les différents partis dont les intérêts ne sont pas nécessairement communs. Je pense que cet exemple illustre la nécessité et l'importance d'une bonne formation aussi bien philosophique que technologique du conservateur-restaurateur qui par ses connaissances de la matérialité des œuvres peut les mettre en relation avec leur contexte historique et accompagner les décideurs dans leur choix d'intervention.

Une dynamique intéressante s'est développée lors de la présentation de l'œuvre après traitement. La démarche didactique accompagnant la campagne de restauration a suscité un nouvel intérêt autour de la sculpture. De nouvelles robes ont été offertes et il y a eu une demande de présentation sans habits qui s'est faite lors de la période du carême. La restauration a donné une certaine contemporanéité à l'œuvre. Cette dynamique est intéressante car elle a abouti à l'élargissement du travail aux parures de vêtements historiques et à un concept de conservation préventive.

L'engouement suscité par la restauration de la Consolatrix Afflictorum comporte aussi un risque de dérapage. Il entraîne des manipulations qui engendrent de nouveau à des dégradations matérielles ou immatérielles. Je pense notamment aux changements plus fréquents des habits ou à une volonté d'intervenir sur d'autres objets sans que cela ne soit adapté, et sans étude préalable.



Après traitement, rhabillée

NOTES

- (1) BIRCHLER L., *Das Einsidler Gnadenbild – seine äussere und innere Geschichte*, dans *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 111, St. Ottilien, 2000.
- (2) ALBERT-LLORCA M., *Les Vierges miraculeuses: légendes et rituels*, Paris, 2002.
- (3) FALTZ M., *Heimstätte unserer Lieben Frau von Luxemburg einst und jetzt*, 1^{re} Auflage, Luxemburg, 1920.
- (4) KMEC S., *L'Octave mariale au fil du temps*, texte d'une conférence tenue pour la nuit des cathédrales à Luxembourg en 2006, mis à disposition par l'auteur.
- (5) SCHMITT M., *Der Kirchenschatz der Kathedrale im Kontext der Verehrungsgeschichte der Trösterin der Betrübten*, Luxembourg, s.d.
- (6) VAN BÜHREN R., *Kunst und Kirche im 20^{ten} Jahrhundert*, Paderborn, 2008.
- (7) LOECHNER G., *Zum Sonderstatus der Kunstwerke im sakralen Kontext, Zeit & Ewigkeit – Erhaltung religiöser Kulturgüter*, 21. Tagung des österreichischen Restauratorenverbandes, Krems, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

Register der an die Kapelle U. L. F. gemachten Geschenke und gestiftete Aemter, manuscrit non publié, 1624-1702; ALBERT-LLORCA M., *Les Vierges miraculeuses: légendes et rituels*, Paris, 2002; BIRCHLER L., *Das Einsidler Gnadenbild, seine äussere und innere Geschichte*, dans *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, 111, St. Ottilien, 2000; BLUM M., *Sammlung von Aktenstücken zur Geschichte des Gnadenbildes Mariä der Trösterin der Betrübten zu Luxemburg*, Luxemburg, 1917; ID., *Aufzählung der an die Kapelle Unserer Lieben Frau der Trösterin der Betrübten zu Luxemburg während der Jahre 1624 bis 1702 gemachten Geschenke: aus dem Register des Pfarrarchivs der Luxemburger Kathedrale ausgezogen und veröffentlicht*, Luxemburg, 1912; FALTZ M., *Heimstätte unserer Lieben Frau von Luxemburg einst und jetzt*, 1^{re} Auflage, Luxemburg, 1920; ID., *Die Gnadenstatue der Trösterin der Betrübten und ihre plastisch-figürlichen Darstellungen*, dans *Luxemburger Marienkalender, Jubiläumsausgabe*, 85, Luxemburg, 1966; *Dossier sur le culte de Marie*, dans *Forum*, 226, 27^{ème} année, 2003, p. 13-42; HÉMECHT, *300 Jahre Patronin der Stadt Luxemburg*, 3, Jg. 18, 1966, Luxembourg; KLEBER (ed.), *Histoire de Notre-Dame de Luxembourg, Honorée sous le titre de Consolatrice des Affligés*, dans *la Chapelle des PP. de la Compagnie de Jésus*, nouvelle édition corrigée par un Père de la même Compagnie, Luxembourg, 1769; KMEC S., *L'Octave mariale au fil du temps*, texte d'une conférence tenue pour la nuit des cathédrales à Luxembourg en 2006, mis à disposition par l'auteur; LANGINI A., *Notre-Dame de Luxembourg*, dans *Piconrue, un musée pour le futur*, Bastogne, 2000, p. 135-139; ÖRV, *Zeit & Ewigkeit, Erhaltung religiöser Kunst*, 21. Tagung des Österreichischen Restauratorenverbands, Krems-Stein, 2008; PALLEMAERTS J.-F., *Onze-Lieve-Vrouw van Scherpenheuvel*, II, *Beelden uit den eik*, Mechelen, 1936; SCHMITT G., *La Vierge dans l'art ancien au Luxembourg (cat. exp.)*, Luxembourg, 1954; ID., *Der Kirchenschatz der Kathedrale im Kontext der Verehrungsgeschichte der Trösterin der Betrübten*, Luxembourg, s.d.; VAN BÜHREN R., *Kunst und Kirche im 20^{ten} Jahrhundert*, Paderborn, 2008.

DE RESTAURATIE VAN DE MADONNA CONSOLATRIX AFFLICTORUM VAN DE ONZE-LIEVE-VROUWKERK VAN LUXEMBURG EN EEN REFLECTIE OP HET GELOOF

HET BETREFT EEN DEVOTIEOBJECT, EEN AANGEKLEDE MADONNA MET KIND, DIE VERMELD WORDT VANAF 1624. HET BEELD IS WAARSCHIJNLJK NOG OUDER EN DE CULTUS IS NOG STEEDS HEEL LEVENDIG. HET BEELD WERD EERST BESTUDEERD EN VERVOLGENS GERESTAUREERD. HET TEXTIEL (KLEED) WERD BEHANDELD DOOR CHANTAL CARPENTIER. HET OBJECT WERD OOK OPGENOMEN IN EEN REFLECTIE OP HET GELOOF DIE AANLEIDING GAF TOT EEN TENTOONSTELLING. HET PROJECT WERD AFGEROND MET EEN LUUK GEWIJD AAN DE PREVENTIEVE CONSERVATIE VAN DE SCHATKAMER VAN DE KATHEDRAAL EN VAN HET BEELD.

De Consolatrix Affictorum is een kunstwerk, een historische getuige, een nationaal symbool, een burgerlijke talisman, maar blijft op de eerste plaats een religieus werk dat in situ wordt 'gebruikt'. De discussie over de restauratie ging in de eerste plaats over de erkenning van het werk als religieus object en/of kunstwerk. Daarna stelde zich de vraag over de morele eigendom: godsdienstig devotiebeeld binnen de kerkelijke macht of volksdevotie in de schoot van de gemeenschap. De laatste discussie ging over het feit of dit beeld nu nationaal erfgoed is of een privéobject. Al deze bedenkingen vormden de basis voor een verduidelijking van het juridisch statuut van het object en derhalve van de financiering en van de rechten van de eigenaars, maar ze hebben vooral invloed gehad op de restauratiebeslissingen: conservatie van het beeld zoals het leeft in het geheugen van de laatste generaties of een restauratie met verwijderen van overschilderingen om het oorspronkelijk uitzicht te benaderen.

CONSOLATRIX AFFLICTORUM – OUR LADY OF LUXEMBOURG
THE INFLUENCE OF THE CONTEXT ON THE RESTORATION OF A RELIGIOUS WORK OF ART

The Consolatrix Affictorum in Our Lady's cathedral in Luxembourg is a miraculous statue, worshiped since many centuries. When the restoration was being considered, the options and treatments had of course to take this fact into account. It concerns a high relief sculpture of 74 cm high, sculpted out of one piece of lime wood and polychromed. She has been dressed

"THE SPANISH WAY" EVER SINCE THE START OF THE VENERATION.

WITH THE POLYCHROMY PUSHING UP, THE SUPPORT FRAGILE AS A RESULT OF EARLIER DAMAGE BY FURNITURE BEETLES AND ALL PROBLEMS RELATED TO THE MANIPULATION OF THE WORK OF ART (FIXING THE COSTUME WITH PINS, WEAR DUE TO THE FRICTION OF JEWELLERY, ETC.), A CONSERVING INTERVENTION PROVED NECESSARY. SEVERAL PARTIAL OVERPAINTINGS, CONSIDERABLE POLLUTION, LACUNAS ON DIFFERENT LEVELS, WEAR AND TEAR AND SOME INADEQUATE GLUEING OF BROKEN PIECES DISTURBED THE ENSEMBLE.

IF FOR A SCULPTURE AND A WORK OF ART IN GENERAL, THE HISTORICAL CONTEXT IS THE FIRST APPROACH IN SUPPORT OF THE DECISION MAKING, THE MATERIAL HISTORY IS AT LEAST EquALLY IMPORTANT FOR THIS STEP. THE CONSERVATION CONDITION, SUBSEQUENT RESTORATIONS, BEING PART OF AN ENSEMBLE, ... ALL OF THESE FACTORS WILL HAVE A MAJOR INFLUENCE ON THE EXTENT AND PHILOSOPHY OF THE TREATMENT. A PRIORI, THE RESTORER WILL TRY TO FORM AN OBJECTIVE IMAGE OF THE SITUATION AND POSSIBILITIES WITH A VIEW TO ASSESS THE INTERVENTION MARGINS, INTERVENING ONLY ON THE MATERIAL ASPECT OF THE OBJECT RATHER THAN ON ITS EXPRESSION OR MESSAGE. THE MIRACULOUS SCULPTURE THOUGH, IS BY DEFINITION PART OF THE IMMATERIAL HERITAGE, RENDERING THE DEFINITION OF THE RESTORER'S DOMAIN EVEN MORE DIFFICULT. FOR THE LITURGISTS, THE OBJECT OF DEVOTION PLAYS NO DECORATIVE OR AESTHETIC ROLE IN THE SENSE OF BEAUTIFUL, BUT IT HAS A HIGHLY SYMBOLIC VALUE. THE CHURCH THEREFORE REQUESTS AN INTERVENTION IN RELATION TO THE VISION OF CELEBRATION.

IF IN ADDITION, AS IS THE CASE WITH THE CONSOLATORY OF THE AFFLICTED, SEVERAL PARTIES ARE CONCERNED, THE CONSENSUS BECOMES A MOST DELICATE AFFAIR. IN THIS LUXEMBOURG CASE, THE DISCUSSION WAS FIRST FOCUSED ON THE ACKNOWLEDGEMENT OF THE OBJECT AS A WORK OF ART AND/OR RELIGION. THE NEXT QUESTION CONCERNED THE MORAL PROPERTY OF THE WORK: AN IMAGE OF RELIGIOUS DEVOTION IN CATHOLICISM OR POPULAR BELIEF IN CONNECTION WITH TRANSCENDENCE IDENTIFYING IT AS MIRACULOUS. FINALLY THE MATTER HAD TO BE RAISED WHETHER IT WAS PART OF NATIONAL HERITAGE RATHER THAN A PRIVATE OBJECT. ALL OF THESE QUESTIONS SERVED TO CLARIFY THE JURIDICAL TITLE OF THE OBJECT, AND HENCE THE FUNDING AND PARTICULARLY THE RIGHTS OF OWNERSHIP. THESE QUESTIONS MAINLY INFLUENCED THE VIEWS ON RESTORATION: CONSERVATION OF AN IMAGE RECOGNIZABLE FOR THE MEMORIES OF THE

PAST GENERATIONS, OR AN UNATTACHED RESTORATION AIMING TO APPROACH THE ORIGINAL EXPRESSION. THE DECISION COULD ONLY BE TAKEN FOLLOWING A THOROUGH STUDY OF THE WORK'S DIFFERENT ASPECTS. THE ANALYSIS WAS OF COURSE INDISPENSABLE IN ORDER TO UNDERSTAND THE MATERIAL HISTORY AND THE RESULTING TECHNICAL POSSIBILITIES. IT WAS EquALLY IMPORTANT TO RECOLLECT THE OBJECT'S HISTORY IN ITS SOCIO-POLITICAL CONTEXT WHICH REPEATEDLY MANIFESTED ITSELF AS AN INSTRUMENT OF POWER. ALL OF THE ABOVE BEARING IN MIND ITS RELIGIOUS CONTEXT WHERE THE SCULPTURE IS STILL BEING USED AND WHICH IS ITS MAIN FUNCTION.

THIS PREPARATORY WORK ALLOWED US TO FULLY UNDERSTAND THE DIFFERENT MATTERS WHICH INFLUENCED THE DECISION. THE OBJECT IS OLDER THAN ITS ACTUAL ICONOGRAPHY WOULD LEAD TO SUSPECT. ITS DEVOTION, CARRIED BY THE PEOPLE AND TOLERATED BY THE CHURCH, HAS GRADUALLY EVOLVED FROM PROFOUND VENERATION OF A MIRACULOUS IMAGE TO A CULTURAL RELIGIOSITY SYMBOLIZING A UNIFIED PEOPLE. BY ENABLING THE DISCUSSION BETWEEN DIFFERENT PARTIES CONCERNED WHILE EXPLAINING THE DIFFERENT ASPECTS OF READING AND UNDERSTANDING THE WORK, A CONSENSUS RESPECTING THE DEONTOLOGICAL CODE OF RESTORATION-CONSERVATION OF WORKS OF ART COULD BE REACHED. THE SCULPTURE HAS BEEN PRESERVED IN ITS MATERIALITY, ALLOWING THE CONTINUED RITE OF THE DRESSED UP WORK, PROCESSIONS AND DEVOTION IN GENERAL. EXPOSING THE POLYCHROMY ON THE LEVEL OF THE FIRST OVERPAINTING HAS RESTORED ITS AESTHETIC "VENERABLE" ASPECT WHILE PRESERVING THE TRACES OF ITS HISTORY (THE TIMES PRECEDING ITS VENERATION AS CONSOLATRIX AFFLCTORUM BUT ALSO TRACES OF ITS USAGE AS AN OBJECT OF DEVOTION). THE INTEGRATION OF ITS FIRST OVERPAINTING, VERY SIMILAR TO THE EXPRESSION OF THE ORIGINAL POLYCHROMY DOES NOT DISTORT THE ORIGINAL WORK, WHILE PRESERVING THE MOMENT OF ITS CHANGING STATUS.

THE ONLY COMPROMISE IN THE EXECUTION OF THE TREATMENT WAS THE AMOUNT OF RETOUCHES IN THE CARNATIONS, ALTHOUGH THIS INTERVENTION IS REVERSIBLE. BY INVOLVING THE PEOPLE IN CHARGE AND THE COMMUNITY IN THE TREATMENT, WE HAVE BEEN ABLE TO ESTABLISH A POLICY FOR PREVENTIVE CONSERVATION WITH PROCEDURES FOR THE MANIPULATION OF THE COSTUMES, CHANGES IN THE STORING OF TEXTILE GARNISHING, A YEARLY CHECK-UP OF THE SCULPTURE FOLLOWING EACH PROCESSION, ETC.

| VERWEVEN OVERWEGINGEN BIJ CONSERVATIE VAN TEXTIEL | PETER DE GROOF

Volgende bedenkingen zijn het resultaat van lange jaren praktijkervaring in de textielrestauratie. Het poogt eveneens enkele, soms eenvoudige oplossingen aan te reiken om aan de problematiek van dit fragiele materiaal te verhelpen. De preventieve conservatie zou hier vooral een grote rol moeten spelen.

Sinds de vroegste tijden heeft de mens zich moeten beschermen tegen de koude en heeft hij verschillende soorten vezels gebruikt om hiermee aangepast textiel te vervaardigen. Daardoor staat textiel zeer dicht bij de mens: we dragen het allemaal. Textiel werd ook veelvuldig verwerkt voor het vervaardigen van gebruiksvoorwerpen: naast kledij denken we hier aan tenten, gordijnen. Ook in muziekinstrumenten en meubilair is vaak textiel aangewend.

Vroeger waren textielen in precieuze materialen zoals zijde en gouddraad, een zeer kostbaar bezit, maar ook "gewoon" textiel was kostbaar doordat er zoveel handenarbeid zat in de productie vanaf vezel tot geweven textiel. Tegenwoordig is het meeste geproduceerde textiel een wegwerpma- teriaal geworden en staan we er niet meer bij stil welke geschiedenis ermee gepaard gaat.

Textiel is, ten minste als het origineel is, nochtans het meest uitgesproken onderdeel van objecten om meer te weten te komen over de tijdsperiode en de sociale context van het object, juist omdat textiel zo dicht bij het dagelijkse leven stond. Dikwijls werd het textiel voor een object speciaal gemaakt of gerecupereerd van een oud voorwerp

(kleding) van precieuze materialen, juist omdat van de kostbaarheid ervan.

Textiel kan ook veel informatie geven bij analyse van het materiaal, de kleurstoffen, en vooral de weeftechnieken, of andere vervaardigingstechnieken zoals kantklossen, borduurwerk, vilten en andere. Maar ook door vlekken die erop zitten of de slijtage door het gebruik. Doordat textiel zo varieert in materiaal en techniek, is het een rijke bron van informatie voor een object.

Omdat textiel zo dicht bij ons staat en als gebruiksvoorwerp ervaren wordt, en niet als een kunstwerk, wordt het dikwijls in collecties als minderwaardig beschouwd ten opzichte van andere voorwerpen, en materialen. Nochtans is het samen met papier, haar, pluimen, leder en andere organische materialen, het meest kwetsbare onderdeel in een collectie.

Omwille van de fragiliteit van textiel is de behandeling ervan altijd zeer tijdrovend. Men moet immers rekening houden met de manier van manipulatie en vervoer. Een textielrestauratie is plaatsrovend tijdens de behandeling en de condities voor het verantwoord stockeren zijn veleisend.

Het beroep van textielrestaurator (en dit geldt ook voor andere vormen van restauratie) is niet echt een commercieel haalbaar beroep, zeker niet als het om openbaar kunstbezit gaat. Een restauratie mag in principe niet meer kosten dan de waarde van het voorwerp. Voor zeer veel textielen



Archeologische opgraving Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Doornik, graftombe van Baldewin I †1068 (Alle foto's © KIKIRPA Brussel)



Tweede lijkwade van de heilige Waldetrudis in de collegiale kerk van Mons, vóór behandeling, translatie 1313

voorwerpen geldt dit echter niet, omdat textiel intrinsiek niet zoveel waarde heeft, omdat het geen 'grote' kunst is zoals bijvoorbeeld een schilderij of beeldhouwwerk. Er worden dan ook vaak niet genoeg financiële middelen voorzien voor de behandeling van textiele voorwerpen, waardoor hun restauratie op de lange baan wordt geschoven en de voorkeur wordt gegeven aan andere, soms historisch minder waardevolle objecten uit de collectie.

Bij de conservatie van textiel zijn er bij de keuze van behandeling veel minder mogelijkheden dan bij andere restauratiedisciplines, zonder heel ingrijpend aan de fysische integriteit van het textiel in een object te raken. Bij fijne weefsels is het sowieso onmogelijk om te restaureren/herweven.



Tweede lijkwade van heilige Waldetrudis, na behandeling

Een restauratie zal bij textiel altijd zichtbaar zijn. De nieuw toegevoegde materialen zijn anders van structuur dan de originele, waarvan de patina onmogelijk na te bootsen is. Deze nieuwe materialen en kleuren zullen ook anders verouderen, zodat een zelfs goed geïntegreerde restauratie na verloop van tijd zichtbaar wordt en zelfs visueel storend zal werken. Bij een te ver doorgedreven restauratie met herinweven van nieuw materiaal ontstaan er nieuwe spanningen in de originele vezels, wat deze nog meer verzwakt met nog een groter verlies tot gevolg.

Behandeling van textiel moet altijd omkeerbaar en zo minimaal en onzichtbaar mogelijk zijn. Ook moet er zo weinig mogelijk nieuw materiaal in het origineel ingebracht worden. Het is dan ook zelden ethisch verantwoord om een ingrijpende restauratie uit te voeren op textiel, zelfs niet op wandtapijten. Een conservatiebehandeling mag niet opvallen en lacunes mogen niet herweven worden, als men het textiel en zijn geschiedenis wil respecteren.

Een 16^{de} of 17^{de}-eeuws wandtapijt moet er niet als nieuw uitzien. Als men bij een wandtapijt alle oude sporen en lacunes wegwerkt, zal ook een gedeelte van zijn geschiedenis verloren gaan. Als men die lacunes terug herweeft, gaat men onvermijdelijk interpreteren en zelfs vervalsen. Sommige wandtapijten zijn in de loop der tijden zo ingrijpend gerestaureerd dat men zich op den duur kan afvragen wat er in feite nog origineel aan is. Soms is dat minder dan 40% en heeft het tapijt in verhouding ook minder waarde. Een kooper van een wandtapijt koopt dan in feite een kat in een zak. Deze problematiek doet zich wellicht ook in andere restauratiedisciplines voor.

Daarom is conservatie als principe en terminologie meestal meer aangewezen dan restauratie, wanneer het textiel betreft. Als men bijvoorbeeld bij een wandtapijt over herweven spreekt kan men zich vragen stellen over het deontologische respect voor het object. Een behandeling mag daarom ook nooit een automatisme worden: elk object heeft zijn eigen geschiedenis en daardoor ook een andere manier van verouderen. Elke benadering en behandeling zal dan ook verschillend zijn.



Bonnet van 1585-1590 op graftombe in de crypte van de Sint-Michel en Sint-Goedelekathedraal in Brussel

De enige 'reflex' die een restaurator zich kan en mag veroorloven, is eerst en vooral elk stuk dat door zijn handen gaat als uniek te beschouwen en omzichtig en voorzichtig te zijn in een voorstel van behandeling, zelfs al is dit het zoveelste wandtapijt dat hij behandelt. Noodzakelijk voor een goede behandeling is vooraf de tijd te nemen om een periode van reflectie in te bou-



Bonnet vóór behandeling

wen om een object of project te bestuderen en te leren kennen, om er 'in' te komen, vooraleer aan de eigenlijke behandeling te beginnen. Een restaurator die de moeite daarvoor niet neemt zit in het verkeerde beroep. Deze periode van voorafgaandelijke reflectie gebeurt het beste met verschillende specialisten tezamen. Om te beslissen of iets en hoe het geconserveerd moet worden, zeker bij topwerken, is het belangrijk om verschillende opinies te horen en te evalueren. De kijk op de eventuele mogelijkheden van behandeling wordt aldus veel breder en er kunnen nieuwe inzichten ontstaan voor een zo goed mogelijke behandeling.

Zoals al eerder aangehaald, wordt er bij de conservatie van textiel altijd uitgegaan van een minimale interventie. Het is dan ook de opdracht en de verantwoordelijkheid van een textielrestaurator om de opdrachtgever, of in het geval van een multidisciplinair object of ensemble, de collega-restaurator ervan te overtuigen om een niet te verregaande behandeling uit te voeren. De ervaring leert dat collega-restaurators van andere disciplines, wanneer ze geconfronteerd worden met een samengesteld object, ensemble of interieur met textiel, niet de reflex hebben om aan dit textiel de nodige aandacht te geven. Dikwijls wordt het textiel pas als laatste opgenomen in een behandelingvoorstel, terwijl een overleg van in de beginfase zeer nuttig zou zijn om aan alle materialen de gepaste aandacht te besteden. Vermits de mogelijkheden voor een behandeling van textiel beperkter en tijdrovender zijn, zou het wellicht beter zijn om van in het begin de intensiteit van een behandeling van een samengesteld object of ensemble af te stemmen op de behandeling van het textiel, om tot een coherent geheel te komen en problemen van tijdsnood te vermijden?

Het gebeurt dat na de restauratie van de lambriëringen van een kamer met daarin een salon met gordijnen en wandbespanning, het textiel na behandeling nog vuil afsteekt ten opzichte van de

'mooi' gerestaureerde kamer, en het contrast te groot is geworden zodat de gordijnen, bekleding enz... vervangen worden door imitaties om terug een evenwichtig geheel te krijgen. Zo is spijtig genoeg al in talrijke interieurs het originele textiel verdwenen. Het is bij interdisciplinaire projecten dan ook belangrijk om een goede modus vivendi te vinden in het behandelen van verschillende materialen. Dit geldt uiteraard ook voor het preventieve aspect bij tentoonstellingen of bij het stockeren. Het zou een basisprincipe moeten zijn dat bij objecten of ensembles van verschillende materialen het meest rekening gehouden wordt met het meest fragiele materiaal.

Na een behandeling worden de preventieve condities en opvolging achteraf dikwijls verwaarloosd. Nochtans zijn deze zeker even belangrijk als de restauratiebehandeling an sich. De meeste schade bij organische materialen komt vooral door het niet naleven van deze preventieve maatregelen. Een oplossing zou kunnen zijn om deze nazorg verplicht mee op te nemen in een lastenboek, voordat men premies krijgt voor een restauratieproject. Anders is het budget, gespendeerd aan de restauratie, binnen de kortste keren teniet gedaan.

Soms gaan in de tijdspanne van één mensenleven, objecten onherroepelijk verloren omdat er geen middelen, tijd, aandacht of kennis aanwezig zijn om deze preventieve condities te realiseren, maar soms ook door desinteresse voor het textiel in een collectie. Bij een belangrijke kerk heb ik



Bonnet na behandeling

recent gehoord dat de verantwoordelijke van de kerk over een collectie 17^{de}-18^{de} eeuw kerkelijke gewaden en kant sprak van 'religieuze vodden'! Is het dan wel logisch dat deze mensen moeten beslissen of een object behandeld wordt, door wie, en welke behandeling het object krijgt? Er bestaat ook geen enkel kader waar ze zich aan kunnen refereren of aan moeten houden.

In kerkfabrieken en ook in kleine musea wordt er dikwijls met vrijwilligers gewerkt (ook in musea). Deze mensen zijn ongetwijfeld van goede wil, maar zijn zij zich soms wel bewust van de historische waarde van sommige textielobjecten, of van de schade die ze berokkenen tijdens manipulatie, tentoonstellen en stockeren, vooral door onwetendheid? Zou het dan niet nuttig zijn om een grote en regelmatige sensibilisatie en opleiding van deze mensen te organiseren, zodat ze meer kennis hebben om simpele preventieve maatregelen op te volgen? Soms kan er met kleine handelingen of een elementaire kennis van preventieve condities enorm veel schade voorkomen worden.

Zo zijn er al verschillende kleine initiatieven versnipperd over meerdere bestuursniveaus en instellingen. Zou het niet efficiënter zijn deze krachten te bundelen? Een beknopte eenvoudige handleiding om op een zeer praktisch niveau de preventieve aspecten van het beheer, inventarisati-

tie en beveiliging aan te leren aan deze vrijwilligers, zou zeer nuttig zijn.

In sommige kleine kerkelijke en museale collecties zitten heel belangrijke topstukken in bedenkelijke depots. Deze kerken en musea hebben de middelen niet om dit belangrijk erfgoed deskundig te bewaren en te beveiligen, dat men zich mag afvragen of het niet beter zou zijn om deze topstukken, in afwachting, te centraliseren? Dit in een degelijke en controleerbare reserve, die voldoet aan de klimatologische en veiligheidsnormen, en waar ze in goede condities bestudeerd of getoond kunnen worden, eventueel totdat de condities bij de respectievelijke eigenaars voldoende gegarandeerd zijn. Een gecentraliseerd depot zou ook goedkoper zijn voor zowel kerken als musea in de installatie ervan als in het onderhoud, veiligheid, de nazorg en de controle erop.

Onlangs begeleidden we een groep mensen van de 'Centre International d'Etude des Textiles Anciens' (CIETA) om naar een kerkelijke collectie met echte topstukken te gaan kijken. Ze waren allemaal verbaasd dat er niet één maar verschillende zeer zeldzame en belangrijke textielen in die collectie aanwezig waren, wat voor hen uniek was. Dit was spijtig genoeg in een 'voorlopige' reserve van die kerk, waarbij wij ons zeer ongemakkelijk voelden door de condities waarin we deze groep mensen moesten ontvangen. De vrijwilliger die ons hielp was absoluut van goede wil maar zich ook bewust van de toestand van die reserve, waar hijzelf een beetje moedeloos van werd omdat nog minstens twee jaar op beloofde verbetering moest gewacht worden. De budgetten zijn nog altijd niet beschikbaar voor de nodige veranderingen. De veiligheid voor diefstal van deze topstukken kon er absoluut niet gegarandeerd worden.



Depot van de kerk in Everbeek



Aalmoezenbeurs ca.1290 in de basiliek Onze-Lieve-Vrouw Geboorte in Tongeren. Aalmoezenbeurs ca.1300 in de Tongerse basiliek.

Misschien kan een verplichte begeleiding of patronage door officiële professionele instanties een oplossing bieden om deze kleine waardevolle collecties beter te bewaren en te beveiligen? Deze

begeleiding is ook broodnodig voor de zeer gevareerde collecties met verschillende materialen. In het geval van onwil of onmacht, is het wellicht een betere optie om de topstukken onder te brengen in beter aangepaste depots met deskundige verantwoordelijken?

In Nederland bestaat zo al meer dan twintig jaar het 'deltaproject' voor alle musea, openbare en kerkelijke collecties van het land. Dit project beoogt een uniforme manier van inventarisatie en van preventieve richtlijnen voor het stockeren van het erfgoed. Op die manier kan men ook beter nagaan of de verantwoordelijken hun collecties goed beheren, en kan men ingrijpen waar nodig. Een tiental jaar geleden werd er een evaluatie van dit project gedaan en deze was zeer positief. Er was een enorme vooruitgang geboekt, vooral in kleine musea en kleine kerkelijke collecties. Gezien het rijke Belgische erfgoed zou zo'n groot-schalig project hier geen overbodige luxe zijn.

ERKENNING, OPLEIDING EN EVALUATIE

Dat het beroep van restaurateur van kunstwerken nog altijd niet erkend is, geeft nog altijd scheef getrokken situaties, waardoor mensen nog steeds verschillende aspecten van het vervoer, beveiliging, vitrine en tentoonstelling opbouw zonder meer uitoefenen zonder kennis en opleiding en waardoor het preventieve weer eens verwaarloosd wordt. Is het normaal dat voor de bouw van een vitrine voor belangrijke objecten beroep wordt gedaan op mensen die zelfs niet weten dat er museum materiaal bestaat om deze te bouwen? Is het normaal dat met de opbouw van grote prestigieuze tentoonstellingen de mensen die de objecten manipuleren niet weten hoe ze deze moeten vastnemen, zodat de begeleidende conservator van het museum van de stukken kwaad wordt? Het zijn spijtig genoeg situaties die ons recentelijk zijn overkomen.

Ik zou dan ook warme oproep willen doen aan iedereen die van ver of dichtbij met textiel te maken krijgt als verantwoordelijke in collecties en bij het tentoonstellen en bewaren om een beetje meer aandacht te hebben voor textielen, vooral omdat het zo'n rijke maar uiterst fragiele en vergankelijke materie is.



Bonnet van 1585-1590 in vitrine in de Brusselse kathedraal

TISSAGE DE RÉFLEXIONS EN CONSERVATION DE TEXTILE

CONTRAIREMENT À D'AUTRES DISCIPLINES EN RESTAURATION, IL Y A BEAUCOUP MOINS DE CHOIX DE TRAITEMENTS POUR UN TEXTILE SANS PORTER PROFONDÉMENT ATTEINTE À L'INTÉGRITÉ DE L'OBJET. EN TOUT CAS, IL EST IMPOSSIBLE DE RESTAURER/RETISSER DES TEXTILES EN SOIE FRAGILE. UNE RESTAURATION EN TEXTILE SERA TOUJOURS VISIBLE, SI ON VEUT RESPECTER L'OBJET. MAIS UNE RESTAURATION NE DEVRAIT PAS SE FAIRE REMARQUER ET DOIT RESTER NEUTRE ET PEU VISIBLE. EN RESTAURATION DE TEXTILE ON PRÉFÈRE LES INTERVENTIONS LES PLUS MINIMALES POSSIBLES. IL REVIENT AU RESTAURATEUR DE CONVAINCRE LE CLIENT DE NE PAS RESTAURER TROP LOIN. DANS LE CAS D'OBJETS COMPOSÉS, IL EST DIFFICILE DE TROUVER UN BON COMPROMIS POUR TRAITER TOUS LES DIVERS MATERIAUX. CELA S'APPLIQUE AUSSI À L'ASPECT PRÉVENTIF DE LA PRÉSENTATION ET DU STOCKAGE. QUELLE MATIÈRE DOIT DÉTERMINER LES CONDITIONS CLIMATOLOGIQUES: LES OBJETS LES PLUS FRAGILES OU LES PLUS PRÉCIEUX? AVANT D'ENTAMER UNE CONSERVATION DE TEXTILE, IL Y A TOUJOURS UNE PÉRIODE DE RÉFLEXION, DE PRÉFÉRENCE AVEC LES DIFFÉRENTS SPÉCIALISTES. LES CONDITIONS ET LE SUIVI APRÈS TRAITEMENT SONT TRÈS IMPORTANTS ET DOIVENT ÊTRE DISCUSSIONNÉS À L'AVANCE. UN TRAITEMENT A PEU DE SENS SI PAR LA SUITE LES CONDITIONS DE STOCKAGE ET D'EXPOSITION SONT NÉFASTES POUR LA CONSERVATION.

INTERWOVEN CONSIDERATIONS IN TEXTILE CONSERVATION

WITH THE CONSERVATION/RESTORATION OF TEXTILE THERE ARE, COMPARED TO OTHER FIELDS OF RESTORATION, FAR LESS OPTIONS FOR TREATMENT, WITHOUT INTERFERING FUNDAMENTALLY WITH THE PHYSICAL INTEGRITY OF A TEXTILE OBJECT. WITH DELICATE SILK TEXTILE IT IS NEVER POSSIBLE TO RESTORE/REWEAVE. WITH TEXTILE A RESTORATION WILL ALWAYS BE APPARENT WHEN ONE WISHES TO RESPECT THE OBJECT. A RESTORATION SHOULD HOWEVER NOT BE CONSPICUOUS AND REMAIN AS NEUTRAL AND IMPERCEPTIBLE AS POSSIBLE.

IN TEXTILE RESTORATION MINIMAL INTERVENTION IS ALWAYS THE BASIC PRINCIPLE. IT IS THE RESTORER'S TASK TO CONVINCE THE OWNER NOT TO TREAT THE OBJECT TOO RADICALLY, IN SUCH A DEGREE THAT HE SHOULD REFUSE THE ORDER IF THE OWNER WISHES TREATMENTS WHICH WOULD AFFECT THE OBJECT'S INTEGRITY.

WITH COMPOUND OBJECTS IT IS SOMETIMES HARD TO FIND A MODUS VIVENDI FOR THE TREATMENT OF DIFFERENT MATERIALS. THIS ALSO APPLIES TO THE PREVENTIVE ASPECT OF AN EXHIBITION OR STORAGE. WHICH IS THE MAIN MATERIAL WHEN DETERMINING CLIMATOLOGICAL CONDITIONS: THE MOST FRAGILE OR THE MOST PRECIOUS ONE?

A PERIOD OF REFLECTION ALWAYS PRECEDES THE CONSERVATION OF TEXTILE, IDEALLY WITH SEVERAL SPECIALISTS TOGETHER. IN ORDER TO DECIDE WHETHER AND HOW IT WILL BE CONSERVED, THERE ARE ON THE ONE HAND THE CRITERIA SET OUT BY ICOM AND THE COPENHAGEN CHARTER, BUT ALSO SIGNIFICANT, ESPECIALLY WITH IMPORTANT OBJECTS OR PROJECTS, IS THE COMPOSITION OF A TEAM WITH THE PARTICIPATION OF A NUMBER OF EXPERIENCED SPECIALISTS. THE CONDITIONS AND FOLLOW-UP AFTER THE TREATMENT ARE EXTREMELY IMPORTANT AND SHOULD BE DISCUSSED BEFOREHAND. A TREATMENT IS QUITE USELESS SHOULD THE STORAGE CONDITIONS AND EXHIBITION AFTERWARDS PROVE PERNICIOUS TO THE CONSERVATION. SHOULDN'T AN ALTERNATIVE STORAGE PLACE BE CONSIDERED?

L'HORLOGE APOLLON ROENTGEN-KINZING DE LA COLLECTION GRAND-DUCALE DU LUXEMBOURG | MURIEL PRIEUR, CHARLES INDEKEU, BOB VAN WELY, DERK STOMPS, MICHAEL VAN GOMPEN

L'horloge de la collection grand-ducale du Luxembourg qui fait objet de cet article, est une horloge pilier dite d'Apollon par similitude à d'autres exemplaires couronnés par une figure de ce dieu grec. Elle est attribuée à l'ébéniste Roentgen, l'horloger Kinzing et l'atelier de facteurs d'orgues Weyl. Elle peut être datée vers les années 1790^[1].

À la fin de l'ancien régime, ces créateurs avaient pour clientèle des aristocrates et des monarques de l'Europe, de la France en passant par les états d'Allemagne jusqu'en Russie. Leur volonté était de fabriquer des objets complexes, riches, étonnantes et parfaits correspondant à la grandeur



Vue générale avant traitement
(toutes les photos des auteurs)

de leurs clients et à leur façon de se mettre en scène. Ils étaient influencés par les proportions néoclassiques et la recherche de la perfection par un esprit éclairé mais aussi par la volonté de plaire à Dieu^[2]. Ils partageaient le travail réalisé en manufacture en fabriquant des séries d'objets semblables dans l'esprit et l'apparence mais différents dans les détails. David Roentgen (1743-1807) en était le chef d'orchestre, rendant cette organisation possible par son appartenance à la congrégation des Herrnhuter^[3]. Cela plaçait son atelier en dehors du système traditionnel de corporations permettant des sous-traitances et ouvrant sur un marché princier sans frais de douanes où il avait un quasi monopole. L'éthique des affaires des Herrnhuter prônant des relations fraternelles de confiance entre maîtres et apprenants et une qualité de production irréprochable à prix loyal, créait les conditions parfaites pour ce développement.

Les horloges créées dans ce contexte sont des objets complexes composés de divers matériaux comme du bois, du métal, du textile, de l'émail etc. Des 'Gesamtkunstwerke' réunissant plusieurs modes d'expression utilisant différents niveaux de perception pour leur appréciation: la vue pour l'esthétique de l'architecture classiciste du meuble, l'intelligence pour la perfection technique de la mécanique et l'ouïe pour la musique de deux instruments qui se répondent et se complètent.

Tombée dans l'oubli avec le temps, l'horloge luxembourgeoise a été redécouverte lors d'une demande de prêt pour une exposition sur Roentgen à Neuwied en 2007. Le meuble demandé ne pouvant être prêté, une horloge qui était vaguement attribuée au même atelier a suscité de l'intérêt. Bien que correspondant aux descriptions fournies par les plus grands spécialistes^[4], cette horloge n'avait jamais été prise en considération ni publiée. Greber supposait déjà dans les années '60 que les Ducs de Nassau devaient posséder plusieurs meubles de Roentgen, dont une horloge^[5].

La confirmation de l'attribution et la revalorisation ont fait naître la volonté de restaurer la pièce qui était dans un état de conservation relativement mauvais: hors d'usage, parties perdues, fentes, décolorations, anciennes restaurations qui avaient mal vieillies etc.

Mais comment aborder un objet aussi complexe? L'idée de départ était de faire de cette aventure un projet de recherche en collaboration avec une école de restauration^[6], en débutant par une étude complète afin d'établir un concept de conservation-restauration pour l'ensemble et de poursuivre par la conservation du meuble.

Le travail a commencé par le recensement de tous les objets du même type pour faire des comparaisons stylistiques et techniques, ainsi que par la mise en parallèle des différentes restaurations intervenues sur ces objets et leur présentation et utilisation actuelles^[7]. La seule grande différence entre l'horloge luxembourgeoise et les autres est qu'elle a conservé jusqu'à aujourd'hui sa place et fonction primaire d'objet de représentation du lustre d'une famille de la haute noblesse régnante, alors que les autres sont toutes devenues des pièces de musées.

Parallèlement la phase de diagnostic sur notre exemplaire a débuté par la consultation d'un restaurateur d'horloge pour la partie mécanique^[8]. Partant du principe que nous étions en présence d'un objet dans son état d'origine, car complet, notre première intention était minimalistique, en opposition aux traitements très interventionnistes réalisés ces dernières décennies sur ce même type d'objets. Nous aspirions à une intervention limitée ne comprenant que des actes de conservation strictement nécessaire.

Le groupe de réflexion s'est très vite agrandi. Un premier renfort permanent a été trouvé au musée d'Utrecht^[9] dont l'équipe est spécialisée dans les horloges musicales et automates. Mais il nous semblait opportun de diversifier les avis dans une discussion ouverte avec d'autres spécialistes dans les mêmes domaines et un expert de l'œuvre de Roentgen en général.

Le groupe de travail a donc été structuré sur trois niveaux:

1. le noyau dur, composé de la responsable de la collection^[10], d'un spécialiste en support bois pour le meuble, d'un expert en horlogerie pour la mécanique, et d'un spécialiste des automates et instruments de musique mécanique. L'étudiant a intégré ce premier niveau du groupe.
2. un groupe élargi se réunissant à intervalles plus espacés et qui comportait en règle générale une douzaine de personnes^[11]
3. ces deux groupes qui se rencontraient régulièrement ont trouvé un soutien^[12] pour la collecte d'informations et la mise à l'épreuve des théories échafaudées via internet.



Le groupe de travail en discussion autour du mécanisme d'horloge

La compréhension de la complexité de l'œuvre a fait évoluer notre première vision. D'un meuble contenant une horloge, l'objet a évolué vers une mécanique musicale complexe dans une architecture classiciste. Le contenu et le contenant se complétant et se répondant stylistiquement et techniquement pour former une unité indissociable. Le statut de l'objet a donc évolué à travers le regard des membres du groupe de travail qui en détaillaient les similitudes avec les autres exemples du même type. La compréhension matérielle et historique du travail de Roentgen dévoilait la perte de lisibilité du concept original de l'œuvre. Plus notre étude préalable avançait plus nos conclusions nous faisaient dévier de notre démarche initiale.

LA GAINÉE D'HORLOGE

Les éléments décoratifs du meuble font tous référence au langage formel de l'architecture classiciste^[13] typique de l'œuvre tardive de atelier Roentgen. Dans ce contexte, les parties en laiton jouent un rôle primordial pour l'articulation des différents plans architecturaux en ressortant sur le fond rouge sombre de l'acajou. Pour que le concept de la gaine d'horloge soit compréhensible, il est donc indispensable que le spectateur puisse lire ce vocabulaire sur l'objet. Mais ceci était devenu impossible, d'une part à cause de la dégradation du vernis et d'autre part à cause de l'oxydation du laiton. D'où notre décision de nettoyer le laiton pour retrouver son brillant doré et la structure des plans successifs. Mais cela a fait ressortir les lacunes des moulures comme autant de trous noirs interrompant les lignes des corniches et des bases de pilastres. Esthétiquement très dérangeants, il a été décidé de combler ces manques et de rétablir la continuité des lignes.

Le vernis de la gaine, quant à lui, était dégradé unilatéralement. L'horloge était placée depuis au moins un demi-siècle devant un pilier, éclairée

par le sud^[14]. Le vernis n'avait blanchi que côté soleil. S'y ajoute que pendant cette période, le socle de la gaine était placé avec sa façade vers l'arrière de l'œuvre^[15]. Remis dans sa position d'origine, cela produisait un schéma de dégradation illogique et perturbant. Après étude approfondie du vernis, il a été décidé d'en éliminer les parties dégradées^[16] et de les reconstituer avec une copie historique de composition différente. Cette démarche peut être controversée, mais compte tenu que deux côtés conservent le vernis original, il était essentiel d'avoir une continuité dans la matière et la brillance. De plus, il y avait un nombre d'éléments constructifs perdus, mais dont la reconstitution nous semblait primordiale pour la bonne conservation de l'ensemble.



La porte arrière reconstituée, à l'intérieur le multiplex reste visible



Les moulures en laiton en cours de nettoyage

Ainsi, la porte arrière de la lanterne a une grande importance pour éviter que la poussière n'entre dans le meuble et ne dégrade le mécanisme de l'horloge et de l'automate. Nous avons choisi de la reconstituer selon le modèle original mais en utilisant des matériaux anachroniques pour différencier l'intervention. La réalisation s'est fait dans un matériau moderne, du multiplex, supportant un épiderme copiant la technique et les matériaux originaux. Quand le meuble est fermé, la porte, y compris les triglyphes et gouttes en laiton, est entièrement intégrée. A l'ouverture, le multiplex se reconnaît aisément. Le cylindre en laiton tendu de soie qui laisse l'espace au volant régulateur de la mécanique de musique, a lui aussi été reconstitué d'après des modèles connus^[17]. Les roues cylindriques en bois, ont aussi été restituées^[18]. Le déplacement du meuble sans roues avait en effet arraché des morceaux de placage des plinthes par le passé.

Les nouvelles roues, copiées sur un modèle original^[19], permettent à nouveau d'accéder à l'arrière du meuble sans l'endommager.

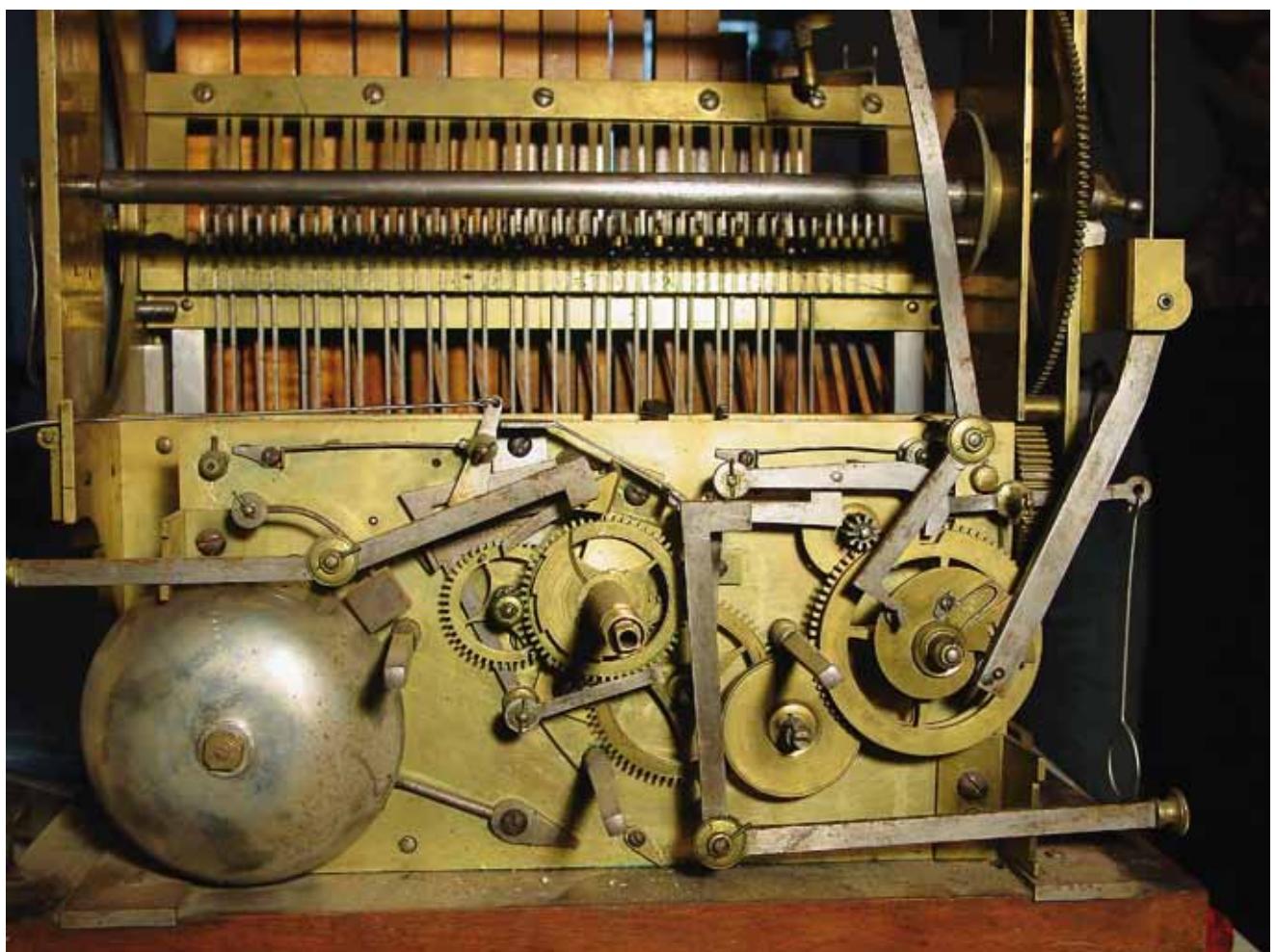
C'est ainsi que progressivement, nous avons dévié de notre approche minimalistre vers une intervention modérée. Deux idées fondamentales étaient à la base de notre démarche: La compréhension de l'œuvre de Roentgen à travers l'agencement de son vocabulaire stylistique et la fonctionnalité du meuble en tant qu'écrin pour la partie mécanique.

LE MÉCANISME

Après la décision de lancer un travail de conservation sur la gaine de cette pendule, la question s'est posée de savoir s'il serait possible, voir souhaitable, de remettre son mécanisme en état de fonctionnement. Le mécanisme de la pendule est un exemple bien connu de la production de Peter Kinzing^[20] (1745-1816) et est du même type que ceux équipant les autres pendules d'Apollon connues, avec la variante de ne permettre que

le jeux de cylindres musicaux de longue durée avec notation hélicoïdale^[21]. Ce genre de mécanisme est pratiquement commun à la plupart des pendules musicales à trois trains de rouages du dernier quart du 18^{ème} siècle, même si les productions de Kinzing se distinguent par leur grande qualité de construction et par certains détails techniques qui les placent au dessus de la majorité des autres. Les trois corps de rouages sont disposés les uns à coté des autres entre les platines avec à gauche le rouage de sonnerie, au centre le rouage de temps entraînant le balancier et à droite le rouage actionnant la partie musicale.

L'un des raffinements apporté par Kinzing fut de permettre le jeu d'une mélodie particulièrement longue de l'orgue à deux voix et du tympanon en réalisant un système de cylindre musical qui effectue plusieurs tours (quatre en l'occurrence) en se déplaçant sur son axe, cela en suivant une came (ou limacon) visible sur la platine avant. L'inconvénient majeur de ce système est de ne permettre que peu de déclenchements de la



Le mécanisme à trois trains

musique sans qu'il soit nécessaire de remonter le poids-moteur. L'autonomie de la partie musicale est dès lors de loin inférieure à l'autonomie de la pendule elle-même. Afin de palier à cet inconvénient il se trouve sur la partie droite du mécanisme un sélecteur permettant de choisir si la musique doit être jouée soit toutes les heures ou seulement toutes les trois heures voir pas du tout en plaçant le sélecteur sur N. Il faut ajouter que la force nécessaire à l'entraînement des soufflets de l'orgue de même qu'à la commande des marteaux est telle que le poids de la partie musicale doit peser plus de 50 kilos.

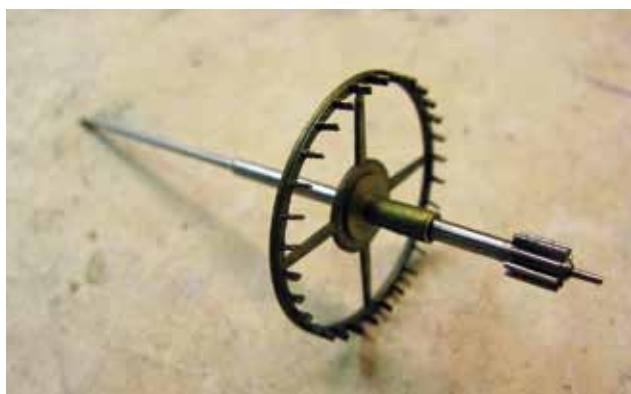
Les premières constatations permirent de déterminer que outre les trois poids-moteurs (mouvement, sonnerie et musique) et le balancier manquants, la potence ou pont arrière du volant régulateur du train de rouages de musique, normalement en laiton, avait été remplacée par une potence de fortune en fer qui est attachée à une traverse en bois de la gaine et non plus au mécanisme lui-même. L'échappement à chevilles, à l'origine du tic-tac, avait beaucoup souffert et de nombreuses chevilles étaient pliées et corrodées, pour le reste l'état général de corrosion du mécanisme n'était pas trop mauvais, les boyaux de suspension des poids-moteurs étant bien sûr à remplacer. Deux des aiguilles (heure et trotteuse) avaient disparu et le cadran en émail d'origine avait été changé à la fin du 19^{ème} ou au début du 20^{ème} siècle par un cadran de qualité médiocre en émail lui aussi, mais n'ayant que peu en commun avec les cadrants d'origine connus sur les autres pendules de ce type^[22].

La partie horloge avait donc subi relativement peu de dommages. La conclusion immédiate de cet état des lieux était que la remise en état de la partie mécanique de la pendule et de sa sonnerie des heures ne poserait pas de problème majeur et qu'une simple révision serait suffisante^[23]. L'usure des paliers (trous de pivotements) a donc été contrée. Les dégâts sur la roue d'échappement étaient probablement dus à la construction



Erwin Roubal ponçant l'aiguille des secondes reconstituée

risquée de l'échappement de l'horloge. Sur les pendules de Kinzing, l'ancre n'ayant pas de butée sur l'un des côtés, peut dépasser la roue d'échappement. Aussi longtemps qu'il n'y a pas de force exercée sur l'échappement (quand les poids sont décrochés), il n'y a pas de danger. Par contre, si la roue est sous tension, l'ancre peut sauter et déraper dans le vide. Même si elle revient doucement, la vitesse de rotation de la roue d'échappement est tellement élevée qu'elle plie toutes les chevilles. Heureusement, elles n'étaient pas cassées et ont pu être redressées. Le balancier, perdu, a été remplacé. De même pour les poids entraînant les trains de rouages de l'horloge et de la sonnerie. Comme déjà dit, seule l'aiguille des



La roue d'échappement à l'origine du tic tac



La copie de l'aiguille des heures de l'Hermitage après ciselure et dorure

minutes était conservée. Même si nous soupçons qu'il pourrait déjà s'agir d'une copie^[24], elle a été conservée et complétée par une aiguille des heures et une trotteuse nouvelles. Le hasard voulait que le département d'horlogerie de l'Hermitage à Saint Petersburg ait réalisé des copies de leurs aiguilles des heures dont une nous a été offerte^[25]. La trotteuse est une copie d'après le modèle de l'horloge d'Utrecht^[26].

L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

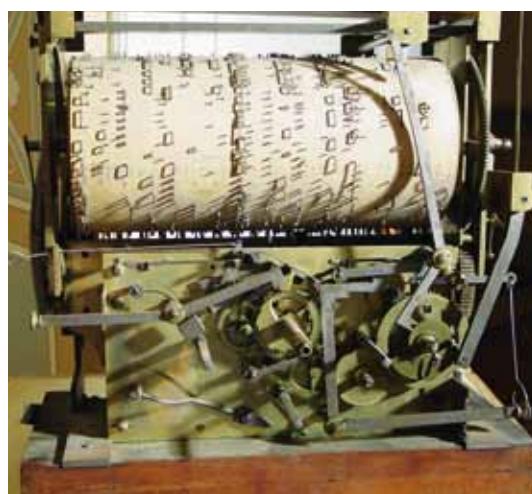
Le constat était totalement différent pour l'état de la partie musicale attribuée aux frères Christian (1758-1827) et Guillaume (1768-1813) Weyl. Pendant que le mécanisme d'horloge se faisait restaurer à Utrecht, les différentes options pour l'approche de la partie musicale étaient discutées dans le groupe de travail. Comme elle était dans un état désastreux: transformée, partiellement mutilée et de qualité largement inférieure à l'originale, nous avions envisagé la possibilité d'une reconstruction de l'instrument de musique du 18^{ème} siècle pour retrouver le 'Gesamtkunstwerk'.

En effet, dans la plupart des horloges conservées, le tympanon original est perdu et remplacé. Cette démarche nous semblait donc une option réaliste. Il faut se rappeler que les gaines de ces horloges sont montées sur des roues afin de permettre de les déplacer aisément et de donner accès à l'arrière pour accorder l'instrument à corde. En bougeant le meuble, les poids, en se balançant, risquent de fendre ou pire de casser la caisse de résonance. C'est ainsi que, dans la plupart des cas conservés, cette partie fragile a été remplacée plutôt que d'être réparée. Il est donc probable qu'un clavicorde cassé ou perdu, devant de surcroît être accordé régulièrement par un spécialiste, ait motivé l'installa-



Le mécanisme de l'horloge d'Utrecht avec son cylindre original en laiton

tion d'un système de gongs à tiges plus stable. Il s'agit d'une sorte de caisse de résonance en triplex agrémentée de 30 gongs linéaires en acier bleu^[27] dont un est cassé et perdu (heureusement les 30 marteaux d'origine garnis de têtes en bois dur ont été maintenus). La barre-étouffoir servant à l'origine à créer un effet piano-forte dans le jeu des marteaux sur les cordes du tympanon, a aussi été retirée. Mais l'instrument de musique est encore plus mutilé. Une des deux rangées de



La mécanique de l'horloge luxembourgeoise avec le cylindre en bois recouvert de papier



La caisse de résonance avec les gongs en métal



Le clavicorde original de l'horloge du Musée de Liechtenstein à Vienne

tuyaux d'orgue devant jouer un piano-forte est perdue. L'autre a été accordée différemment en sciant divers tuyaux et en remplaçant d'autres^[28].



L'orgue mutilé d'une rangée de tuyaux

Malgré le fait que le cylindre d'origine, sur lequel était notée la musique à jouer par la mécanique, avait été remplacé par un nouveau cylindre en bois, une reconstruction nous semblait toujours envisageable^[29]. Pourtant, en avançant dans notre étude, notre avis allait changer.

Les cylindres en laiton, comme Kinzing les produisait originellement pendant le dernier quart du 18^{ème} siècle, étant quasiment inusables, le remplacement semble donc être dû à une volonté de changement. Ceci est confirmé par la présence des platines originales sur le nouveau cylindre en bois. Il s'agirait donc d'un choix délibéré et non d'une réparation malencontreuse ce qui laisse supposer le désir d'un nouveau répertoire. Le remplacement du cylindre, ou du moins le changement de répertoire qu'il a engendré serait à l'origine de toutes les autres transformations. Ainsi la gamme des tuyaux d'orgues a été adaptée au nouveau répertoire, éliminant la deuxième rangée (piano). La question qui se posait par conséquent était: quel air joue le nouveau cylindre? La partition a été déchiffrée à Utrecht^[30].



Marieke Lefeber lit les notes du cylindre pour identifier les airs programmés

Sur le cylindre se trouvent deux airs en relation avec la famille grand-ducale du Luxembourg. La première mélodie est l'hymne nationale luxembourgeois, la seconde est le *Wilhelmus* dans une version tardive du *'Prinsenmars'*. Ce dernier est l'hymne de la famille de Nassau, la famille grand-ducale luxembourgeoise et la famille royale néerlandaise. Le choix de musique devient ainsi symbole de l'union entre la famille grand-ducale et le peuple luxembourgeois. Ceci pourrait trouver son origine dans le changement de dynastie^[31] de la fin du 19^{ème} siècle ou dans les événements survenus après la première guerre mondiale^[32]. Au vu de ces découvertes, il semblait nécessaire de conserver cette trace historique. Le cylindre utilise de plus une gamme propre, différente de l'originale. La restauration de la gamme originale n'était donc plus une option. La notation piano-forte qui est d'usage sur les cylindres d'origine faisant aussi défaut, une remise en place de la deuxième rangée de tuyaux devenait ainsi obsolète.

Le 'Gesamtkunstwerk' composé du meuble, de l'horloge, des instruments et de la musique semble dès lors perdu. Cette dissonance s'accentue aux endroits de rencontre des différents éléments: le cadran de facture de la fin du 19^{ème} siècle et le son des gongs contrastent avec l'apparence néo-classique de l'œuvre, mais dénotent aussi avec la qualité du restant de l'œuvre aussi bien par la qualité des matériaux utilisés que par une réalisation faible et peu soignée. De plus, et c'est encore plus grave, les marteaux originaux très légers produisent sur les longues barres des gongs un nombre d'harmoniques tel que la mélodie jouée n'est pas compréhensible. L'instrument est donc devenu musicalement inutilisable. Un problème supplémentaire est que le bois ayant gauchi, le cylindre n'est plus parfaitement rond

mais légèrement ovoïde. Le diamètre varie de quelques millimètres. Cela a une influence sur la lecture des picots et l'ouverture des soupapes de l'orgue. Il en résulte un rythme perturbé, non synchrone entre l'orgue et les gongs.

QUE FAIRE?

Nous pouvions soit conserver l'instrument de musique en l'état, en tant que témoignage d'une adaptation ratée, soit remplacer les gongs par un clavicorde pour rétablir la balance du son du 18ème siècle. Mais alors peut-être aurait-il aussi fallu réfléchir à l'opportunité de réaliser un nouveau cylindre tout en tenant compte des possibilités d'exploitation de la gamme de l'instrument? Dans ce dernier cas, l'importance de la musique aurait largement primé sur la conservation matérielle des différents éléments, en l'occurrence les gongs, le cylindre, mais aussi l'arrangement. Comme le son fait partie du 'Gesamtkunstwerk', combinant l'intérieur à l'extérieur de l'objet, il peut être légitime d'aspirer à cet équilibre. Cela aurait aussi entraîné le remplacement du cadran par une copie d'un original. Mais les sacrifices auraient été trop importants. Il a donc été décidé de maintenir cette situation hybride. C'est pour cela que nous nous sommes résolus à restaurer l'horloge et sa gaine, de reconstituer les aiguilles manquantes, mais de laisser la partie musicale intouchée. Cette horloge musicale ne jouera plus.

CONCLUSIONS

Comprendre la complexité d'une telle œuvre demande une large recherche multidisciplinaire. Ceci confirme une fois de plus l'importance fondamentale d'une étude préalable approfondie. Malgré le fait que l'œuvre des Roentgen soit l'un des plus étudiés, la compréhension et la formulation de tous les jugements de valeurs qui ressortent du contexte large de cet ouvrage nécessitaient un régiment d'experts^[33] et un grand investissement de temps et d'énergie. Comme déjà dit, le point de départ de notre approche était un traitement minimaliste caractérisé par une retenue extrême, se limitant à des interventions strictement nécessaires pour garder un maximum de la patine. Ce point de vue a graduellement évolué vers un concept modéré, né d'une communication féconde au sein d'un groupe de collègues à opinions et contextes très différents.

Aspect important de ce cas, la formulation de nos réflexions a dû être nuancée au fur et à mesure de la progression de l'étude et de la restauration. Notamment par des considérations esthétiques issues d'une causalité. Citons ici le nettoyage des moulures en laiton suite à l'intervention sur

le vernis. Bien que nous eussions constaté lors de l'une de nos premières réunions du groupe de travail, que la transformation de l'instrument de musique était de qualité médiocre, la lecture du cylindre la mettait dans une autre lumière. La nouvelle notation combinait le *Wilhelmus*, l'hymne de la famille de Nassau avec celui du Luxembourg. Ce choix cadre avec l'emploi historique de l'objet, à savoir illustrer la gloire de la noblesse. De plus il peut aisément être mis en relation avec des événements du passé récent du Grand-duché et de sa famille régnante. Même si notre documentation témoignait de la qualité d'exécution exceptionnelle et du raffinement de la musique de l'original du 18ème siècle, l'importance documentaire historique semblait primer dans ce cas précis.

Cela mettait en question notre idée de reconstitution de l'essence de l'objet, à savoir la symbiose entre l'esthétique et la précision technique



Le cadran luxembourgeois avec deux des aiguilles reconstituées



Le cadran de l'horloge de Görlitz

comme symbole du souverain éclairé. L'idée de remettre le mécanisme en état de marche dans sa forme altérée prenait ainsi un nouveau sens. C'est à ce moment que tombait la nouvelle que les gongs étaient injouables, trop d'harmoniques rendent la mélodie inaudible. Loin de la musique d'antan, les gongs produisent un tintamarre infernal. Nous avons donc opté pour le maintien de la transformation comme document historique. La non-restauration de ce document dans sa forme hybride est due à des contraintes matérielles^[34].

Avons-nous agi trop vite? Eut-il été mieux d'attendre tous les résultats d'analyse avant de commencer le traitement? En théorie oui. Mais fait est que les constatations réalisées pendant la conservation font partie intégrante de l'étude. Car en pratique, il y a des aspects qui ne sont pas compréhensibles lors d'une étude et qui ne deviennent que lors de la restauration. Ceci illustre le privilège du moment de la restauration, pendant lequel de nouveaux détails peuvent être documentés. Cette démarche recèle un danger dont nous sommes conscients.

Ce projet, de longue haleine, permet néanmoins aussi de tirer quelques conclusions non spécifiques à cette œuvre. Tout d'abord que l'on trouve rarement le temps, pour un objet privé, de pousser l'étude aussi loin, notamment par la participation du groupe de travail, mais surtout pour le mémoire de l'étudiant. Il faut aussi constater l'influence des différentes spécialités sur les autres et l'enrichissement de la discussion par la confrontation des pensées des différentes cultures. Même si la gestion d'un large groupe de travail en plusieurs langues reste une entreprise complexe. Sans oublier les limites d'une discussion théorique confrontée aux limites de l'exécution pratique. Et le côté pécuniaire qui influence aussi fortement ce type de projet. L'objet ne fait pas partie d'une collection publique mais d'un ensemble entretenu par des fonds privés. La restauration et donc également la recherche ont très vite été morcelées pour des raisons financières. La première étape constituait dans l'étude et le traitement de la gaine, la deuxième phase concernait interventions sur le mécanisme de l'horloge et la troisième tranche se concentrerait sur la musique. Le fait de travailler avec une école a aussi rapidement posé une contrainte majeure: la nécessité d'avoir des résultats tangibles et présentables pour la défense du mémoire de l'étudiant.

Lors de cette aventure, au fur et à mesure des rencontres, des questions, des discussions, des polémiques et des controverses, est né un groupe international de collègues passionnés qui sont devenus amis en partagent leur fascination et



Vue générale après traitement

leur goût du défi s'inspirant de la recherche de perfection de l'atelier Roentgen. Sous cet aspect là aussi, cette œuvre fonctionne toujours. Le projet nous aura tenu en haleine jusqu'au bout et n'aura pas manqué de rebondissements. Le dernier en date étant la redécouverte, dans une réserve oubliée, de pièces qu'on croyait perdues et que nous avions reconstituées. Le jour du retour du mécanisme, au moment où le travail de remontage était presque fini, quelqu'un est par hasard tombé sur une vieille caisse contenant



Les roues originales retrouvées qui ont été replacées dans la gaine

des pièces d'une horloge. Après vérification, il s'est avéré qu'il s'agit des roues d'origine, de quelques fragments de moulures, d'une attache de renfort du meuble et de petits bouts de tuyaux d'orgue. Mais il y avait aussi les poids et le balancier datant de la transformation de l'instrument de musique. Que faire? Dérestaurer? Fallait-il remettre toutes ces pièces en place ou devait-on avoir des considérations techniques? Notre projet que nous croyions clôturé, allait donc entrer dans une ultime phase de discussions.

Entre temps, les pièces du 18^{ème} siècle retrouvées ont été remises en place après dérestauration. Les poids et le balancier datant de la transformation de l'instrument de musique n'ont pas été réintégrés car ils représentent un risque pour la bonne conservation future du mécanisme (poids trop lourds et trop larges, balancier en une seule pièce risquant d'occasionner exactement les mêmes dégâts que constatés avant intervention). Ils sont conservés avec l'horloge pour témoigner de cette étape.

NOTES

- (1) La fabrique de Roentgen ferme officiellement ses portes en 1792, mais les ventes et probablement aussi une production partielle continuent probablement au moins jusqu'en 1798. Nous ne savons rien de précis sur l'histoire de l'horloge jusqu'en 1840 où elle est installée dans la cage d'escalier du Palais de Wiesbaden nouvellement construit. Il est à supposer qu'elle a été acquise par le Prince Friedrich Wilhelm de Nassau-Weilburg (1768-1816) qui a réaménagé le château de Weilburg dans un style empire.
- (2) STÜRMER M., *Luxus, Leistung und die Liebe zu Gott. David Roentgen 1743-1807 Königlicher Kabinettmacher*, München, 1993.
- (3) Unitas Fratrum. Au début du 18^{ème} siècle, le comte de Zinzendorf accueille des exilés protestants de Moravie sur ses terres de Berteldorf. Les émigrés se mettent sous la protection de Dieu et s'appellent 'Herrnhute'. Une communauté de frères va s'installer dès 1750 à Neuwied.
- (4) La monographie la plus complète concernant ce type d'horloges est sans doute celle de FABIAN D., *Kinzing & Roentgen Uhren aus Neuwied*, Pfäehler Bad Neustadt, 1984. Voir aussi GREBER J. M., *Abraham und David Roentgen. Möbel für Europa*, Bd. 1-2, Starnberg, 1980 et FABIAN D., *Abraham und David Roentgen. Das noch aufgefundene Gesamtwerk ihrer Möbel und Uhrmacherskunst in Verbindung mit der Uhrmacherfamilie Kinzing in Neuwied*, Bad Neustadt/Saale, 1996
- (5) Lettre de Joseph Maria Greber à Grand Maréchal de la Cour 26.11.1966, archives grand-ducales, Luxembourg
- (6) Artesis Hogeschool Antwerpen, Opleiding conservatie & restauratie, studio hout. Derk Stomps a effectué le travail sous la direction de Charles Indekeu.
- (7) Nous nous sommes basés pour notre prise de contact sur les archives de Fabian et de Greber conservées au Musée Roentgen à Neuwied. Parmi les 17 horloges actuellement connues, l'horloge luxembourgeoise est la dernière découverte.
- (8) Michael Van Gompel, Bruxelles
- (9) Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement. Le conservateur en chef Bob van Wely a rejoint notre groupe dès le début de l'étude de la mécanique.
- (10) Muriel Prieur
- (11) Bernd Willscheid, directeur du Roentgen Museum à Neuwied, Klaus Biber, restaurateur d'instruments de musique mécanique au Musée de Bruchsal, Ian Fowler, historien et restaurateur d'horloges, Walter Schmitt, restaurateur d'horloges, ainsi que différents spécialistes du Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement.
- (12) Notons ici surtout la collaboration de Silke Kiesand de la Stiftung Preussische Schlössern und Gärten à Berlin-Brandenburg, de Mikhaïl Gouriev de l'Hermite à St. Petersburg, de Kai Wenzel du Kulturstorische Museum de Görlitz. Mais nous avons aussi reçu des informations plus ponctuelles par exemple du Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburg.
- (13) En réalisant les meubles pour le château de Wörlitz (1771), David Roentgen s'approprie le langage formel classiciste à travers la collaboration avec Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Il va ensuite développer ces influences de façon indépendante.

- (14) L'horloge a probablement été placée dans cette position dans les années 1930 et y est restée jusqu'en 2000.
- (15) Originalement, le bas des meubles présente une porte sur l'arrière permettant de sortir l'instrument à corde pour l'accorder.
- (16) Une régénération du vernis était techniquement impossible. Les composants du vernis ont été identifiés au laboratoires de l'IRPA à Bruxelles.
- (17) Dans les horloges dites d'Apollon, on trouve deux types de mécanismes différents. Les premiers permettent de jouer aussi bien des cylindres hélicoïdaux que des cylindres linéaires sur lesquels différents airs peuvent être choisis via un sélecteur de mélodie. Les seconds ne permettent que de jouer des cylindres hélicoïdaux.
- (18) Émail épais et irrégulier, numérotation arabe légèrement hésitante, tranche des trous émaillée
- (19) La restauration de la mécanique d'horloge a été réalisée par Martin Paris au National Museum van Speelklok tot Pierement à Utrecht.
- (20) Plusieurs modèles, très proches dans leurs mesures, étaient à notre disposition. La copie a finalement été réalisée d'après la porte arrière de l'horloge du National Museum van Speelklok tot Pierement à Utrecht.
- (21) À la fin du traitement nous avons retrouvé les roues originales. Voir pour cela la conclusion.
- (22) Copie d'après les roues de l'horloge de Utrecht, sauf pour l'orientation de la suspension des axes extérieurs dont une trace en négatif montrait une orientation horizontale et non verticale. L'espacement des roues restait aussi lisible à l'intérieur de la gaine.
- (23) FABIAN D., *Kinzing & Roentgen Uhren aus Neuwied - Uhren, Uhrenmöbel, Musikinstrumente, Spielwerke, Bad Neustadt/Saale*, 1984; ID., *Entwicklung der Bodenstanduhren in der Roentgenwerkstatt, in Schweizerische Schreinerzeitung*, 44, 1981, p. 1038-1048 et 45, 1981, p. 1061-1074.
- (24) De bonne facture, bien ciselée et techniquement similaire aux autres aiguilles documentées, elle présente une différence fondamentale: l'absence de petits vides séparant les feuilles de vignes de la tige autour de laquelle elles s'enroulent.
- (25) Nous profitons de cette occasion pour remercier Mikhail Gouryev de sa générosité.
- (26) La trotteuse a été réalisée par Erwin Roubal.
- (27) Si le cadran et les transformations de l'orgue sont dans une tradition artisanale de la fin du 19^{ème} siècle, les gongs datent clairement du 20^{ème} siècle.
- (28) Sur les 20 tuyaux composant la rangée subsistante, sept ont été coupés dont quatre ont été bouchés. Ils conservent leur annotation pyrogravée originale. Neuf ont été remplacés lors de la modification et quatre sont manquants.
- (29) La réalisation d'un nouveau cylindre en métal constituait un défi technique, mais ne devait pas nous dissuader d'envisager cette hypothèse.
- (30) Travail réalisé par Marieke Lefever. En reportant les notes de l'instrument sur une barre alignée sur le cylindre, elle a recopié la suite des notes et leur longueur marquées par des picots et des agrafes afin d'obtenir une partition jouable pour identifier les airs.
- (31) Le Roi-Grand-duc Guillaume III des Pays-Bas qui rassemblait les deux pays en union personnelle, n'a pas pu léguer le trône du Luxembourg à sa fille Wilhelmina, car le pacte de famille des Nassau stipulait la primogéniture masculine pour le Luxembourg. Le trône luxembourgeois est donc allé à un cousin éloigné Adolphe de Nassau-Weilburg.
- (32) Le référendum de 1919 pour le maintien de la monarchie au Grand-duché de Luxembourg a reçu un vote largement positif, entraînant l'abdication de la Grande-ducasse Marie-Adélaïde au profit de sa sœur la Grande-ducasse Charlotte.
- (33) Par exemple des restaurateurs spécialisés en horlogerie, automates, textiles, métaux, polychromie, bois, email et verre. Des technicien spécialisés: forgerons, orfèvres, serruriers, graveurs, dinandiers, tourneurs, facteurs d'orgue et luthiers. Mais aussi musiciens, musicologues, philosophes, historiens, historiens de l'art, archivistes, conservateurs de musée, accompagnés de recherche en laboratoire par des chimistes, anatomistes du bois, chercheurs en imagerie microtomographie RX et des ingénieurs de textiles.
- (34) Pratiquement, nous avons subdivisé les altérations anciennes en quatre catégories distinctes pour hiérarchiser leur traitement:
- les petits comblements, comparables à des retouches, mais qui avaient mal vieillis, ont été refaits
 - les manques, parties perdues mais nécessaires à la bonne conservation future, comme les roues ou la porte arrière, ont été reconstitués
 - les transformations situées pour la majeure partie dans l'instrument de musique, mélangeant ancien et nouveau dans une combinaison hybride. Dans la pratique elles étaient impossibles à restaurer et impossible à dérestaurer et ont été conservées
 - finalement les éléments remplacés comme le cadran ou les gongs, ont été maintenus par considération à l'histoire de l'œuvre et de sa condition transformée.

BIBLIOGRAPHIE

BRACHERT T. (éd.), *Beiträge zur Konstruktion und Restaurierung alter Möbel. Germanisches Nationalmuseum, Institut für Kunsttechnik und Konservierung*, München, 1988; BÜTTNER A. (éd.), *Edle Möbel für höchste Kreise: Roentgens Meisterwerke für Europas Höfe (cat.d'exp.)*, Neuwied, 2007; ID., (éd.): «... nützlich zu sein und Gutes zu stiften ...». *Roentgen-Möbel für das Gartenreich Wörlitz, Dessau und Neuwied als Vorreiter der Aufklärung*, Neuwied, 2006; BÜTTNER A. et WEBER-WOELK U. (éd.), *David Roentgen. Möbelkunst und Marketing im 18. Jahrhundert*, Regensburg, 2009; FABIAN D., *Entwicklung der Bodenstanduhren in der Roentgenwerkstatt*, dans *Schweizerische Schreinerzeitung (Sonderdruck)*, Zürich, 1981; ID., *Kinzing & Roentgen Uhren aus Neuwied. Uhren, Uhrenmöbel, Musikinstrumente, Spielwerke*, Bad Neustadt, 1984; ID., *Entwicklung der Roentgen-Kommoden*, dans *Schweizerische Schreinerzeitung (Sonderdruck)*, Zürich, 1988; ID., *Abraham und David Roentgen. Von der Schreinerwerkstatt zur Kunstmöbel-Manufaktur*, Bad Neustadt/Saale, 1992; ID., *Abraham und David Roentgen. Das noch aufgefundene Gesamtwerk ihrer Möbel- und Uhrenkunst in Verbindung mit der Uhrmacherfamilie Kinzing in Neuwied. Leben und Werk, Verzeichnis der Werke, Quellen*, Bad Neustadt/Saale, 1996; ID., *Goethe-Roentgen. Ein Beitrag zur Kunstmöbelgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Bad Neustadt/Saale, 2000; GIESBERT F., *Die Wiederherstellung der Roentgen-Kinzing-Uhr*, dans *Dans Heimatkalender des Landkreises Neuwied*, 1966; GREBER J. M. et ROENTGEN D., *Der Königliche Kabinettmacher aus Neuwied. Leben und Werk 1743-1807*, Neuwied, 1948; GREBER J. M., *Abraham und David Roentgen: Möbel für Europa: Werdegang, Kunst und Technik einer deutschen Kabinett-Manufaktur*, 2 vol., Starnberg, 1980; HASPELS J. J. L. (éd.), *Royal Music Machines. National Museum from Musical Clock to Street Organ*, Zutphen, 2006; HUTH H., *Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt*, dans *Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft*, Berlin, 1928; ID., *Möbel von David Roentgen*, dans *Wohnkunst und Hausrat, einst und jetzt*, 22, Darmstadt, 1955; KREISEL H., *Möbel von Abraham Roentgen*, dans *Wohnkunst und Hausrat, einst und jetzt*, 5, Darmstadt, 1953; KRUTISCH P. et al., *Die Materialien bestmöglich ausgesucht. Holzartenbestimmung an den Roentgen-Möbeln des Germanischen Nationalmuseums*, dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 2007, p.161-183; MEINER J., *Die Prunkmöbel von Abraham und David Roentgen im Spiegel von Hof und absolutem Fürstenstaat*, dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft*, 61, Berlin, 2007; MITZLAFF O. VON et al., *Die Standuhr von Roentgen & Kinzing*, dans *Mitteilungen. Blätter aus Schloß Burgk*, Burgk/Saale, 4, 1989; STIEGEL A., GÖRES B. et KLEINERT K. (Hrsg.): *Präzision und Hingabe. Möbelkunst von Abraham und David Roentgen. Mit einem Vorwort von Angela Schönberger und Beiträgen von Burkhardt Göres*, Berlin, 2007; STADT NEUWIED (éd.), *Roentgen. Möbelkunst der Extraklasse*, Neuwied, 2007; STÜRMER M., *Luxus, Leistung und die Liebe zu Gott. David Roentgen, Königlicher Kabinettmacher, 1743-1807*, München, 1993; WILLSCHEID B., *Kreismuseum Neuwied*, Koblenz, 2003; WILSON G. et al., *European Clocks in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1996.

DE MUZIKALE KLOK ROENTGEN-KINZING-WEYL VAN DE LUXEMBURGSE GROOTHERTOGELIJKE COLLECTIE

DE MEUBELS EN KLOKKEN VAN HET ATELIER ROENTGEN DE NEUWIED WAREN PRESTIGIEUZE OBJECTEN, BESTemd VOOR HOOGGEPLAATSTE OPDRACHTGEVERS. DE FAAM VAN HET ATELIER BASEerde ZICH NIET ALLEEN OP DE UITVOERINGSKVALITEIT, MAAR OOK OP DE MODERNE VORMENTAAL EN TECHNIEK. VOOR HET ONDERZOEK EN DE RESTAURATIE VAN DE KLOK WERD EEN INTERNATIONALE WERKGROEP OPGERICHT, MET SPECIALISTEN VAN DE HOUTEN DRAGER EN VAN DE RESTAURATIE VAN KLOKKEN, SAMEN MET DE VERANTWOORDELIJKE VAN DE COLLECTIE EN DE CONSERVATOR VAN EEN GESPECIALISEERD KLOKKENMUSEUM. HET ONDERZOEK SPITSTE ZICH TOE OP DE MATERIELE STUDIE VAN HET OBJECT IN VERGELIJKING MET ANDERE KLOKKEN VAN HETZELFDE TYPE, DE RESTAURATIEGESCHIEDENIS EN DE HISTORISCHE ANALYSE VAN DE TRANSFORMATIES EN AANPASSINGEN VAN DE KLOK. VERSCHILLEnde ONDERDELEN WAREN VERLOREN GEGAAN EN DE KLOK WERD TWEEmaAL GERESTAUReerd, WAARBij OOK HET MEUBEL GEWIJZIGD WERD. HET KLOKKENMECHANISME WAS NOG IN GOEDE STAAT, MAAR HET MUZIKALE GEDEELTE WAS AANGEpast. DE WERKGROEP HEEFT OP BASIS VAN DEZE RESULTATEN EN MET DE REKENING HOUDEND MET DE FINANCIËLE EN DE TIJDsBEPERKINGEN, EEN RESTAURATIEVOORSTEL TER GOEDKEURING AAN DE EIGENAAR VOORGELEGD.

THE MUSICAL CLOCK ROENTGEN-KINZING-WEYL IN THE COLLECTION OF THE GRAND DUCHY OF LUXEMBOURG

THE FURNITURE AND CLOCKS BY THE ROENTGEN WORKSHOP OF NEUWIED WERE REAL PRESTIGE OBJECTS DESIGNED FOR THE KEY FIGURES OF THE TIME. ARISTOCRATS AND SOVEREIGNS OF EUROPE AND RUSSIA WERE AMONGST THEIR CLIENTELE. THE WORKSHOP OWED ITS REPUTATION NOT ONLY TO THE QUALITY OF EXECUTION, BUT ALSO TO THE MODERN FORMAL AND TECHNICAL DESIGN. THIS RESULT WAS OBTAINED BY A CLOSE COOPERATION OF THE DIFFERENT CRAFTS AND A RATIONALIZED STRUCTURE OF THE WORKSHOP AND DISTRIBUTION OF TASKS. THE WHOLE WAS BEING LED BY A COMMERCIAL WORKS MANAGER WELL AHEAD OF THE GLOBALIZATION AT THE LATE 18TH CENTURY. THE CLOCK IN THE GRAND DUCAL COLLECTION IS THE APOLLO MODEL, OF WHICH ONLY 16 OTHER EXAMPLES ARE KNOWN. THE LUXEMBOURG ARTEFACT IS EXCEPTIONAL BECAUSE OF THE FACT THAT IT HAS ALWAYS REMAINED WITH THE ORIGINAL OWNER AND WAS PASSED ON IN A DIRECT LINE OF DESCENT FROM ONE RULER TO THE NEXT. IT HAS CONSEQUENTLY ALWAYS BEEN MAINTAINED IN ITS ORIGINAL CONTEXT AND FUNCTION

AS AN OBJECT OF PRESTIGE REPRESENTING THE AURA OF MONARCHY.

IN LUXEMBOURG, THE CROWN IS PASSED ON FOLLOWING A FIDEICOMMISSUM ACCORDING TO GERMAN LAW. EVEN THOUGH IT IS LAID DOWN IN THE CONSTITUTION, THIS LIBERALITY REMAINS A PRIVATE COLLECTION WHICH SHOULD BE SELF-FINANCING AND IS GENERALLY NOT OPEN TO THE PUBLIC. THE HOLDER KEEPS ALL DISCRETIONARY POWERS BUT DELEGATES PART OF THE RESEARCH TO A SPECIALIST WHO SUBMITS HIS CONCLUSIONS AND PROPOSALS FOR INTERVENTION. THE SITUATION OF THE OBJECT HAS HAD SOME ADVANTAGES FOR THE RESEARCH PROJECT AND RESTORATION. AT FIRST WE HAD TWO MAJOR PREMISES: THE PRESTIGE OF THE COLLECTION'S OWNER AS WELL AS THE IMPORTANCE OF THE OBJECT IN ALL ITS QUALITY AND RARITY, BUT ALSO BECAUSE OF THE FACT THAT IT HAD REMAINED UNKNOWN UNTIL 2006 AND HAD THEREFORE NOT YET BEEN STUDIED. THIS HAS LED TO THE INTEREST OF SPECIALISTS ON AN INTERNATIONAL LEVEL ENABLING A WORKING GROUP WITHOUT THE NEED OF FINANCIAL SUPPORT BY THE OWNER AND THE ACCEPTANCE OF THE OBJECT AS A RESTORATION PROJECT FOR FINAL EXAMINATION.

THERE WAS THEREFORE A FIRST WORKING GROUP CONSISTING OF A SPECIALIST IN WOODEN SUPPORTS (CHARLES INDEKEU) SUPPORTING A STUDENT (DERK STOMPS) FOR HIS FINAL EXAM PROJECT AND A RESTORER OF CLOCKS (MICHAEL VAN GOMPEN) UNDER THE SUPERVISION OF THE PERSON IN CHARGE OF THE COLLECTION (MURIEL PRIEUR), THIS GROUP WAS SOON JOINED BY THE CURATOR OF THE Utrecht MUSEUM (BOB VAN WELY). LATER ON, THE WORKING GROUP GREW WITH SPECIALISTS FROM ROENTGEN, KINZING AND WEYL, AND RESTORERS FROM DIFFERENT FIELDS CONCERNED WITH THE CLOCK (MUSEUM VAN SPEELKLOK TOT PIEREMENT Utrecht, ROENTGEN MUSEUM NEUWIED, Deutsches MUSEUM FÜR MECHANISCHE MUSIKINSTRUMENTE BRUCHSAL, PREUSSISCHER KULTURBESITZ AND SOME INDEPENDENT EXPERTS IN THE FIELD). IN A THIRD PHASE, SEVERAL COLLECTIONS HOLDING SIMILAR OBJECTS, HAVE ACCURATELY PARTICIPATED (HAMBURG, SANKT PETERSBURG, GÖRLITZ, PART OF GETTY ...)

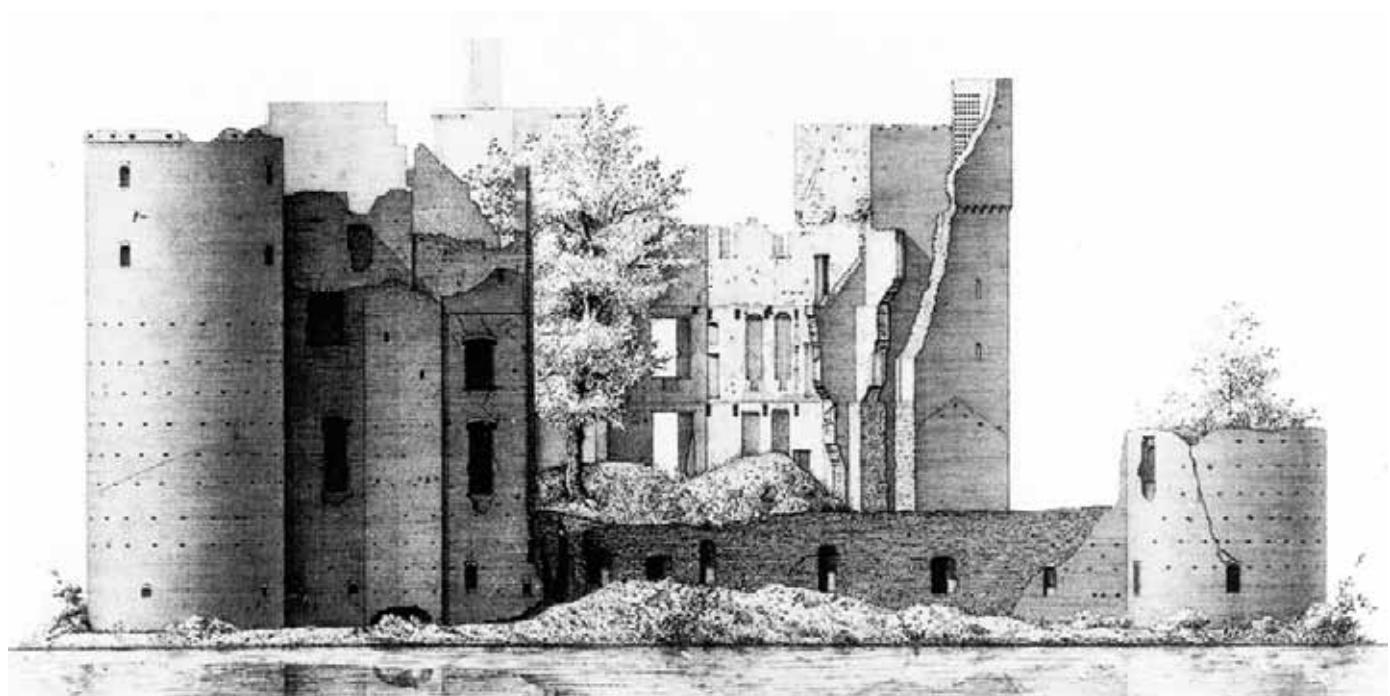
RESEARCH FOCUSED ON DIFFERENT ANALYSIS POINTS. FIRST A MATERIAL STUDY OF THE OBJECT IN GENERAL BY COMPARING WITH OTHER CLOCKS OF THE SAME TYPE, SUBSEQUENTLY COMPARING THE TREATMENTS OF ALREADY RESTORED ARTEFACTS AND THEIR ACTUAL PRESENTATION. THIS WAS FOLLOWED BY ANALYSIS OF THE HISTORY AND TRANSFORMATIONS OF THE LUXEMBOURG CLOCK IN PARTICULAR WITH A VIEW TO UNDERSTAND THE MATERIAL AND PHILOSOPHICAL IMPACT. THIS WORK HAS RESULTED IN A DEFINITION

OF PURPOSE OF THE FIRST WORKING GROUP WITH THE DRAFTING OF AN INTERVENTION PROJECT SUBMITTED TO THE OWNER. THE RESTRICTIONS WERE A MINIMAL BUDGET AND WORKS TO BE SPREAD OVER A PERIOD OF THREE YEARS. MOREOVER, BECAUSE OF THE FINAL EXAMINATION PROJECT, THE RESTORATION HAD TO BE STARTED PARALLEL TO THE PROGRESS OF THE STUDIES AND THE PRINCIPAL CHOICES NEEDED TO BE MODIFIED DURING THE WORKS. THE DECISION POWER FOR THESE DETAILS HAD BEEN DELEGATED BY THE OWNER TO THE CONSULTANT WHO SHARED THIS WITH THE FIRST WORKING GROUP.

A STATE OF AFFAIRS WAS FOR A START THE LOSS OF SEVERAL ELEMENTS AND THE PRESENCE OF TWO PRIOR RESTORATIONS (LATE 19TH CENTURY AND THE 1930's) WITH A PROVISIONAL MODIFICATION OF THE FURNITURE. THE CLOCKWORK WAS IN RELATIVELY GOOD CONDITION, BUT THE MUSICAL PART HAD BEEN SACRIFICED AND FUNDAMENTALLY ALTERED ON HISTORIC-PHILOSOPHICAL GROUNDS.

MOST OF THE OBJECTS FROM PUBLIC COLLECTIONS HAVE BEEN RESTORED WITH A CONCERN FOR HISTORICAL RECONSTRUCTION. AS THE PARTICULARITY OF THE LUXEMBOURG CLOCK IS ITS RETENTION IN A MONARCHIC COLLECTION, WE HAVE CHOSEN FOR THIS ORIGINAL HISTORICAL CONTEXT, EVEN THOUGH IT HAS EVOLVED. THIS EVOLUTION IS ILLUSTRATED BY THE MODIFICATION OF THE MUSICAL PART. WERE CONCLUDED IN NOVEMBER 2009: THE STUDY, THE RESTORATION OF THE FURNITURE AND THE DECISION CONCERNING THE MUSICAL PART STILL TO BE TREATED.

KASTEEL DE HAAR: EEN 19^{DE}-EEUWS ENSEMBLE EN EEN UITDAGENDE AANZET TOT MULTIDISCIPLINAIRE AANPAK VAN DE HUIDIGE RESTAURATIE | ANNE VAN GREVENSTEIN



De ruïne van Kasteel de Haar



Deze ruïne werd op het eind van de 19^{de} eeuw door architect Pierre Cuypers tot een neogotisch ensemble omgebouwd

De ruïne van Kasteel de Haar werd omgebouwd op het eind van de 19^{de} eeuw door de architect Pierre Cuypers tot een neogotisch ensemble, met de inzet van alle kunstambachten uit die tijd^[1]. Vandaag stelt de conservering van dit immens gebouw het beroepsveld voor een nieuwe uitdaging.

In de ontwikkeling van het beroep conservering en restauratie, lijkt het vaak dat er een duidelijke afscheiding bestaat tussen de ambachtelijke traditie (nieuw maken volgens historische

technieken) en conservering/restauratie (ingrijpen in de oorspronkelijke materiële en historische structuur). Wereldwijd bestaan er echter nog veel grijze zones tussen de competenties en dat gaat van het zoeken van de grenzen tussen het werk van de loodgieter en de metaalrestaurator, de timmerman en de meubelrestaurator, de schilder en de restaurator/onderzoeker van historische schildertechnieken. Deze verschillen en afbakeningen tussen de competenties kunnen vrij gemakkelijk met woorden en in de veilige omgeving van een vergaderzaal afgehandeld worden. Op de werf zelf is het een andere zaak. Daar zal de restauratie-architect proberen aan te sturen, de aannemer zal onderraannemers inzetten, het handelen van het ambacht strookt niet met de benadering van de conservator/restaurator en de klappen vallen onvermijdelijk op de werkvlloer, in de materiële en historische integriteit van het ensemble.

Om dit probleem te analyseren maar vooral ook op de werf te concretiseren, werd een pilootproject opgezet, waarbij, in een vooraf afgebakend gebied, de verschillende specialisten samen zouden zorgen voor onderlinge afstemming van de behandelingstrategie. In het werkschema is duidelijk te zien hoe complex deze werksituatie in de praktijk was. Daar waar de loodgieter verantwoordelijk was voor de waterleidingen, kwam de metaalrestaurator aan bod als het om de prachtige gietijzeren verwarmingselementen

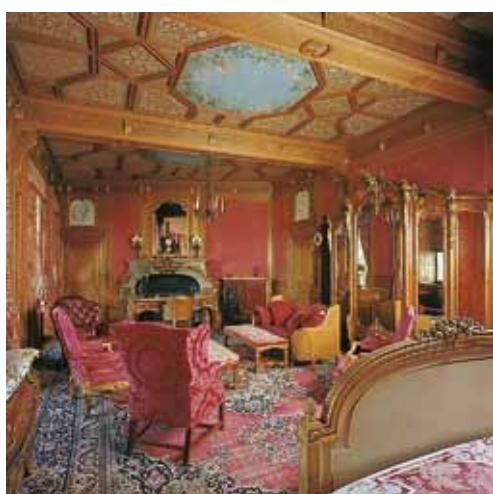
ging, met hun zeldzame afwerklagen en corrosieproblemen. Ergens ontmoeten zij elkaar en het hing van hun wederzijdse bereidheid tot overleg af, wat het eindresultaat zou worden.

Zo kan men accepteren dat de oorspronkelijke textiele wandbespanningen in de eetzaal of in de slaapkamer van de baron slechts en verbleekt zijn, indien men ook weet hoe zeldzaam ze zijn: de historische waarde compenseert dan het verlies aan esthetische waarde.

Men kan dan vervolgens beslissen om een zekere patina op het decoratief schilderwerk te behouden en om het koper van de luchters en de schoorsteenmantel niet hoogglanzend te polijsten. De realiteit van deze vorm van overleg, het succes van het streven naar wederzijdse afstemming, dwingt de diverse disciplines tot analyse, om keuzes te kunnen maken die de grenzen van



De eetzaal met oorspronkelijke textiele wandbespanningen



De slaapkamer van de baron met verbleekte wanddecoratie

het eigen gebied overschrijden. In dit geval was de 'textiel werkelijkheid' maatgevend.

Het drama van Kasteel de Haar voltrekt zich vandaag nog in alle hevigheid. Zoals Pierre Cuypers een ruïne uit de middeleeuwen afbouwde met een onevenredig zware constructie, die de nodige spanningen in het gebouw veroorzaakte. Zo is de poging om deze spanningen op te heffen vandaag de oorzaak van nieuwe problemen. Het kasteel is gebouwd in de Nederlandse polder, een moerasgebied waar de waterspiegel het evenwicht van de constructie bepaalt. De Nederlandse traditie van dijkenbouwers met hun technologische ambitie, belooft soms wonderen die, in werkelijkheid, onmogelijk blijken te zijn.

Het 'Gesamtkunstwerk' van Cuypers werd met palen onderbouwd, dwars door de moeraslaag heen en het is een onderneming die met name op gelijkvloers niveau voor een gigantische fysieke inbreuk zorgt. De wanden zijn nog bedekt met de oorspronkelijke geglazuurde tegels, de vloeren zijn authentiek en het timmerwerk van de deuren, kozijnen en betimmering, heeft de topkwaliteit van de ambachten uit de late 19^{de} eeuw. Dit alles moet het geweld van de graafmachines doorstaan, een haast onmogelijke opgave waarvan de risico's niet te voorspellen waren. En toch gebeurt het, ook al zou het medicijn erger kunnen zijn dan de kwaal. Afwegingen van die aard zijn echter zwaar en achteraf redeneren is maar al te gemakkelijk. De toekomst van het kasteel ligt voor ons en één ding is zeker: er zal nog veelvuldig beroep gedaan worden op het idealisme en de inzet van vakbroeders: zoals tijdens de bouw eind 19^{de} eeuw, zo ook vandaag.



De 'vakbroeders' van de 19^{de} eeuw tijdens de verbouwing van ruïne tot middeleeuws kasteel



Het huidige team van restauratoren en ambachtvakmensen

NOTEN

- (1) GRATIOT J., *De Haar Castle, a holistic approach to the conservation of a late 19th century "Gesamtkunstwerk"*, in *Preprints of the 15th Triennial ICOM-cc Conference New Delhi, 22-26 september 2008*, vol.II, p. 891-896.

LE CHÂTEAU DE HAAR: UNE APPROCHE HOLISTIQUE

EN 1892, L'ARCHITECTE PIERRE CUYPERS A ÉTÉ CHARGÉ DE RESTAURER LE CHÂTEAU DU BARON ETIENNE VAN ZUYLEN VAN NIJEVELD DANS LE STYLE NÉO-GOTHIQUE. CECI A ÉTÉ RENDU POSSIBLE PAR SON MARIAGE AVEC HÉLÈNE DE ROTHSCHILD ET IL A TRAVAILLÉ DANS LA TRADITION DE EUGÈNE VIOLETT-LE-DUC. LA DÉCORATION DE L'INTÉRIEUR A ÉTÉ UNE COLLABORATION REMARQUABLE ENTRE LES DIVERS ARTS ET MÉTIERS ET L'OBJET DES SOINS CONSTANTS DE LA FAMILLE VAN ZUYLEN, QUI A ÉVITÉ LA DÉTÉRIORATION DE CE 'GESAMTKUNSTWERK'. LES PROBLÈMES DE STABILITÉ DU BÂTIMENT EN RAISON DU CHANGEMENT DES NIVEAUX D'EAU DANS LE SOL, ONT JUSTIFIÉ LA STABILISATION DES FONDATIONS. DANS UN PROJET PILOTE QUI A DÉBUTÉ EN 2007, LES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DE L'INTÉRIEUR ET DE SA DÉCORATION, ONT ÉTÉ TRAITÉS PAR DES RESTAURATEURS ET DES ARTISANS. INTERDISCIPLINARITÉ ET PLURIDISCIPLINARITÉ ÉTAIENT ESSENTIELLES DANS LE PROCESSUS DÉCISIONNEL.

KASTEEL DE HAAR: A HOLISTIC APPROACH

IN 1892 THE ARCHITECT PIERRE CUYPERS WAS COMMISSIONED TO RESTORE IN NEO-GOTHIC STYLE THE CASTLE OF BARON ETIENNE VAN ZUYLEN VAN NIJEVELD. THIS WAS MADE POSSIBLE BY HIS MARRIAGE TO HÉLÈNE DE ROTHSCHILD AND HE WORKED IN THE TRADITION OF EUGÈNE VIOLETT-LE-DUC. THE DECORATION OF THE INTERIOR WAS A REMARKABLE COLLABORATION BETWEEN VARIOUS ARTS AND CRAFTS AND CONSTANT CARE BY THE VAN ZUYLEN FAMILY PROTECTED THIS 'GESAMTKUNSTWERK' FROM DETERIORATION. STABILITY PROBLEMS OF THE BUILDING DUE TO CHANGING WATER LEVELS IN THE GROUND, JUSTIFIED STABILIZATION OF THE FOUNDATIONS. IN A PILOT PROJECT STARTING IN 2007, VARIOUS ELEMENTS OF THE INTERIOR AND THEIR DECORATIONS, WERE TREATED BY CONSERVATOR AND CRAFTSMEN. INTER- AND MULTIDISCIPLINARITY WAS CRUCIAL IN THE DECISION MAKING PROCESS.

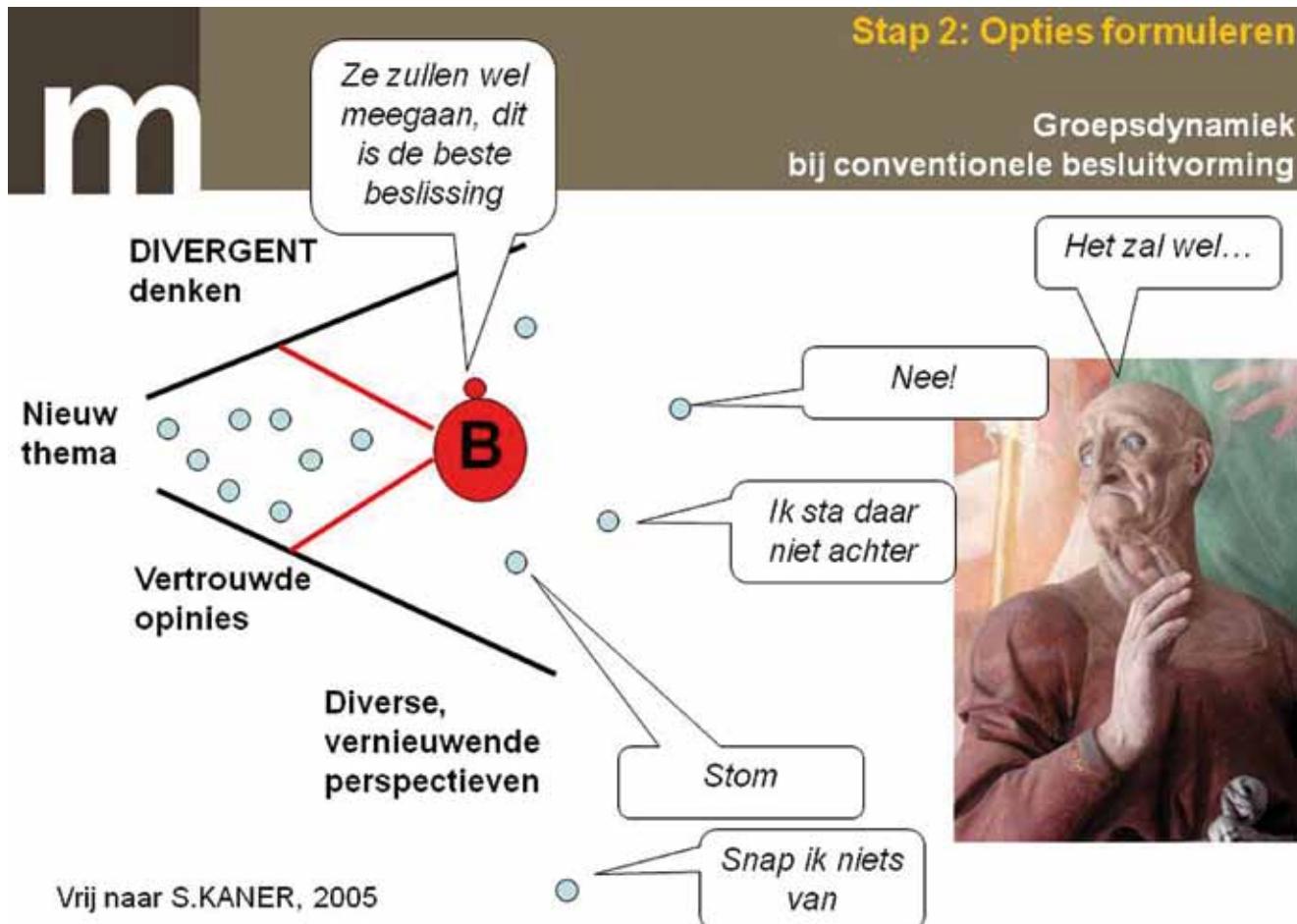
"COUP DE THÉÂTRE" IN DE SACRO MONTE DI VARALLO (ITALIË). ERVARINGEN MET EEN PARTICIPATIEF EN TRANSPARANT BESLUITVORMINGSTRAJECT VOOR DE CONSERVERING VAN EEN UNIEK ENSEMBLE | VEERLE MEUL

Het concept cultureel erfgoed breidde de laatste decennia uit in omvang en complexiteit; bijgevolg ook de actoren die instaan voor bescherming, conservering, restauratie en beheer. Bij uitstek is dit zo voor de conservering van een ensemble: een waardevol complex van roerend, onroerend, materieel en immaterieel, cultureel en/of natuurlijk erfgoed^[1]. Dit vergroot de noodzaak om op een constructieve en kritische wijze in dialoog te treden met al die actoren en andere belanghebbenden^[2]. Bovendien stellen resultaten van conventionele en (louter) door kunsthistorische of technische expertise gedreven top-down beslissingen vaak teleur: ze gaan gepaard met conflicten, raken moeilijk geïmplementeerd of zijn op lange termijn niet duurzaam.

Hedendaagse besluitvorming in conservering vereist een integrale aanpak die interdisciplinairiteit en actieve participatie waarborgt en waarin diverse methoden en benaderingen uit verschei-

dene disciplines en culturele contexten gecombineerd worden. Daarom ontwikkelde ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Roma) in 2002 de internationale cursus 'Sharing Conservation Decisions'^[3], in samenwerking met het ISCR (Istituto per la Conservazione ed il restauro, Roma), de OPD (Opificio delle Pietre Dure, Firenze) en het Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale (sinds 2005, Torino)^[4]. Hoofddoel van de vierde cursus in 2008 was het verbeteren van de besluitvorming in conservering door de transparantie, de traceerbaarheid en de effectiviteit van het proces te garanderen.

De 21 geselecteerde deelnemers vertegenwoordigden een wijde variatie culturele contexten (Albanië, Argentinië, Canada, China, Cuba, Egypte, Estland, Groot-Brittannië, Guatemala, Iran, Israel, Italië, Kongo, Malawi, Maleisië, Mexico, Nieuw-Zeeland, Palestina, Roemenië en



² verschillende stijlen in groepsdynamiek bij besluitvorming in conservatie

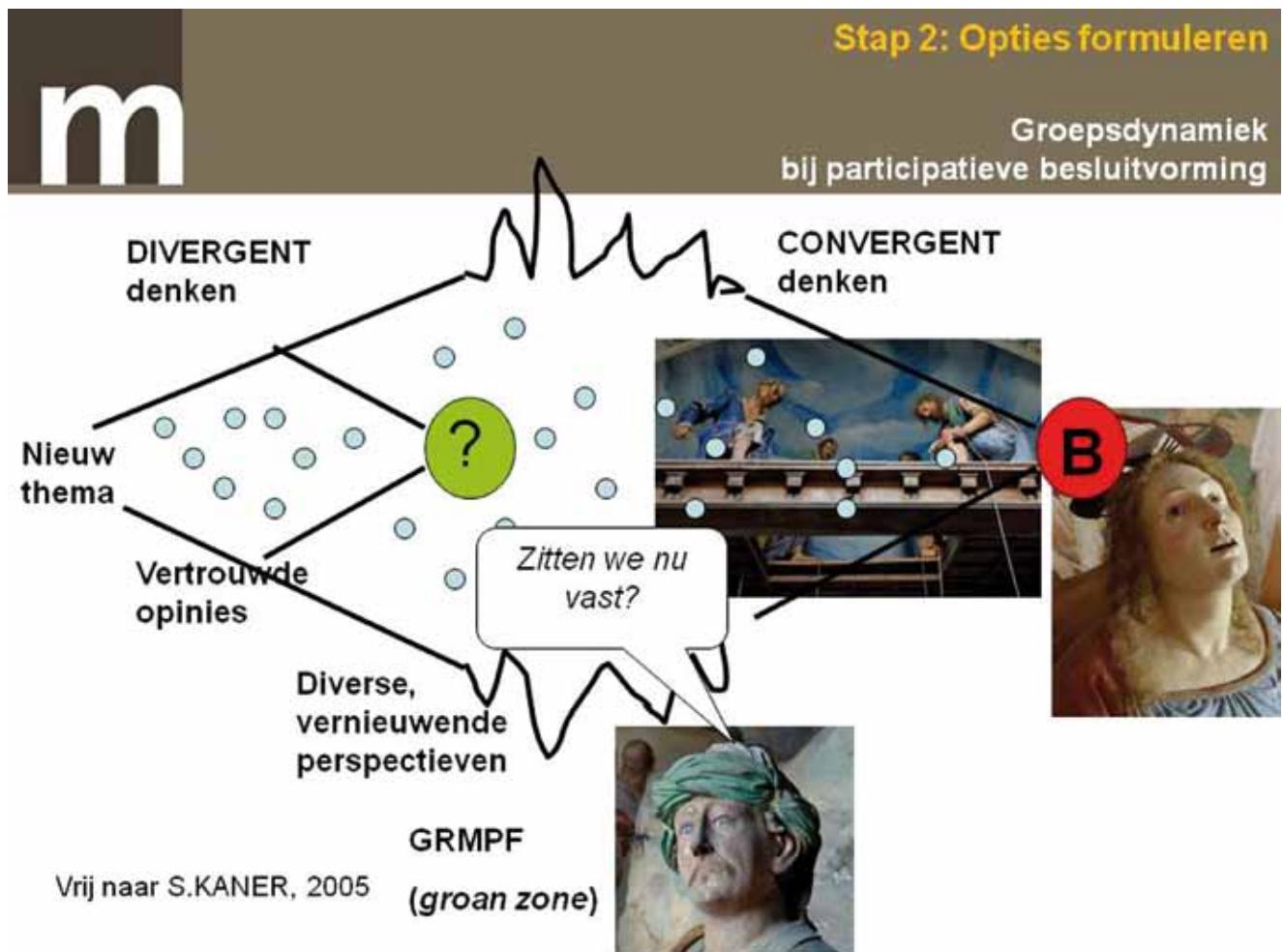
de Verenigde Staten), erfgoeddisciplines (objecten en collecties, archeologisch, architecturaal, stedenbouwkundig en landschappelijk erfgoed) en beroepsprofielen (conservator-restaurateur, collectiebeheerder, conserveringswetenschapper, directeur, architect, docent...).

De cursus startte met een introductie in de mechanismen van besluitvorming en analyseerde daarna besluitvormingsprocessen binnen het erfgoeddomein. Belangrijke thema's waren de rol van de diverse erfgoedwaarden, de actoren en de sociale, culturele, legale en economische context. De diverse stappen van integrale besluitvorming werden ontrafeld waarbij diverse instrumenten aangereikt werden. Tenslotte kwam communicatie aan bod: met het publiek, de belanghebbenden, de decisions makers en sponsors. Eén core case study liep als een rode draad doorheen de cursus: het formuleren van conserveringsopties voor de Sacro Monte di Varallo. Dit artikel introduceert vooraleerst dit unieke Italiaanse ensemble-

ble, haar historiek en voornaamste kenmerken. Maar vooral leidt het de lezer langsheel het gevolgde traject tot de uiteindelijke uitgewerkte conserveringsopties. De nadruk van deze bijdrage aan de BRK-APROA/VIOE studiedagen over actoren en besluitvorming ligt op het proces van de besluitvorming en de verschillende stappen daarin; de resultaten en inhoud van de opties zelf zijn daarbij minder relevant en komen niet aan bod.

SACRO MONTE DI VARALLO

Het uitwerken van een case study was een nieuw element in de ICCROM cursus en liep als een rode draad erdoorheen. De opdracht voor de deelnemers luidde: opties ontwikkelen, evalueren en selecteren voor het behoud en de promotie van de site, binnen vooraf geformuleerde eisen en criteria. Diverse concepten, besluitvormingsmethodes en instrumenten konden toegepast worden.





Een ICCROM team aan het werk op de site: het formuleren van conserveringsopties is een participatief proces

HISTORISCHE ACHTERGROND

De Sacro Monte is een religieuze site op een berg boven Varallo (Piëmonte) in de Italiaanse voor-Alpen^[5]. Op het einde van de 15^{de} eeuw koos de franciscaner monnik Bernardino Caimi, beheerder van het Heilig Graf van Christus, deze schitterende locatie uit voor de bouw van een replica van Jeruzalem. Een dertigtal kapellen op wandelafstand in het groen moesten de belangrijkste locaties van Heilige Land in zakformaat verbeelden en het leven en lijden van Jezus vertellen. De toegang tot de belangrijkste kapel, het Heilig Graf, verhaalt de redenen: 'Het is hier mogelijk om Jeruzalem te zien [en andere Heilige Plaatsen], voor diegene die niet kan reizen'. De pelgrimstochten naar Jeruzalem waren veel te gevaarlijk geworden, door de Turkse veroveringen. Hier kon de pelgrim rustig van Bethlehem over Nazareth naar Jeruzalem wandelen, zonder gevaar voor het leven.

Het ontstaan van de Sacri Monti moet gesitueerd worden binnen vernieuwingen in het katholicisme^[6]. Tijdens de middeleeuwen kwam het Nieuw Testament centraal te staan als het model voor een reisweg naar de hemel, via de imitatie van Christus en de apostelen. Varallo is in feite de verstening van die mimesis; de pelgrim volgt de weg die Jezus had aangelegd tot aan Zijn dood. Een viertal fenomenen typeren die ontstaansperiode en de Sacro Monte: eerst en vooral de bloei van de pelgrimstochten, naar Rome, Compostella of (het liefst) het Heilige Land. Ten tweede gebruikte de Kerk systematisch afbeeldingen voor didactische en devotionele doeleinden. Ten derde kwam het drama, het theater op de voorgond, in de vorm van religieuze spelen zoals passietaferelen of het herspelen van grote momenten in het leven van heiligen. Ten vierde ontstonden er nieuwe

religieuze gemeenschappen die het apostolische leven in de praktijk wilden brengen, zoals de franciscanen.

Een centraal streven in de Sacro Monte was 'verosimilitudine', waarheidsgrouwheid. De hele topografie moest kloppen, alsook de gebouwen (zoals de Geboortekerk) en de verhalende scènes daarin met levensgrote figuren van Christus en de apostelen. In de vroege 16^{de} eeuw werd die waarachtigheid tot een hoogtepunt gedreven in de binnenkant van de kapellen, hetgeen grotendeels wordt toegeschreven aan schilder, beeldhouwer en architect Gaudenzio Ferrari (1475-1546)^[7]. De realistische scènes, figuren, omgevingen, dieren, attributen, voorwerpen en kostuums zijn uit het dagelijkse leven gegrepen en waren eigentijds: 16^{de}-eeuws. De personages zijn buitengewoon menselijk en drukken expressief en realistisch pijn en emoties uit. De pelgrim moest hierdoor gemakkelijker geraakt worden, zich identificeren met de figuren, betrokken worden bij het heilig verhaal en intens medelijden krijgen, wat moest resulteren in persoonlijke devotie. Hij kwam er zeer dicht bij in de kapellen, waar alle echte en eigentijdse details (van knoopjes aan de kledij tot echte haren baarden) individueel konden beleefd worden.

Tijdens de late 16^{de} eeuw en de 17^{de} eeuw veranderde de Sacro Monte ingrijpend. In eerste instantie vormelijk: architect Galeazzo Alessi (1512-1572) transformeerde een deel van het terrein in een beschaafde, formeel aangelegde renaissance-tuin met pleinen, fonteinen en nieuwe kapellen (zoals kapel I met Adam en Eva). Een tweede, inhoudelijke wijziging vond plaats onder invloed van de Contrareformatie met haar nadruk op de didactiek en educatie van een 'gedisciplineerde' geloofsbeleving, in plaats van een persoonlijke geloofsbelevens. Carolus Borromeus, de later heilig verklaarde aartsbisschop van Milaan, inspireerde de wijziging van het topografische concept naar een chronologisch correcte narratieve route: het leven van Christus en zijn passie in de juiste tijdsvolgorde. Hij liet nieuwe kapellen bouwen en een nieuw schitterend formeel complex verrees in Jeruzalem. Oude kapellen werden heringericht waarbij de scènes herschikt werden. De pelgrim werd een toeschouwer in de plaats van een deelnemer en bekeek de taferelen nu vanuit een vast perspectief, door kijkgaten in nieuwe hekken met indrukwekkend houtsnijwerk en glas-in-lood panelen. Hij kreeg instructies voor devotie en interpretatie van de taferelen. Borromeo stimuleerde de toepassing van dit model voor andere Sacri Monti in de Noordwestelijke Alpen en voor-Alpen; een streek van vele culturele uitwisselingen, die als het ware een gordel tegen de oprukkende reformatie vormden.

Het midden van de 19^{de} eeuw luidde een derde belangrijke periode van verandering in. Het Katholieke Reveil, dat hand in hand ging met de romantiek, leidde tot een herdefinitie van 'verosimilitudine' als historisme: scènes, kostuums en attributen werden historisch gecorrigeerd. Verscheidene kapellen werden verbeterd en hingericht en de basilica kreeg een nieuwe voorgevel. De Sacro Monte functioneerde ook als een 'villeggiatura nobiliare', een adellijk vakantiegebied, een escapistisch oord.

Een bezoek aan een Sacro Monte was en is nog steeds een rijke ervaring in emoties, verassingen en mysterie; een visueel gebed. De heilige tafereelen zijn als het ware 'tableaux vivants', met dramatische doeleinden ontworpen en uitgevoerd, theatraal om de bezoekers te kunnen ontroeren en vervoeren. Het kijken door het houten hekwerk, dat grotendeels 17^{de} en 18^{de} eeuws is, verhoogt die ervaring om de uitdrukking van de erg menselijke beelden. Deze wijzigingen, die getuigen van veranderende geloofsopvattingen,

compromitteerden geenszins de buitengewone integriteit en de authenticiteit van het ensemble. Mede om die redenen plaatste UNESCO in 2003 deze en 8 andere Monti Sacri van Piemonte en Lombardije op de Werelderfgoedlijst als cultureel landschap^[8].

ENSEMBLE

De Sacro Monte di Varallo is een sacraal landschap, een uniek ensemble van roerend en onroerend erfgoed, met culturele, natuurlijke en immateriële elementen. De site ligt bovenop een rots die het stadje overschaduwt en is geïntegreerd in een prachtige natuurlijke omgeving met bossen en groene hellingen. De 'percorso devozionale' begint vanuit de kerk van Varallo en voert de pelgrim langs een oncomfortabele helling, de overgang van het wereldse naar het hemelse, naar de Sacro Monte^[9]. Paden voeren de pelgrim langs 45 kapellen, culminerend in een bezoek aan het Heilig Graf en de basiliek. Het ensemble bestaat uit zones met een zeer verscheiden karakter. In het (oudste) complex van Nazareth



Kapel IV met de Droom van Jozef, een rustieke structuur in het dichtbebossde Nazareth

en Bethlehem liggen de traditioneel gebouwde rustieke kapellen in een wild en dicht bebost, natuurlijk landschap. Het laatste deel van het parcours, Jeruzalem, is urbanistisch aangelegd, met Renaissance paleizen aan formele tuinen en pleinen.

De realisatie van de Sacro Monte was een interdisciplinair project bij uitstek en is een unieke artistieke uitdrukking van de samenwerking van geestelijken, kunstenaars, ambachtslieden en architecten. Het geheel bevat meer dan 800 gepolychromeerde beelden en muurschilderingen en alle mogelijke toegepaste kunsten zoals keramiek, glas, textiel, meubilair... De scènes van de beeldhouwwerken lopen door in de muurschilderingen, en personages komen de ene keer voor als muurschildering, de andere keer als beeldhouwwerk voor. De multidisciplinaire aard van dit ensemble verklaart ook grotendeels de complexiteit van een conserveringsopdracht.

EEN GEFASEERD BESLUITVORMINGSTRAJECT

Het ICCROM team kreeg de opdracht conserveringsopties te ontwikkelen, te evalueren en te selecteren voor het behoud en de promotie van het ensemble en zijn elementen. Vier interdisciplinaire expertenteams werkten elk een voorstel uit. Opdrachtgever was de 'Riserva naturale speciale del Sacro Monte di Varallo', de instelling verantwoordelijk isvoor het beheer, de revalorisatie en conservering van de site. Een 'request for proposal' omschreef het gestelde doel van de conserveringsstrategieën, de vereisten aan de opties en de criteria voor hun evaluatie. Een door-dacht programma van eisen, zoals dit document, bij het begin van een opdracht, biedt een grotere garantie op een vlot besluitvormingsproces. Een andere belangrijke maatregel voor een goed proces is een stapsgewijze aanpak en een goede fasering, zoals bijvoorbeeld de klassieke fasering van projectmanagement:

1. in de initiatieffase vindt de initiële vraagstelling plaats
2. tijdens de definitiefase worden de specificaties zoals doelstellingen, vereisten en criteria vastgelegd, bij voorkeur in een programma van eisen, zoals de 'request for proposal'
3. in de ontwerp fase worden de eisen vertaald naar conserveringsopties. Het formuleren daarvan is een heel proces op zichzelf en voor de case study van Varallo zijn hierin een vijftal stappen genomen: analyseren van het ensemble en de context; opties formuleren; analyseren en evalueren van opties; communiceren van opties en feedback; vastleggen van een definitief voorstel; monitoren en herzien
4. de uitwerkingsfase bestaat uit het concreet opmaken van bestekken, tekeningen e.a.
5. de uitvoeringsfase is de realisatie tot en met de oplevering

6. in de nazorgfase gebeurt vaak een overdracht in beheer, begint het gebruik en moet het onderhoud voorzien worden

STAP 1: ANALYSEREN VAN HET ENSEMBLE EN ZIJN CONTEXT

ANALYSE VAN DE CONTEXT - EN EFFICIËNT INFORMATIEBEHEER

Het traject startte met een grondige verkenning van de context. Op korte tijd verkregen de teams via lezingen en lectuur een overzicht van de geschiedenis, de geografie, de erfgoedtypes, de waarden, de actoren en gebruikers en het beheer van de site alsook de sociale, economische, politieke, wettelijke en bestuurlijke aspecten. ICCROM en La Venaria compileerden op voorhand een uitgebreid informatiedossier waarin alle voorstudies gesynthetiseerd en gecompileerd werden, grotendeels omwille van het korte tijdsbestek van de cursus en de taalbarrière voor de internationale deelnemers. Zulk informatiedossier bij de start van een besluitvormingstraject biedt echter een duidelijke meerwaarde in alle situaties: het is immers essentieel dat alle actoren over dezelfde relevante informatie beschikken. Het actief ontsluiten en delen van informatie is in de conserveringspraktijk niet altijd vanzelfsprekend, maar garandeert mede een effectief participatief en transparant traject. Er zijn hiervoor momenteel voor iedereen technische instrumenten beschikbaar, snel en goedkoop, zoals een digitale gedeelde werkomgeving^[10].

ANALYSE VAN HET ENSEMBLE: KARAKTERISERING

Na een verkenning van de volledige site kregen de teams elk een zone toegewezen voor een eerste analyse. Ze pasten 'karakterisering' toe, een veldwerkmethode uit de landschapszorg, om het specifieke karakter van het ensemble te definiëren. Het is een oefening in perceptie van het ensemble en zijn bepalende elementen (materieel) en karakteristieken (immaterieel), door gebruik te maken van de vijf zintuigen (één voor één) op een macro (100 m van de toegewezen zone), een meso (niveau kapel) en een micro-schaal (1m van de elementen). Het is in feite de analyse van de meest subjectieve erfgoedwaarde van het ensemble: de esthetische waarde. De deelnemers drukten de emotionele en zintuiglijke respons uit in tekeningen, foto's, video- en geluidsopnames en gedichten. Een team concentreerde zich op kapel IV met de Droom van Jozef; een van de oudste rustieke structuren in de dicht beboste zone Nazareth. Op een steenworp daarvandaan in Bethlehem onderzocht een team kapel XI met de Moord op de onnozele kinderen; een bloederige horrorscène. Een derde team bestudeerde kapel XXX met de Flagellatie, in de

kelders van het stedelijke Paleis van Pilatus op de Piazza dei Tribunali, vanwaaruit de Scala Santa de pelgrim verder leidt. Een laatste team onderzocht een van de laatste kapellen in het parcours bij de piazza Basilica: de druk bevolkte Kruisoprichting op Golgotha van kapel XXXVII. Het zijn vier erg diverse zones, maar toch identificeerden de teams gemeenschappelijke karakteristieken, zoals het contrast tussen de stilte in de site en de zoevende bedrijvigheid aan de voet van de berg of de meesterlijk bestudeerde dramatische rol van invallend zonlicht en schaduw effecten in de kapellen. In de Kruisoprichting straalt dezon om 12u op het gelaat van Jezus.



Het laatste avondmaal

ANALYSE VAN DE CONSERVERINGSTOE STAND VAN HET ENSEMBLE

Daarna voerden de teams een onderzoek uit naar de voornaamste conditieproblemen en conserveringsrisico's. De huidige toestand werd visueel geïnspecteerd en vergeleken met oude foto's, conditierapporten en metingen in het archief van de Riserva, die de toestand geruime tijd monitort. De analyse van conserveringsrisico's gebeurde volgens de principes van de methode 'Collection Risk Assessment', zoals ontwikkeld en gepromoot bij CCI-ICC, ICCROM, ICN en CMN^[11]. Potentiële bedreigingen door de tien degradatiefaktoren (water, brand, diefstal en vandalisme,

verwaarlozing, verontreinigingen, mechanische krachten, ongedierte, licht, verkeerde relatieve luchtvochtigheid en temperatuur) zijn geïdentificeerd en ingeschatt. Gekende risico's zoals de extreme meteorologische condities, die tot vocht- en zoutschade en diverse biologische aantastingen leiden, de incompatibiliteit van oude beschermlagen en overschilderingen en graffiti door pelgrims en bezoekers zijn daarbij in perspectief geplaatst. Het gaat bij deze analyse niet uitsluitend om de impact van die bedreigingen op de materiële aspecten van het ensemble; het verlies aan erfgoedwaarden is een bepalende factor.

ANALYSE VAN DE ERFGOEDWAARDEN

Het in kaart brengen van de diverse en potentieel conflicterende erfgoedwaarden van het ensemble en de relaties met de diverse belanghebbenden is een onmisbaar onderdeel in de eerste stap. Zowel culturele, natuurlijke en economische waarden zijn hierbij beschouwd^[12]. De natuurlijke waarden zijn geodiversiteit, biodiversiteit en ecosysteemwaarde, wat onder meer tot de bescherming leidde als Riserva naturale. De motivatie voor de bescherming als Werelderfgoed vermeldt de diverse historische waarden van de Sacro Monte: historisch-religieus (catechese en devotie op grote schaal en in een unieke en prototypische driedimensionale uitingsvorm), historisch-geografisch en landschapshistorisch (uitzonderlijke relictten van landschap- en terreingebruik), kunsthistorisch, historisch-artistiek (unieke uitdrukkingen van de artistieke ideeën van architecten, schilders en beeldhouwers) en architecturaal-stilistisch. Het ensemble wordt geprezen om zijn hoge authenticiteit (echtheid), niet alleen van de omgeving en het culturele landschap, van de stedenbouwkundige aanleg, het architecturale ensemble, materiaalgebruik en landschappelijke elementen, maar ook van de gebruiken, tradities en savoir-faire, zoals het onderhoud van de steenen daken in lokaal materiaal en vakmanschap. Bovendien is de integriteit (gaafheid, intactheid) van het ensemble hoog: zowel materieel, contextueel (de relaties met de omgeving) als binnen het ensemble.

Het ensemble heeft voor een grote groep belanghebbenden daarnaast diverse 'levende' culturele waarden, zoals een groot educatief potentieel en diverse wetenschappelijke waarden (zowel cultuurhistorisch als natuurwetenschappelijk, zoals natuureducatie).

De religieuze waarde is voor de oorspronkelijke belanghebbenden, de katholieken, uiteraard essentieel. Getuigen hiervan zijn de diverse processies, de dagelijkse missen, rozenkransen en vespers en de talloze ex votos in de basiliek. Maar ook bezoekers met andere culturele en religieuze achtergronden erkennen er spirituele en sacrale kwaliteiten. De esthetische waarde, de



Capella 30-29-27

kwaliteit van zintuiglijke beleving zoals schoonheid en rust, worden universeel opgemerkt. Lokaal zijn recreatieve kwaliteiten van de site en andere sociale waarden (zoals regionale identiteit) erg belangrijk.

De economische waarden konden in detail geëvalueerd worden, ook al stonden die centraal in de opdrachtvraag door de Riserva. Die opende met de stelling dat niettegenstaande de inschrijving op de Werelderfgoedlijst het ensemble buiten de regio relatief onbekend is en dat de gemeente Varallo vindt dat de site op dit moment niet voldoende bijdraagt aan haar socio-economische ontwikkeling. Vooral het grote toeristische potentieel kan niet voldoende aangesproken worden.

La Venaria en ICCROM organiseerden op voorhand een bevraging van de inwoners van Varallo over wanneer en waarom ze de Sacro Monte bezoeken, wat het belangrijkste beeld is van de Sacro Monte en wat ze zouden doen en willen verbeteren. 'Wat betekent het ensemble voor u?

Waarom is het belangrijk? Volwassenen en kinderen zijn gesteekproefd met variatie in leeftijden en categorieën, telefonisch en op de markten. La Venaria bevroeg de kinderen op school en de kleinsten (3-5 jaar) maakten tekeningen, waaruit bleek dat de fontein en de kabelbaan op de site hen het meest bijblijven. Ook zijn bezoekers van de site beperkt geënquêteerd.

ANALYSE VAN ACTOREN EN BELANGHEBBENDEN

Het in kaart brengen van de belanghebbenden en de bestuurlijke situatie van Varallo was complex. Op hoger niveau zijn diverse ministeriediensten, de Regione Piemonte en de Provincia di Vercelli verantwoordelijk. De verhouding tussen de drie belangrijkste belanghebbenden: de eigenaar (het gemeentebestuur), de beheerder (Riserva naturale) en de lokale clerus, was niet vanzelf-sprekend gezien hun respectievelijke en uiteenlopende klemtonten op economische waarden, op wetenschappelijke en historische waarden en op religieuze waarden. Bovendien drukten een kritische lokale pers en de sponsors (toerisme)



Capella 33

een stempel op het traject. Een mediabriefing moest ingelast worden om het ICCROM team voor te bereiden op de omgang met de pers. Een zorgvuldig voorbereid panelgesprek op de site met alle belanghebbenden leidde echter tot een ‘coup de théâtre’. De geregisseerde discussie over erfgoedwaarden bracht een onverwachte wending teweeg: iedere deelnemer kreeg respect voor zijn standpunt en de nadruk kwam te liggen op gemeenschappelijke belangen. Er kwam een basale eensgezindheid over het behoud van de belangrijkste elementen en karakteristieken via grove gemeenschappelijke strategieën. Deze sessie was ook essentieel voor de expert teams om bestaande opvattingen, ideeën, wensen en knelpunten op een gestructureerde wijze in kaart te brengen.

STAP 2: OPTIES FORMULEREN

Een tweede stap in de besluitvorming is het formuleren van diverse opties, volgens een aantal vereisten. Essentieel is dat die geëxpliciteerd worden, zoals in de opdrachtvraag voor de casus (de Request). De voorstellen moesten de culturele en natuurlijke waarden van de Sacro Monte behouden, verhogen en communiceren terwijl ze ook moeten bijdragen aan de socio-economische ontwikkeling voor de gemeente Varallo. In het bijzonder moesten de opties: de erfgoedwaarden van Varallo duurzaam behouden; het religieuze karakter en gebruik door pelgrims in stand houden; het cultureel toerisme promoten en de inte-

gratie van de gemeente met de site versterken. Door dit waardebehoud explicet in de vereisten te benoemen, schuift dit project in de stroming van de waardegebaseerde conservering die de laatste decennia internationaal furore maakt^[13]. De conservingsopties moesten twee schalen beslaan: een grote schaal (de Sacro Monte en omgeving) en een kleine schaal (de respectievelijke kapellen met kunstwerken). Dit gevarieerd perspectief garandeert ook het behoud van de integriteit van het ensemble; de coherente samenhang van alle onderdelen. Interventies die op micro niveau een oplossing bieden (bijvoorbeeld de vrijlegging van originele polychromie op de beelden), kunnen immers een negatieve impact hebben op het geheel, of vice versa (bijvoorbeeld in een kapel waarvan de lay-out, schikking en afwerking van een latere periode getuigen).

De deelnemers trachten bij het formuleren van opties diverse besluitvorminginstrumenten en moderatietechnieken te gebruiken die garanderen dat iedereen participeert en die gedachten en ideeën structureren (o.a. Metaplan/COM). De dynamiek was daarbij soms erg verschillend en dwong tot reflectie over hoe groepen besluiten nemen. Enigszins vereenvoudigd kan het specifieke van een participatieve besluitvorming geduid worden^[14]. Bij een eerder conventionele aanpak domineert vaak een autoritair figuur met veel expertise, die sterk de opinie domineert of bepaalt. Discussies worden snel afgesloten en minder voor de handliggende opties afgevoerd.



Capella 33



Capella 38

Voorstellen liggen snel op tafel, maar verschillende actoren voelen zich buitensloten, gefrustreerd of begrijpen niet eens de opties.

Een andere weg is om na een fase van divergent denken toch door te gaan; alleen voor de hand liggende eenvoudige opties (zoals dat er 3x per jaar getonnen moeten schoongemaakt worden) kunnen snel afgesloten worden. Maar voor de verdere complexe vraagstukken gaat de groep door met discussiëren, en komt daarbij vaak terecht in een verwarringende en chaotische fase die bloed, zweet en tranen kost. Maar: actoren integreren echter nieuwe en andere standpunten dan die van henzelf. Door uiteindelijk alles bijeen te trekken en convergent te denken komen ze met creatievere ideeën uit de bus, veel meer vernieuwend dan die uit de divergente fase, waar iedereen achter kan staan.

STAP 3: ANALYSEREN EN EVALUEREN VAN OPTIES

De vier teams presenteerden hun voorstellen aan elkaar, maar werden voor de analyse en evaluatie van de opties door elkaar gemengd in vier assessment teams. Peer review is nog niet ingeburgerd in de conserveringspraktijk, maar heeft grote mogelijkheden voor het verhogen van de kwaliteit van conserveringsopties. De teams namen alle voorstellen door en beoordeelden ze volgens de criteria in de Request:

- de impact op de materiële en visuele integriteit, in 5 en in 30 jaar vanaf nu;
- de impact op het huidige religieuze gebruik van de site;
- de voordelen voor de gemeente Varallo in 5 jaar vanaf nu;
- de te verwachten toename van cultureel toerisme;
- de duurzaamheid van het beheer van de Sacro Monte.

Ze pasten opnieuw diverse moderatie- en besluitvormingstechnieken toe (zoals stemmen en consensus bouwen), waarbij vooral een eenvoudige matrix (methode Multi Criteria Analyse) zeer ondersteunend werkte. Uit deze stap bleek de grote waarde van het gebruiken en expliciteren van beoordelingscriteria (wat is een ‘goede’ optie is anders onduidelijk) enerzijds en van het gebruiken van besluitvormingstechnieken meer garanderen dat iedereen zijn standpunt en expertise inbrengt.

STAP 4: COMMUNICEREN VAN OPTIES EN FEEDBACK

De beste elementen van alle voorstellen zijn gecombineerd tot een ‘supervoorstel’ voor de Sacro Monte. Dit kreeg feedback van een specialist in besluitvorming en vervolgens ging de aandacht naar de communicatie van die opties aan de belanghebbenden. Tegelijkertijd genoot het documenteren van die besluitvorming grote aandacht opdat alle opties en daaruit volgende beslissingen herleidbaar zijn, ook vele jaren later. De feedback van de belanghebbenden en opdrachtgevers van Varallo was uiteraard wezenlijk, en positief, alhoewel duidelijk bleek dat communicatieve vaardigheden dit sterk beïnvloeden. De feedback is verder verwerkt in het ‘supervoorstel’.

STAP 5: VASTLEGGEN VAN HET DEFINITIEVE VOORSTEL, MONITOREN EN HERZIEN

Een adequaat besluitvormingstraject bevat eveneens een moment van monitoring en evaluatie van de resultaten van die beslissing. Zo nodig moeten strategieën herzien worden. Op dit moment voert ICCROM een evaluatie uit van de cursus en de casus, maar er kan zeker reeds gesteld worden dat in de case study ondanks de hoge tijdsdruk de belangrijkste aspecten van een participatief traject aan bod kwamen:

- het begrijpen van de culturele, sociale, wettelijke, bestuurlijke en fysieke context van cultureel erfgoed en de implicaties van die context op het besluitvormingsproces;
- het identificeren en engageren van diverse actoren en belanghebbenden, waarbij hun respectievelijke rollen in invloeden in de besluitvorming worden erkend;
- het identificeren van de erfgoedwaarden en verzekeren dat ze centraal staan in de besluitvorming;
- identificeren en toepassen van instrumenten, methoden, strategieën en benaderingen van zowel binnen als buiten de erfgoedsector om een effectief besluitvormingsproces te ondersteunen;
- het uitbouwen van een open en effectieve communicatie gedurende het proces en het delen van de resultaten.

Voor complexe vraagstukken biedt participatieve besluitvorming beduidend meer kans op slagen. Het betekent immers participatie van alle belanghebbenden, waarbij oplossingen inclusief zijn; verschillende standpunten integreren. Een niet te onderschatten neveneffect is een ontzenuwing van conflictsituaties. Voor de Riserva was dat een van de grootste verdiensten van de case study: doordat elke belanghebbende ernstig gehoord werd en actief inbreng kreeg, draaiden de neutraal-

in dezelfde richting. Dit soort besluitvorming is geen solonummer van een expert, maar een gedeelde verantwoordelijkheid. Het traject kan tijdervend en omslachtig zijn, maar het zwengelt bij actoren engagement aan, het begrip van en de waardering voor het erfgoed en daarmee ook de zorg op lange termijn. Daarmee biedt een participatief besluitvormingstraject grotere garanties op de duurzaamheid van conserveringsstrategieën. Dit is ook de dagelijkse ervaring in het werk bij Monumentenwacht in Vlaanderen: als lokale actoren niet mee zijn, mag je nog het beste advies geven, op lange termijn is het resultaat zeer onduidelijk. Om conserveringsstrategieën succesvol te implementeren -al zijn ze zo eenvoudig als onderhoud en preventieve conservering- is een participatieve benadering essentieel.

NOTEN

- (1) MEUL V., *Safeguarding the significance of ensembles: value assessments in risk management for cultural heritage*, in BRIDGLAND J. (ed.), *ICOM Committee for Conservation 15th Triennial Conference New Delhi from 22 - 26 September 2008. Preprints*, vol. 2, New Delhi, 2008, p. 1051-1058.
- (2) Stakeholders is als term in deze context moeilijk vertaalbaar; in deze bijdrage is gekozen voor belanghebbenden.
- (3) Met dank aan ICCROM, met name Catherine Antonmarchi, director Collection Unit, en Ze Luiz Pedersoli, course coördinator in 2008.
ANTOMARCHI C., PEDERSOLI J. e.a., *Sharing Conservation Decisions 2008, ICCROM International Course, 3-28 November 2008, Course material*, ICCROM, ISCR, OPD, INP, Rome 2008.
- (4) VAROLI-PIAZZA R.(ed.), *Sharing Conservation Decisions. Lessons learnt from an ICCROM Course*, Rome, 2007.
- (5) Historiek, zie onder meer PERRONE S., *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino, 1994; *Conservazione e fruizione dei Sacri Monti in Europa, Atti del Convegno, Domodossola, Sacro Monte Calvario, 15-16 Ottobre 1992, 1995*; DE FILIPPIS E., *Gaudenzio Ferrari. La capella della Crocifissione*, Turijn, 2006; DE FILIPPIS E. (ed.), *Sacro Monte di Varallo 1980-2007*, in *Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti Piemontesi e lombardi, Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo*, 1, 2007.
Uitgebreide bibliografie en publicaties op:
<http://www.sacromonteverallo.eu/interna.php?liv1=bibliografia>
Portalsite Sacri Monti: http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/index&a=0
- (6) Zie BOUTE B., *The Monti Sacri and the World of Catholic Renewal*, in PEDERSOLI J., RUSSO D. e.a., *Final report Sacro Monte di Varallo. Sharing Conservation Decisions 2008, ICCROM International Course, 3-28 November 2008*, Rome, 2009.
- (7) Uiteraard waren vele andere kunstenaars, ambachtslieden en bouwmeesters hierbij betrokken, zoals de Vlaamse beeldhouwer Jean Wespin, 'tabacchetti' genoemd, Cristoforo Prestinari, Morazzone, Giovanni en Antonio d'Enrico. Op het einde van de 16^{de} eeuw ontstonden er gespecialiseerde ateliers die langs de diverse Sacri Monti reisden.
- (8) *The realization of an architectural and sacred art's work into a natural landscape for didactic and religious aims, finds its highest expression in northern Italy Sacred Mounts and it has deeply influenced following developments of this phenomenon in the rest of Europe. Sacred Mounts of northern Italy represent the successful integration into a landscape of remarkable beauty of architecture and fine arts realized for religious aims during a critical period of Catholic Church history*. UNESCO 2003.
- (9) Sinds de jaren 1930 verzekert ook een kabelbaan een snelle toegang vanuit Varallo naar de site.
- (10) Zoals een Pbwiki (nuPbWorks), overigens gratis beschikbaar - <http://pbworks.com/>
- (11) Collection risk assessment:zie ICCROM-CCI-ICC-ICN cursusmateriaal (*Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections*); MICHALSKI S., *Care and Preservation of Collections*, in BOYLAN P. (ed.), *Running a Museum: A Practical Handbook*, ICOM, Parijs, 2004, p. 51-90; WALLER R., *Cultural property risk analysis model: development and application to preventive conservation at the Canadian Museum of Nature* (*Göteborg studies in conservation*, 13), Göteborg, 2003.
- (12) Zie ook MEUL V., *A Guide to Assessing the Significance of Ensembles, Version 1.1.*, 2009 (onuitgeg. document, in review bij ICCROM).
- (13) Gebaseerd op het Burra Charter (herziene versie 1999) en vooral in de Angelsaksische landen (Australië, US, Canada en recentere UK).
- (14) Vrij naar KANER S., LIND L., TOLDI C., FISK S. en BERGER D., *Facilitator's Guide to Participatory Decision Making*, Gabriola Island (CA), 15^{de} druk, 2005.

EXPÉRIMENTER UN PROCESSUS DÉCISIONNEL PARTICIPATIF ET TRANSPARENT POUR LA CONSERVATION D'UN ENSEMBLE UNIQUE

CES DERNIÈRES DÉCENNIES, LE CONCEPT DE PATRIMOINE CULTUREL A PRIS DE L'AMPLEUR ET DE LA COMPLEXITÉ, TOUT COMME LES ACTEURS RESPONSABLES DE LA PROTECTION, LA CONSERVATION, LA RESTAURATION ET L'ADMINISTRATION. CECI VAUT PARTICULIÈREMENT DANS LE CAS DE LA CONSERVATION D'UN ENSEMBLE COMPLEXE DE PATRIMOINE MOBILIER, IMMOBILIER, MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL, CULTUREL ET NATUREL PLEIN DE SENS. IL EST ALORS NÉCESSAIRE D'ENTAMER UN DIALOGUE CONSTRUCTIF ET CRITIQUE AVEC TOUS LES ACTEURS ET LES AUTRES PERSONNES IMPLIQUÉES. LES RÉSULTATS DE DÉCISIONS CONVENTIONNELLES PRISES DU HAUT VERS LE BAS ET FONDÉES SEULEMENT SUR L'EXPERTISE SONT SOUVENT DÉCEVANTS: ILS S'ACCOMPAGNENT DE CONFLITS, ILS SONT DIFFICILEMENT MIS EN ŒUVRE OU NE SONT PAS DURABLES À LONG TERME. LE PROCESSUS DÉCISIONNEL

ACTUEL EN CONSERVATION NÉCESSITE UNE APPROCHE INTÉGRALE QUI GARANTIT L'INTERDISCIPLINARITÉ ET LA PARTICIPATION ACTIVE ET DANS LEQUEL SONT COMBINÉES PLUSIEURS MÉTHODES ET APPROCHES DE DIFFÉRENTES DISCIPLINES ET CONTEXTES CULTURELS. C'EST POUR CETTE RAISON QUE L'ICCROM A DÉVELOPPÉ LE COURS INTERNATIONAL 'SHARING CONSERVATION DECISIONS'. LE FIL CONDUCTEUR ÉTAIT LA FORMULATION D'OPTIONS DE CONSERVATION POUR LE SACRO MONTE DI VARALLO. POUR DES PROBLÈMES COMPLEXES, LE PROCESSUS DÉCISIONNEL PARTICIPATIF OFFRE BEAUCOUP PLUS DE CHANCES DE RÉUSSITE. UN EFFET SECONDAIRE À NE PAS SOUS-ESTIMER EST LA NEUTRALISATION DE SITUATIONS CONFLICTUELLES ET UN FORT SENTIMENT DE RESPONSABILITÉ PARTAGÉE. UN TEL PARCOURS PREND DU TEMPS ET PEUT SEMBLER COMPLIQUÉ, MAIS IL STIMULE LES ACTEURS DANS L'ENGAGEMENT, LA COMPRÉHENSION ET L'APPRÉCIATION DU PATRIMOINE ET PAR LÀ AUSSI DANS LA PRÉSÉRATION À LONG TERME. UN PROCESSUS DÉCISIONNEL PARTICIPATIF OFFRE AINSI LA PLUS GRANDE GARANTIE POUR LA DURABILITÉ DES STRATÉGIES DE CONSERVATION.

'COUP DE THÉÂTRE' IN THE SACRO MONTE DI VARALLO. EXPERIENCES WITH A PARTICIPATIVE AND TRANSPARENT DECISION-MAKING PROCESS FOR THE CONSERVATION OF A UNIQUE ENSEMBLE

THE CONCEPT OF CULTURAL HERITAGE HAS GROWN OVER THE PAST FEW DECADES IN EXTENT AS WELL AS COMPLEXITY AND CONSEQUENTLY ALSO THE ACTORS RESPONSIBLE FOR PROTECTION, CONSERVATION, RESTORATION AND MANAGEMENT. THIS GOES ESPECIALLY FOR THE CONSERVATION OF AN ENSEMBLE: A MEANINGFUL COMPLEX OF IMMOVABLE, MOVABLE, MATERIAL AND IMMATERIAL, CULTURAL OR NATURAL HERITAGE. THIS INCREASES THE URGENCY TO CREATE A CONSTRUCTIVE AND CRITICAL DIALOGUE WITH ALL THE ACTORS AND OTHER PARTIES CONCERNED. MOREOVER, THE RESULTS OF TOP-DOWN DECISIONS STRICTLY BASED ON CONVENTIONAL EXPERTISE ARE OFTEN DISAPPOINTING: THEY INVOLVE CONFLICTS, ARE OFTEN HARD TO IMPLEMENT AND ARE NOT SUSTAINABLE IN THE LONG-TERM. NOWADAYS DECISION-MAKING NECESSITATES AN INTEGRATED APPROACH WITH A GUARANTEE FOR INTERDISCIPLINARY AND ACTIVE PARTICIPATION COMBINING DIFFERENT METHODS AND APPROACHES FROM DIVERSE FIELDS AND CULTURES. THEREFORE ICCROM DEVELOPED IN 2002 THE INTERNATIONAL COURSE SHARING CONSERVATION DECISIONS. THE MAIN PURPOSE OF THE 4TH COURSE IN 2008 WAS THE IMPROVEMENT OF DECISION-MAKING IN CONSERVATION BY MEANS OF GUARANTEED TRANSPARENCY, TRACEABILITY AND EFFICIENCY OF THE PROCESS.

THE COURSE STARTED OFF WITH AN INTRODUCTION IN THE PRINCIPLES OF DECISION-MAKING AND FURTHER ANALYZED THE DECISION PROCESS WITHIN THE FIELD OF HERITAGE. THE MAIN SUBJECTS WERE THE ROLE OF DIFFERENT HERITAGE VALUES, ACTORS AND THE SOCIAL, CULTURAL, LEGAL AND ECONOMICAL CONTEXT. DIFFERENT STEPS IN AN INTEGRATED DECISION PROCESS WERE UNRAVELLED, OFFERING SEVERAL INSTRUMENTS. FINALLY COMMUNICATION WAS DEALT WITH, WITH THE PUBLIC, THE PARTIES CONCERNED, DECISION MAKERS AND SPONSORS. A CORE CASE STUDY WAS THE CONNECTING THREAD THROUGHOUT THE COURSE: FORMULATING THE OPTIONS FOR CONSERVATION OF SACRO MONTE DI VARALLO. DESPITE THE SIGNIFICANT PRESSURE OF TIME, THE MAIN ASPECTS OF A PARTICIPATIVE AND TRANSPARENT DECISION PROCESS WERE TREATED:

- UNDERSTANDING THE CULTURAL, SOCIAL, LEGAL, ADMINISTRATIVE AND PHYSICAL CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE AND THE IMPLICATIONS ON THE DECISION PROCESS
- IDENTIFYING AND MOTIVATING THE DIFFERENT ACTORS AND PARTIES CONCERNED, WHILE ACKNOWLEDGING THEIR RESPECTIVE ROLE AND INFLUENCE ON THE DECISION-MAKING
- IDENTIFYING CULTURAL HERITAGE VALUES AND ASSURING THEIR CENTRAL ROLE IN THE PROCESS
- IDENTIFYING AND APPLYING INSTRUMENTS, METHODS, STRATEGIES AND APPROACHES FROM WITHIN AS WELL AS OUTSIDE THE HERITAGE SECTOR IN ORDER TO GUARANTEE AN EFFICIENT DECISION PROCESS
- SETTING UP AN EFFICIENT COMMUNICATION DURING THE PROCESS AND SHARING THE RESULTS.

FOR COMPLEX ISSUES THE PARTICIPATIVE DECISION PROCESS HAS A FAR HIGHER SUCCESS RATE. IT IMPLIES AFTER ALL PARTICIPATION OF ALL PARTIES CONCERNED AND INCLUDES SOLUTIONS INTEGRATING DIFFERENT POINTS OF VIEW. AN IMPORTANT SIDE EFFECT IS THE SETTLEMENT OF CONFLICTS AND A STRONG SENSE OF SHARED RESPONSIBILITY. THE PROCESS CAN BE TEDIOUS AND TIME-CONSUMING, BUT IT STIMULATES COMMITMENT, COMPREHENSION AND APPRECIATION OF HERITAGE AND WITH THAT THE CARE IN THE LONG-TERM. PARTICIPATIVE DECISION-MAKING THEREFORE OFFERS BETTER GUARANTEES FOR SUSTAINABLE CONSERVATION STRATEGIES.

LE PORTRAIT DE NICOLAES VAN BAMBEECK, UN TRAITEMENT MÛREMENT RÉFLÉCHI

| FRANÇOISE ROSIER ET HÉLÈNE DUBOIS

Le Portrait de Nicolaes van Bambeeck de Rembrandt, l'un des chefs-d'œuvre de la collection des Musées royaux des beaux-arts de Belgique (MRBAB), a fait l'objet d'un projet d'étude et de conservation-restauration à l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) de mai 2007 à juin 2009.

La première approche d'une œuvre célèbre s'associe souvent à la présomption qu'elle est déjà bien connue sous tous ses aspects. Pourtant, même si le restaurateur part de cet acquis précieux et fondamental, l'œuvre d'art doit rester au centre d'une réflexion continue au cours de l'étude et du traitement. Cette communication tente de montrer notre progression vers la connaissance du portrait et de son histoire, au contact intime et journalier avec le tableau.

Restaurer une œuvre exceptionnelle implique une responsabilité morale importante qui fut partagée par une commission internationale. Notre présentation s'attachera à retracer le cheminement de chaque étape du traitement, réflexion accompagnée par les conseils de la commission. Ce traitement a impliqué des choix respectant un équilibre entre les techniques établies dans la pratique de l'atelier, et d'autres approches développées grâce à la contribution des experts.

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE: LE PORTRAIT DE NICOLAES VAN BAMBEECK

C'est en 1641, à l'apogée de sa gloire, que Rembrandt peint le portrait de ce riche notable et marchand de drap issu d'une famille fortunée d'Amsterdam, et de son épouse, Agatha Bas, fille du bourgmestre de la ville^[1]. Van Bambeeck est alors âgé de 44 ans et Agatha Bas, enceinte de leur deuxième enfant, a 29 ans. L'âge des époux figure au-dessus de chacun des portraits et tous deux sont signés: 'Rembrandt f. 1641'.

La pose de Nicolaes van Bambeeck est inspirée du portrait dit d'Arioste, du Titien de la National Gallery de Londres, une pause qu'il utilisa d'abord pour son autoportrait de 1640, du même musée. Par contre, la pose d'Agatha Bas est complètement novatrice. Les époux s'appuient sur le cadre en ébène peint en trompe-l'œil, faisant disparaître la frontière entre l'espace imaginaire de la composition et l'espace réel extérieur. Nicolaes est assis et pose sa main gauche dénudée sur la moulure tandis que le bord galonné de sa cape et le gant qu'il tient de sa main droite chevauchent le cadre. Agatha Bas est debout et appuie sa main sur le revers du cadre, créant l'illusion qu'elle se tient effectivement devant nous. Son éventail orné déborde du cadre, créant une ombre portée sur la moulure inférieure. Comme dans d'autres portraits d'époux, Rembrandt aime à faire contraster



Vue d'ensemble du portrait de Nicolaes van Bambeeck, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, inv. 155, avant traitement (toutes les photos de cet article © KIKIRPA, sauf mention contraire)



Vue d'ensemble du portrait d'Agatha Bas, Collection royale d'Angleterre, Buckingham Palace (© Her Majesty Queen Elizabeth II)



Détail de la signature et de la date, après traitement

les poses, la lumière, et le décor.

La plus ancienne mention connue des portraits consiste en un dessin de Christiaan Andries-sen exécuté en 1805 et illustrant l'artiste et son père admirant le portrait d'Agatha Bas dans la galerie d'art de Louis Coclers à Amsterdam. L'un d'eux s'exclame: "C'est un Rembrandt!!! Je n'en ai jamais vu d'aussi beau" [2]. Les toiles furent séparées en 1814. Le portrait de Nicolaes van Bambeeck fait partie de la collection des Musées royaux des beaux-arts de Belgique depuis 1840. Celui de son épouse appartient à la collection royale d'Angleterre depuis 1819 et est exposé à Buckingham Palace [3]. Depuis leur séparation, les portraits ont eu une histoire matérielle différente. Le portrait d'Agatha Bas fut rentoilé à la colle de pâte et sans doute nettoyé au 19^{ème} siècle, déverné en 1950 et encore en 2001 [4]. En revanche, le portrait de Nicolaes van Bambeeck ne semble pas avoir été nettoyé depuis son entrée dans les collections bruxelloises en 1840. De plus, ce qui est rare pour une œuvre du 19^{ème} siècle et unique pour un portrait de Rembrandt: il n'a jamais été rentoilé.

UN ÉTAT PRÉSERVÉ

Le caractère authentique du portrait, peu altéré par les interventions humaines, est essentiellement le fruit de l'attitude prudente des propriétaires successifs. Cet état le distingue d'un grand nombre d'œuvres de Rembrandt qui ont subi des cycles répétés de restauration, comme par exemple, la Leçon d'Anatomie du docteur Tulp du Mauritshuis qui a connu 23 interventions, dont cinq rentoilages [5].

L'aspect diffus et la tonalité brune de la peinture, dus à l'application de vernis successifs, dont certains étaient teintés, correspondaient sans nul doute à l'image faussée que l'on se fait parfois encore des portraits de Rembrandt. Léo van Puyvelde, conservateur en chef de 1927 à 1947 relate qu'au début du vingtième siècle, une mesure courante de nettoyage, consistait au lavage de la surface des tableaux au savon et à l'eau. Ce nettoyage superficiel était suivi par l'application d'un vernis huileux teinté pour égaliser l'ensemble [6]. Six couches de vernis successifs sont visibles dans une coupe stratigraphique prélevée au bord du chapeau de Bambeeck. Une autre coupe,



Coupe stratigraphique d'un prélèvement pris dans le chapeau en lumière ultraviolette montrant la superposition de couches résineuses non-originales, parfois chargées de pigments au-dessus de la couche picturale

prélevée dans le cadre noir montre plusieurs couches résineuses teintées de noir qui correspondent à des jutages noirs dans cette partie. Leo Van Puyvelde était partisan du nettoyage des



Coupe stratigraphique d'un prélèvement pris dans le bord noir en lumière ultraviolette montrant les particules noires dans les couches résineuses non originales

tableaux anciens et avait accordé sa confiance au restaurateur Josef van der Veken, dont il suivait le travail avec intérêt. Dans une communication de 1921, il loue le dévernissage d'un tableau de Rembrandt par le restaurateur hollandais D. De Wild, connu pour son expertise des maîtres du siècle d'or faisant apparaître «une œuvre intacte et riche» [7]. Van Puyvelde commissionna et suivit le nettoyage de plusieurs chefs-d'œuvre, dont des peintures de Rubens et de Van Dyck [8] et c'est vraisemblablement sous sa direction qu'un test de dévernissage a été effectué dans le coin inférieur gauche du portrait de Bambeeck. En effet, le test est visible sur une photo ancienne antérieure à 1948. Le traitement ne fut pas



Vue d'ensemble du tableau prise avant 1948: un test de nettoyage est visible dans le coin inférieur gauche



Vue d'ensemble du tableau en lumière ultraviolette: le test dans le coin inférieur gauche est visible sous cet éclairage; la peinture a ensuite été revernée après cet essai de nettoyage qui n'a pas été poursuivi

poursuivi pour des raisons que nous ignorons. Le restaurateur et le conservateur furent peut-être alarmés par la complexité du nettoyage en raison de la présence de jutages noirs sur de nombreuses parties du tableau. Les écrits de Max Doerner décrivant l'utilisation par Rembrandt de glacis résineux sensibles aux solvants et aux essences utilisés pour le nettoyage des vernis^[9] ont sans doute aussi inquiété. Cette affirmation a été réfutée depuis lors par les recherches de laboratoire sur la technique de Rembrandt^[10]. Le restaurateur a fermé la fenêtre de nettoyage et vraisemblablement reverni l'ensemble car le test n'est plus visible sur les photos plus récentes.

Dans l'ensemble, les peintures hollandaises du 17^{ème} siècle conservées aux MRBAB étaient à quelques exceptions près souvent ternies de manière similaire, le musée accordant avant tout priorité à la conservation des œuvres. Jusqu'à l'ouverture en 2003 de la nouvelle aile rénovée, les collections de peinture hollandaise, qui comportent des chefs d'œuvre n'avait qu'une place modeste dans les salles. L'aménagement de nouvelles salles a suscité le nettoyage et la restauration d'un nombre de tableaux. L'importance du portrait et le manque d'œuvres de référence et d'expertise dans la technique de Rembrandt en Belgique ont également du faire reculer la décision d'un nettoyage du Portrait de Nicolaes van Bambeeck qui s'avérait cependant nécessaire du point de vue esthétique. La confrontation des portraits des époux au cours d'expositions avait d'ailleurs soulevé des critiques sur l'état matériel du tableau bruxellois^[11]. La patine artificielle de vernis teintés et oxydés, de jutage et de crasse accumulés sur le portrait de Nicolaes van Bambeeck choquait encore davantage par comparaison avec le splendide pendant.

UN TRAITEMENT ENVISAGÉ

Un contrôle de l'état de conservation du portrait avait révélé la fragilité des bords de tension de la toile non doublée, tendue sur un châssis à clé au 19^{ème} siècle. Les clous étaient rouillés et la toile déchirée et affaiblie localement. Des petits soulèvements et de minuscules lacunes étaient visibles en de nombreux endroits. Les craquelures prononcées, formant localement des crêtes,



La fragilité des bords de la toile nécessitait une intervention de conservation-restauration (photo F. Rosier)

constituaient un sujet d'inquiétude. La fragilité structurelle évidente du tableau ajoutait une dimension d'urgence supplémentaire à la nécessité d'un traitement de conservation-restauration.

De plus, les auteurs du Corpus des œuvres de Rembrandt publié par le Rembrandt Research Project et des catalogues d'exposition avaient affirmé que les portraits avaient été fortement réduits de format. Cette affirmation était appuyée par le dessin d'Andriessen, montrant le portrait d'Agatha Bas et celui de Bambeeck à l'arrière-plan, pourvus d'une arcade plus massive^[12]. La découverte de couche picturale originale sur les bords de tension tendait à confirmer cette hypothèse. Une partie essentielle du traitement devait dès lors consister en le rétablissement du format original du portrait, qui devait nécessairement passer par la dépose de la toile du châssis du 19^{ème} siècle et l'aplatissement des bords.

TRAITER OU NON? UNE QUESTION RÉSOLUE GRÂCE À UNE PRÉ-ÉTUDE

Les conservateurs des MRBAB ont demandé à l'IRPA de préciser dans la mesure du possible l'état matériel du portrait et d'envisager les modalités d'un traitement. La pré-étude a confirmé l'état de conservation général remarquable de la peinture malgré le jaunissement accentué du

verniss dont l'opacité limitait toutefois la précision du diagnostic.

Le manteau et la cape étaient cependant alourdis par des jutages ou surpeints qui dissimulaient des usures de la couche picturale. Les radiographies ne montraient pas de lacunes. L'authenticité de la signature était remise en question car Rembrandt ne signait généralement qu'un portrait lorsqu'il peignait un couple^[13]. Il faudrait donc en tenir compte, si le nettoyage de l'œuvre était envisagé.

L'un des niveaux d'intervention possible était une intervention minimale ayant pour objectif la conservation de l'œuvre mais celle-ci demandait que le système de mise en tension soit complètement revu. Le traitement minimum impliquait donc une intervention importante à laquelle il aurait été dommage de ne pas associer une valorisation de l'œuvre par sa restauration. Les conservateurs ont donc opté pour le traitement complet afin d'assurer la préservation de cette pièce maîtresse de leur collection mais aussi de la faire redécouvrir au public dans une présentation plus proche de celle que Rembrandt avait conçue.

L'étude préliminaire a constitué la base du dialogue entre les conservateurs qui prendraient la décision de traiter l'œuvre et les restaurateurs qui interviendraient directement sur celle-ci.

DÉFINITION DES DIFFÉRENTS ACTEURS DU PROJET

Après s'être communément décidés pour un traitement complet et vu l'importance de ce tableau, les conservateurs se sont tournés vers des experts étrangers afin que les décisions autour du traitement de cette œuvre connue de tous, émanent d'une concertation éclairée au plan international. Une commission de suivi a donc été formée pour l'occasion. Outre le Directeur général des musées, monsieur Michel Draguet, et les conservatrices en charge de l'oeuvre, mesdames Véronique Bücken et Liesbeth De Belie, la commission se composait du professeur Ernst Van De Wetering bien connu pour ses recherches dans le cadre du Rembrandt Research Project, de Jos Van Och, conservateur-restaurateur au Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) de Maastricht et spécialiste du traitement des toiles, Petria Noble et Manja Zeldenrust, deux restauratrices chevronnées qui avaient déjà à leur actif la restauration de plusieurs œuvres maîtresses de Rembrandt, et enfin Anne van Gruensteen, à l'époque directrice du SRAL et actuellement professeur de conservation-restauration à l'Université d'Amsterdam. Par sa formation à l'IRPA et sa fonction actuelle celle-ci assurait le trait d'union entre les interlocuteurs. Rupert Featherstone qui avait traité le portrait d'Agatha Bas a également



La radiographie a révélé une peinture dans un état de conservation excellent et une qualité d'exécution qui n'était plus perceptible sous les vernis oxydés

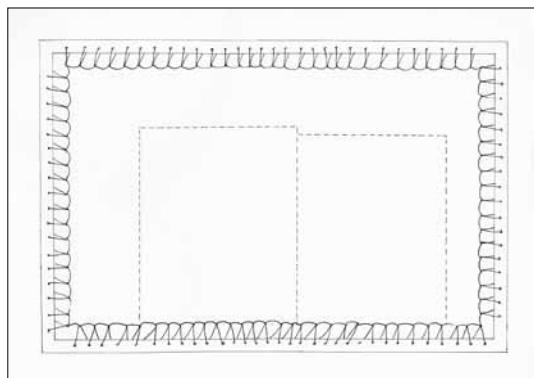
apporté ses connaissances dans le cadre de réunions ponctuelles^[14]. Les analyses des prélèvements furent réalisées à l'IRPA par Jana Sanyova et Steven Saverwyns^[15].

Le choix des membres de la commission a privilégié l'expérience sur la diversité culturelle puisque la plupart des membres étaient hollandais d'origine ou d'adoption. La commission s'est réunie trois fois à des moments clés du traitement: avant le traitement, au cours du nettoyage et après le nettoyage et le traitement du support.

LE DÉROULEMENT DU TRAITEMENT

LE SUPPORT

L'étude approfondie du support visait à préciser la présentation originale de l'œuvre. Elle a montré que la toile avait été découpée d'une large toile préparée pour les deux portraits, montée à l'aide de cordes, sur un bâti de travail pour y appliquer la préparation. La toile découpée au format du



Dessin montrant la mise en œuvre des supports des deux portraits

tableau a ensuite été retendue sur un autre bâti pour l'exécution de la peinture. La présence d'une zone non peinte le long du bord inférieur et d'un bourrelet de peinture indique qu'à ce stade, il était replié sur la tranche du châssis tandis que les autres bords étaient fixés à l'aide de cordelettes sur le plat du châssis. Ce type de tension



Détail du bord inférieur: ce bord était replié sur la tranche du châssis lors de la réalisation de la peinture; il a ainsi été épargné

asymétrique est d'ailleurs documenté dans de nombreuses scènes d'atelier du 17^{ème} siècle^[16]. La peinture a ensuite été mise en tension sur un troisième châssis, le châssis définitif aujourd'hui disparu, formé de quatre montants larges de 5 cm qui ont marqué la toile. Les indices matériels



Vue d'ensemble du revers: les traces claires sur le pourtour de la toile correspondent aux marques du châssis original

ne permettent pas de préciser si la toile était fixée à l'aide de cordes, de clous ou de chevilles, sur la tranche ou le plat du châssis. En effet, des techniques de montage très diverses étaient d'usage en Hollande au 17^{ème} siècle^[17]. Le tableau fut retenu sur le châssis à traverses au 19^{ème} siècle, vraisemblablement avant son acquisition par le musée en 1840. En effet, le nom des propriétaires précédents, Dansaert-Engels, a été écrit sur le revers de la toile avant qu'elle soit montée sur le châssis.

Les proportions exiguës du format et la fragilité des bords nous ont conduit à aplatiser ceux-ci afin d'assurer leur conservation, et d'étudier les traces des différentes mises sous tension pour préciser le format d'origine. Notre réflexion s'est tout d'abord basée sur les recherches d'Ernst van de Wetering à propos des formats standard et des déformations de la trame causées par les mises en tension originales, qui lui ont permis d'estimer l'ampleur de parties manquantes sur plusieurs œuvres de Rembrandt^[18]. Dans le cas des Portraits de Van Bambeeck et d'Agatha Bas, ce manque avait été estimé dans le Corpus of Rembrandt paintings à 12 cm en haut et en

bas^[19]. L'observation des guirlandes de tension et l'inventaire précis des trous de fixation et des marques de châssis sur le portrait de Nicolaes van Bambeeck, a finalement indiqué qu'une légère modification du format est possible mais qu'elle n'a pas affecté de partie significative de l'œuvre.

Si la direction générale du traitement avait été définie dans la pré-étude, certains points demandaient à être éclairci au contact de l'œuvre elle-même. Cette toile non rentoilée du 17^{ème} siècle pouvait-elle se contenter d'un strip-lining ou demandait-elle une consolidation généralisée^[20]? Nos observations avaient montré que la toile était certes fragile, ce qui est normal pour un textile de cet âge, mais que sa résistance dépendait aussi de la destination future de l'œuvre. La réalisation de nouveaux bords de tension et d'un doublage libre pouvaient suffire à assurer sa préservation, si la peinture ne devait plus voyager. Cette solution offrait en outre l'avantage de conserver l'accessibilité au revers de l'œuvre. La commission, consciente de la rareté de ce support original et des informations qu'il pouvait apporter aux chercheurs, a donné son appui à la solution minimale^[21]. Une implication importante de cette décision est que cette toile fragile ne pourrait pas

être prêtée. La parole des experts a donc renforcé l'impact de la proposition des restaurateurs. A titre de comparaison, Le portrait d'homme taillant une plume de Kassel, autrement rentoilé à la colle de pâte et dont le format avait été réduit en repliant la toile sur les tranches du châssis a pu être remonté suivant le système d'origine, à l'aide de cordes^[22]. Ceci n'était pas envisageable pour le portrait de Nicolaes van Bambeeck dont le support est plus fragile. De nouveaux bords de tension ont ainsi été réalisés afin de pouvoir retenir l'œuvre. Plusieurs matériaux et adhésifs étaient à notre disposition pour effectuer cette intervention, la commission élargissant souvent de ses suggestions les solutions envisageables. Nous avons donc choisi une solution qui présentait le moins de risque et qui nous était familière, une œuvre si importante se prêtant mal aux expérimentations.

Tout d'abord, les petites déchirures ont été recollées fil à fil à l'aide d'un mélange de colle d'amidon de blé et de colle d'esturgeon, parfaitement réversible^[23]. Les trous de tension non originaux ont été incrusté de toile de lin collés avec le même adhésif, afin de les renforcer tout en gardant les traces l'élaboration de l'œuvre bien visibles.



Le scellage des bords de tension a été réalisé sur la table aspirante (photo F. Rosier)

Pour les bords de tension, nous avons opté pour l'utilisation bandes de lin décaties et collées à l'aide d'un adhésif acrylique Lascaux 498 20X scellé par réactivation aux solvants sur table aspirante^[24].

La réactivation assure une plus grande réversibilité qu'un collage dans le frais. Une parfaite maîtrise d'un adhésif et de sa mise en œuvre est capitale pour satisfaire cette exigence.

La toile originale pouvait encore se soutenir mais un doublage libre la soulagerait de certaines tensions. Les toiles de polyester sont souvent utilisées pour cette intervention, en particulier le sailcloth^[25] et la toile P110^[26]. Le sailcloth, utilisé pour la fabrication de voiles de bateau est une toile de pur polyester blanche qui présente une rigidité adaptée au soutien d'une toile plus fragile mais également une faible élasticité qui complique sa mise en tension. La toile P110, en pur polyester avait été retenue en raison de son aspect plus proche de celui des toiles naturelles mais son comportement mécanique, anisotropique à l'humidité ne nous a pas convaincu. Nous avons donc choisi le sailcloth, la conservation primant l'esthétique.



Etude comparative des toiles de polyester pour le doublage libre: à gauche la toile polyester P110, à droite le sailcloth [photo F. Rosier]

Le châssis du 19^{ème} siècle était fortement voilé et déjà agrandi par le passé à l'aide d'une latte supplémentaire. Après aplatissement des bords, il ne convenait plus au format de la toile. Nous avons donc décidé de le remplacer^[27]. Jos Van Och avait suggéré l'emploi d'un châssis fixe afin d'éviter qu'une tension excessive ne soit donnée ultérieurement à la toile par quelqu'un d'inexpérimenté, ce qui aurait eu pour effet de concentrer les tensions aux angles, risquant ainsi de provoquer des craquelures ou des déchirures. Nous n'avions pas d'expérience d'autres œuvres traitées de la sorte et nous avons voulu, en un premier temps, garder l'idée du châssis mobile qui évitait le démontage de la toile si un réglage

de la tension s'avérait nécessaire. Des fabricants de châssis ont apporté leurs propres idées afin de concilier celles de la commission et nos exigences et proposèrent des châssis partiellement métalliques dont la tension réglée à l'aide de clés spéciales limite leur utilisation aux professionnels. Ces châssis complexes et lourds ne convenaient pas pour le montage que nous avions envisagé. Nous avons finalement choisi de nous reporter à la suggestion de Jos Van Och, la toile originale ne présentant pas une réactivité particulière et l'œuvre étant destinée à être exposée dans un climat stable et contrôlé.

LE NETTOYAGE

Le nettoyage fut amorcé par une série de tests de solubilité selon la méthode établie à l'IRPA par Liliane Masschelein-Kleiner^[28]. Les solvants choisis après la première série de tests de solubilité ont été retenus dans l'optique d'un dévernissage progressif et contrôlé. Les mélanges sont adaptés en fonction de la solubilité des couches successives. Les couches de vernis les plus récentes présentaient une solubilité similaire. Il est apparu dans ce premier stade du nettoyage qu'une couche de vernis plus ancienne (couche n° 3 sur la coupe) présentait une solubilité différente et consistait donc en un palier de solubilité très net. Un mélange d'autres solvants, plus polaires permettait de la dissoudre.

Nous avons procédé au dégagement progressif du vernis jusqu'à cette couche sur une large zone du coin inférieur gauche de manière à mieux discerner les formes du drapé et à permettre une progression raisonnée à la fois sur la vision d'ensemble et sur la connaissance matérielle de l'œuvre. La toile était à ce moment tendue sur un bâti à l'aide de bandes de tension provisoires. Cependant, le résultat n'était pas satisfaisant du point de vue esthétique. En effet, les vernis restant, fortement assombries et opacifiés, altéraient encore fortement les tonalités de la peinture originale et leur épaisseur cachait les effets discrets de sa matérialité. Il fallait donc déterminer un système de nettoyage qui permette de l'enlever progressivement et en toute sécurité tout en préservant une couche de vernis sous-jacente afin d'éviter de mettre la matière originale à nu. L'étude préliminaire avait montré que la couche la plus ancienne n'était pas originale. L'IRPA a toujours défendu une attitude modérée dans le débat sur le nettoyage. Cette approche remonte au travail d'Albert et Philippot, privilégiant la conservation d'une patine de vernis et respectant l'équilibre tonal l'ensemble^[29].

Tout en appréciant la prudence exercée au cours de cette première phase, les membres de la commission réunie à ce stade ont mis en avant plusieurs priorités.

Les experts étrangers, forts de leur expérience dans le domaine de l'esthétique et de la restauration des œuvres de Rembrandt ont privilégié un nettoyage poussé et une approche plus directe que progressive, arguant que nuances subtiles dans les teintes noires et grises sont perdues sous des vernis décolorés.



Détail du visage en cours de dévernissage



Détail de la dentelle en cours de dévernissage
(photo H. Dubois)



Détail de l'épaule gauche après dévernissage: le nettoyage a permis de restituer les nuances du fond et de la forme et le travail subtil de l'artiste sur les contours

Ernst van de Wetering nous rappela que Rembrandt lui-même souhaitait que les passages clairs produisent un crépitement optique accentué par l'utilisation d'empâtements dans les hauts de lumière. Il écrivit ainsi à son mécène Constantin Huygens en 1639: «Monseigneur placez ce tableau dans une lumière forte et où l'on puisse prendre de la distance, ainsi elle scintillera au mieux»^[30]. L'original primait donc avant tout.

Partant de son expérience du dévernissage de nombreuses toiles non doublées Jos van Och, en particulier, s'inquiéta de la migration de résines oxydées entraînées au travers des craquelures avec les solvants liquides dans le support. Ces résines acides accéléreraient la dégradation de la toile originale déjà fragile. Des tests réalisés avec Jos ont montré que les solvants appliqués sur la toile migraient immédiatement vers le revers. L'utilisation d'une plus grande quantité de solvants nécessaire à l'allègement progressif des vernis constituait également un sujet de préoccupation. La commission recommanda donc de mettre au point une technique de nettoyage qui limiterait la quantité de solvants utilisés et la migration dans le support. Une mince pellicule de vernis serait préservée par sécurité.

Après de nombreux essais à l'aide de gels et de compresses nous avons utilisé un mélange de solvants gélifié au Klucel G pour enlever plus directement une partie du vernis. L'utilisation de compresses qui absorbent les vernis de manière très efficace a été rapidement abandonnée car elle gênait la vision de la surface. La finition du nettoyage a été effectuée avec des bâtonnets ouatés. En effet, si l'utilisation de solvants en gels offrait l'avantage d'une toxicité moindre pour l'opérateur et la possibilité d'extraire une grande partie du vernis, elle compliquait la mise en

œuvre, nécessitant un contrôle constant du degré de nettoyage pendant l'intervention. Le vernis constituait effectivement un écran qui empêchait de distinguer les nuances tonales.

Afin de distinguer les subtiles nuances dans les tons noirs et les ombres à peine teintées de couleur, le nettoyage s'est poursuivi à l'aide de plusieurs lampes différentes: lampe à lumière du jour, lampe halogène et lampes ultraviolettes, ainsi que de différentes loupes et microscopes.

Le dévernissage des tons noirs et gris s'est avéré très délicat. Les vernis oxydés assombris et opaques et les jutages noirs présents sur le torse, les manches et le cadre cachaient les détails. Mais, surtout, la structure du vêtement, suggérée plutôt par un jeu subtil de juxtaposition de larges masses de tons noirs plus ou moins profonds et à peine modulées de touches rapidement et légèrement brossées ne se dévoilait qu'après le dégagement d'une large zone. Ce jeu de nuances tonales est bien décrit par Samuel van Hoogstraten: "Je vous recommande de ne pas trop mélanger les ombres et les lumières, mais de les combiner en groupes. Accompagnez doucement vos lumières les plus fortes de lumières moins intenses et je vous assure qu'elles brilleront magnifiquement; entourez vos couleurs sombres les plus profondes de sombres plus clairs pour qu'ils fassent ressortir la lumière avec puissance. Rembrandt a développé cette vertu à un haut niveau et il était maître dans la combinaison de couleurs parentes" ^[31]. C'est la combinaison des masses picturales et de quelques éléments qui structurent le vêtement, dans une esthétique fondamentalement différente du traitement plastique des drapés des grands portraitistes flamands, tels que Jacob Jordaens.

L'absence d'œuvres de références en Belgique nous a incité à nous rendre en Angleterre et aux Pays-Bas pour examiner des portraits comparables et partager notre expérience avec nos collègues afin de former une image mentale et mieux anticiper le résultat du nettoyage. L'examen du portrait d'Agatha Bas, généreusement facilité par Rupert Featherstone ne nous a paradoxalement pas aidé pour cette partie du traitement.

En effet, les parties noires du vêtement féminin sont peintes d'une manière complètement différente, plus contrastée et plastique. L'état de surface de l'œuvre, parfaitement lisse par son doublage à la colle de pâte, et nettoyée avec grand soin dans la tradition des collections anglaises, laissait en effet crisper les lumières. Les jeux de transparence et de structure dans le vêtement auraient été masqués par un vernis altéré.

La cohérence formelle du Portrait de Nicolaes van Bambeeck et l'acuité des détails, en parti-

culier les carnations colorées de touches vives et enlevées, roses, ocre, brunes, rouges, ne sont réapparues qu'après un nettoyage fort poussé, ne laissant sur la surface picturale qu'une infime pellicule de vernis. La signature s'est révélée être originale, contrairement à l'avis qu'avait donné les experts

LA RÉINTÉGRATION DES LACUNES ET USURES DE LA COUCHE PICTURALE

Le choix de la technique de réintégration s'est fondé sur le style de cette œuvre et sur l'effet de trompe-l'œil qui donne toute sa présence au personnage. Une retouche illusionniste a été réalisée à l'aquarelle pour le ton de base et au Gamblin Conservation Colors ^[32]. Plusieurs repentirs étaient devenus plus apparents avec le temps. Les restaurateurs étaient pour la plupart fascinés par ces éléments propres à la genèse de l'œuvre tandis qu'ils apparaissaient aux spectateurs comme des formes fantomatiques perturbatrices. Ne souhaitant pas diminuer l'impact de l'œuvre par ces éléments non voulus par l'artiste, nous avons décidé de les atténuer par une retouche légère qui les laisse discernables de près.

Les bords de la toile constituaient les zones les plus altérées de la peinture. Elles présentaient de nombreuses lacunes de support dues aux trous de fixation postérieurs mais la couche picturale gardait également en ces endroits un aspect différent après nettoyage de celui du centre de la peinture. Les analyses de laboratoire avaient montré une stratigraphie plus simple sur les bords mais celle-ci pouvait être liée à une abrasion de la peinture. L'objectif initial de la retouche était donc rétablir la continuité de la surface picturale du centre et des bords de la composition afin de restituer l'unité de l'image. Toutefois, une retouche progressive des usures des bords a fait réapparaître les probables limites de la composition achevée, la peinture présente sur les bords de la toile étant plutôt à mettre en relation avec la phase d'ébauche. C'est en laissant parler la matière que l'on évite d'imposer à l'œuvre une vision théorique artificielle. Le format visible de la toile s'avérait moins large que l'étude du support ne le laissait penser.



Détail des bords de la peinture: une retouche progressive a permis de redécouvrir les limites probables de la peinture (photo F. Rosier)

LE VERNISSAGE

L'application d'une couche de vernis au pinceau aurait causé des auréoles au revers de la toile qui auraient anéanti tous les efforts réalisés pour éviter ce problème lors du nettoyage. Le vernis a donc été construit uniquement par une série de pulvérisations successives jusqu'à atteindre le degré de saturation et de brillance adéquat. La limite de l'intervention a été constatée lorsque la pose d'une couche supplémentaire cessait d'homogénéiser la surface et mettait en évidence le réseau de craquelure irrégulier de cette peinture sur toile.

L'ENCADREMENT

Comme Cesare Brandi l'a montré, l'encadrement d'une œuvre n'est pas un acte anodin mais il fait directement partie de la restauration^[33]. Le cas du portrait de van Bambeeck l'illustre parfaitement. Le nettoyage avait mis en valeur un cadre en ébène peint en trompe-l'œil dont les moulures sobres étaient prolongées à l'origine par le cadre réel. Un nouveau cadre a donc été conçu dans cet esprit par la maison Paalman, sur les suggestions de Sabine Van Sprang d'après la peinture et les modèles de cadres hollandais contemporains^[34]. Le nouvel encadrement a révélé que l'exiguité ressentie du format était surtout imputable à l'absence de lien entre la peinture et le cadre, rupture matérielle accentuée par l'altération des couches successives de vernis et de surpeints.



Vue d'ensemble de la peinture avec son nouvel encadrement: l'encadrement a donné sa stature finale au portrait

CONCLUSION

Le traitement effectué sur le portrait de Nicolaes van Bambeeck a rapproché l'œuvre de son pendant mais a également respecté les spécificités liées à son histoire matérielle particulière. Ils furent réunis lors d'une exposition célébrant le retour de l'œuvre après sa restauration. C'est probablement actuellement l'une des peintures de Rembrandt dont la sensualité des pâtes, bien qu'encore discrète à cette époque, n'a pas été altérée par des traitements intempestifs.



Les deux tableaux réunis le temps d'une exposition
(photo A.-F. Gérard)

Conformément aux théories classiques de la conservation-restauration^[35], nous avons tenté d'être les plus fidèles possible à sa présentation originale. Cette idée de l'original s'est toutefois précisée au fil de l'étude et du traitement présentant sous un jour nouveau cette œuvre que nous considérions comme connue et mainte fois étudiée. Il faut alors faire preuve de souplesse pour laisser apparaître ce qui est dicté par la matière et non projeter ce que nous savons ou croyions savoir d'une œuvre. Une intervention n'est pas une simple exécution de la proposition de traitement mais chaque indice matériel doit révéler le maximum de données, quitte à remettre en question les postulats de départ.

La supervision du traitement par une commission internationale évite que le restaurateur se tourne systématiquement vers les mêmes techniques de restauration l'obligeant à s'interroger sur des pratiques habituelles pour se centrer sur le caractère unique de la pièce qui lui est confiée.

NOTES

- (1) BRUYN J., HAAK B., LEVIE S.H., VAN THIEL P.J.J., VAN DE WETERING E., *A corpus of Rembrandt Paintings*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, vol. III, 1635-1642, Dordrecht-Boston-Lancaster, 1989, p. 416-427; BROWN C., KSELCH J., VAN THIEL P., *Rembrandt: The Master & his Workshop. Paintings* (cat. exp. Berlin-Amsterdam- Londres), New Haven-London, 1991, p. 226-229.
- (2) "Dat is een Rembrandt!!! Zo schoon heb ik nog geen

- gezien." VAN EEGHEN I.H., *De tekening van vader en zoon Andriesen: Agatha Bas bij Coclers, in Maandblad Amstelodamum*, 72, 1985, p. 1-3.
- (3) WHITE C., *The Dutch pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge-London, p. 107.
- (4) Information transmise par R. Featherstone, Collection royale d'Angleterre.
- (5) BROOS B. and WADUM J., *Under the Scalpel Twenty-one Times. The Restoration History of the Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp*', in MIDDELKOOP N., NOBLE P., WADUM J., BROOS B., *Rembrandt under the Scalpel*, Mauritshuis, Den Haag, 1998, p. 39-50; WADUM J. and NOBLE P., *Is there an ethical problem after the twenty-third treatment of Rembrandt's Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp?*, in BRIDGLAND J. and BROWN B. (eds.), *ICOM Committee for Conservation 12th Triennial Meeting Lyon 29 August – 3 September 1999 Preprints*, vol. I, p. 206-211.
- (6) VAN PUYVELDE L., *Le Nettoyage des Tableaux Anciens*, in *Annuaire général des Beaux-Arts de Belgique*, tome III, 1932-33, p. 22-24.
- (7) VAN PUYVELDE L., *Dans quelle mesure convient-il de nettoyer les tableaux anciens?*, in *Actes du congrès d'Histoire de l'Art*, Paris, 1921, Paris, 1923, vol. I, p. 109.
- (8) VAN KALCK M. (dir.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, vol. I, Bruxelles, 2003, p. 386.
- (9) DOERNER M., *Malmaterial und seine Verwendung in Bild, nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, Stuttgart, 1944, surtout p. 305-311.
- (10) GROEN K., *Investigation of the Use of the Binding Medium*, in *Zeitschrift für Kunstechnologie und Konservierung*, 11, 1997, 2, p. 220.
- (11) FOUCART J., *A propos de Rembrandt: un livre et des expositions*, in *Gazette des beaux-Arts*, t. 119, 1479, avril 1992, p. 229.
- (12) *Op. cit.*, note 1, p. 420.
- (13) BRUYN J., *A selection of signatures 1635-1642*, in BRUYN J., HAAK B., *op.cit.*, p. 53.
- (14) Nous tenons à remercier les membres de la commission pour leur support.
- (15) Nous remercions ces chercheurs pour leur apport essentiel au traitement.
- (16) Par exemple, RYCKAERT D., *Broyeur de couleur dans un atelier*, Shabbelhaus, Wismar, voir KLEINERT K., *Atelierdarstellungen in der Niederländische Genremalerei der 17 Jahrhunderts*, Petersburg, 2006, couverture.
- (17) VAN DE WETERING E., *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam, 1997, 90-131 (réédition de E. van de Wetering, *The Canvas Support*, in BRUYN J., HAAK B., *op. cit.*, p. 15-43).
- (18) Ibidem
- (19) *Op. cit.*, note 1, p. 420.
- (20) La plupart des toiles de Rembrandt ont été rentoilées selon des méthodes traditionnelles. L'autoportrait de 1669 du Mauritshuis de La Haye a été doublé à froid avec une résine synthétique en 1981. Voir NOBLE P., MELONI S., POTTASCH C. et VAN DER PLOEG P., *Bewaard voor de eeuwigheid. Conservering, restauratie en materiaaltechnisch onderzoek in het Mauritshuis*, La Haye, 2008, p. 139. Nous remercions Carol Pottasch pour cette information.
- (21) Cette décision impliquait également l'acceptation du fait que le portrait de Nicolaes van Bambeeck et son pendant rentoilé dans le passé n'aurait pas le même aspect de surface après traitement.
- (22) Gemäldegalerie, Staatliche Museum Kassel, huile sur toile, 101,5 cm x 81,5 cm, daté de 1632. Voir *Rembrandt-Bilder. Die historische Sammlung der Kasseler Gemäldegalerie*, Staatliche Museum Kassel, München, 2006, p. 162-164. Nous remercions Pia Maria Hilsenbeck, restauratrice à Kassel, pour les précisions concernant le traitement de ce portrait, et Ige Verslype (Rijksmuseum Amsterdam) pour les informations sur les systèmes de montage originaux.
- (23) La technique de collage utilisée s'inspire de l'étude de HEIBER W., *Die Rissverklebung*, in *Zeitschrift für Kunstechnologie und Konservierung*, vol. 10, 1, 1996, p. 117-146.
- (24) Cette colle souple et stable est fréquemment utilisée pour le traitement structurel des toiles: ACKROYD P., *The structural conservation of canvas paintings: changes in attitude and practice since the early 1970's*, in *Reviews in Conservation*, IIC, 3, 2002, p. 5.
- (25) HEDLEY G. et VILLERS C., *Polyester sailcloth Fabric: a high Stiffness Lining Support*, Preprints, IIC, Washington, 1982, p. 154-158.
- (26) Toile polyester écru distribuée par Lascaux
- (27) Le châssis fut rendu au musée après le traitement.
- (28) MASSCHELEIN-KLEINER L., *Les solvants. Cours de Conservation IRPA*, Bruxelles, 1981.
- (29) Cette approche est synthétisée par PHILIPPOT P., *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, in *Bulletin de l'IRPA*, IX, 1966, p. 138-143.
- (30) Il écrit ainsi à son mécène Constantin Huygens: "Mij heer hangt dit stuck op een starck licht en dat men daer wijt ken afstaen soo salt best voncken". Cfr. GERSON H., *Seven Letters by Rembrandt*, La Haye, 1961, p.55, cité par VAN DE WETERING E., *op. cit.*, note 15, p. 251 et n.13, p. 310.
- (31) "Daerom beveele ik u [aan] niet te veel met lichten en schaduwen door een te haspelen, maer de zelve bequame lijk in groepen te vereenigen; laat uwe sterkste lichten met minder lichten minlijk verzelten zijn, ik verzeeker u, dat ze te heerlijker zullen uitblinken; laet uwe diepstte donkerheden met klaere bruintens omringt te zijn, op dat ze met te meerder gewelt de kracht van het licht mogen doen afsteeken. Rembrandt heeft deuze deugt hoog in top gevoert, en was volleert in 't wel byevenogen van bevriende verwen.'". Voir VAN HOOGSTRATEN S., *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst:anders de zichtbaere werelt*, 1678, p. 305-306.
- (32) LEONARD M. e. a., *Gamblin Conservation Colors. Development of a new Material for Retouching*, in ROY A. and SMITH P. (eds.), *Tradition and Innovation: Advances in Conservation (Contributions to the Melbourne Congress, 10-14 October 2000, IIC)*, London, 2000, p. 111-113; FROYEN K., *Recherche sur la stabilité et la réversibilité des Gamblin conservation colors à L'institut royal du patrimoine artistique*, in *Bulletin APROA/BRK*, 1er trim., 2009, p. 5-17.
- (33) BRANDI C., *Un problème de restauration: faut-il enlever ou conserver les cadres?*, traduction française de l'article in *Bulletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 36, 1958, p. 143-148, dans BRANDI C., *Théorie de la restauration*, traduit de l'italien par C. Deroche, s. d., appendice, p. 162-170.

- (34) VAN THIEL P.J.J, DE BRUYN, *Prijs de lijst. De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw* (cat exp. Rijkmuseum Amsterdam), Amsterdam, 1984.
- (35) MUÑOZ VIÑAS S., *Contemporary theory of conservation*, in *Reviews in Conservation*, IIC, 3, 2002, p. 25-34.

HET PORTRET VAN NICOLAES VAN BAMBEECK, EEN GOED DOORDACHTE BEHANDELING

HET PORTRET VAN NICOLAES VAN BAMBEECK VAN REMBRANDT, UIT DE COLLECTIE VAN DE KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË, IS GETEKEND EN GEDATEERD 1641. HET ONDERGING EEN CONSERVATIE-RESTAURATIEBEHANDELING IN HET KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM. GEHEEL IN DE TRADITIE VAN HET INSTITUUT WERD DEZE BEHANDELING GEKADERD IN EEN INTER-DISCIPLINAIRE REFLECTIE TUSSEN CONSERVATORS-RESTAURATEURS, SCHEIKUNDIGEN EN KUNSTHISTORICI. HET OPVOLGEN DOOR EEN INTERNATIONALE COMMISSIE VAN EXPERTEN VAN HET WERK VAN REMBRANDT BOOD DE GELEGENHEID TOT VERRIJKING VAN DEZE REFLECTIE EN TOT HET OVERSTIJGEN VAN DE SPECIFIEKE BEHANDELINGSPROBLEMEN.

DE MATERIEËLE BEWARINGSTOECOND VAN HET PORTRET IS IN VELE OPZICHEN UNIEK. ENERZIJD IS DIT SCHILDERIJ TOT NU TOE HET ENIGE NIET VERDOEKTE WERK VAN DE MEESTER EN BOOD HET DUS DE UNIEKE KANS OM EEN AUTHENTIEKE DRAGER TE BESTUDEREN. HET DOEK WERD UITVOERIG BESTUDEERD OM DE OMvang VAN DE FORMAATWIJZIGINGEN VAN HET ORIGINEEL TE BEPALEN EN OM ZO DE RESTAURATIE TE KUNNEN STUREN.

ANDERZIJD LIJKT HET SCHILDERIJ, DAT DOOR DE TALRIJKE VERVUILDE VERNISLAGEN STERK VERDONKERD WAS, NIET GEREINIGD TE ZIJN SINDS DE AANKOOP DOOR HET MUSEUM IN 1840. HET WERD WEL VERSCHILLENDEN MALEN OPNIEUW GEVERNIST EN DE ONVOLMAAKTHEDEN WERDEN OP DEZE MANIER VERBORGEN ONDER DIKKE GESAUSDE LAGEN. MAX DOERNER HIELD DE MYTHE VAN DE FRAGILITEIT VAN DE TECHNIEK VAN DE MEESTER IN STAND, EN DAN VOORAL ZIJN GEBRUIK VAN HARSHOUDEnde GLACISLAGEN DIE GEVOELIG WAREN AAN ORGANISCHE SOLVENTEN. SAMEN MET HET UNIEKE KARAKTER VAN HET WERK, ALS HET ENIGE PORTRET IN EEN OPENBARE COLLECTIE DAT ONBETWISTBAAR VAN REMBRANDT IS, VERKLAART DIT DE BIJZONDER VOORZICHTIGE HOUDING VAN HET MUSEUM TEN OPZICHTE VAN HET REINIGEN VAN DIT SCHILDERIJ.

DE GRAAD VAN REINIGING EN DE TOEGEPASTE TECHNIEK IN DIT SPECIFIEKE GEVAL WERDEN BESPROKEN OM EEN OPTIMALE PRESENTATIE VAN HET SCHILDERIJ TE GARANDEREN EN TEGEELJKERTIJD ZIJN BEHOUD TE VERZEKEREN.

HET DOEL VAN DEZE RESTAURATIE ALSOOK ELKE STAP IN DE BEHANDELING, TOT EN MET DE KEUZE VAN DE LIJST, WERDEN COLLEGIAAL BESPROKEN, OM DIT UITZONDERLIJK PORTRET IN OPTIMALE OMSTANDIGHEDEN TE KUNNEN PRESENTEREN.

THE PORTRAIT OF NICOLAES VAN BAMBEECK, A WELL-CONSIDERED TREATMENT

THE PORTRAIT OF NICOLAES VAN BAMBEECK BY REMBRANDT, SIGNED AND DATED 1641 (ROYAL MUSEUM OF FINE ARTS OF BELGIUM) HAS UNDERGONE A TREATMENT OF CONSERVATION-RESTORATION AT THE ROYAL INSTITUTE FOR ARTISTIC HERITAGE (IRPA-KIK). IN THE INSTITUTE'S BEST TRADITION, THE TREATMENT WAS PLACED IN A CONTEXT OF INTER-DISCIPLINARY REFLECTION AMONG CONSERVATORS-RESTORERS, CHEMISTS AND ART HISTORIANS. THE FOLLOW-UP BY AN INTERNATIONAL COMMITTEE OF EXPERTS IN REMBRANDT'S OEUVRE HAS CERTAINLY ENRICHED THIS REFLECTION AND ALLOWED TO OVERCOME THE SPECIFIC CHALLENGES OF THIS TREATMENT.

INDEED, THE MATERIAL STATE OF THE PORTRAIT IS UNIQUE IN DIFFERENT REGARDS. ON THE ONE HAND, THIS PAINTING IS THE MASTER'S ONLY WORK WHICH HAD NOT BEEN RECANVASSED, CREATING A UNIQUE OPPORTUNITY TO EXAMINE AN AUTHENTIC SUPPORT. THE CANVAS WAS THOROUGHLY STUDIED IN ORDER TO EXAMINE THE EXTENT OF THE ORIGINAL FORMAT'S MODIFICATION, THUS DETERMINING THE RESTORATION. ON THE OTHER HAND THE PAINTING, DARKENED BY NUMEROUS LAYERS OF AGEING VARNISH, DID NOT SEEM TO HAVE BEEN CLEANED SINCE ITS ACQUISITION BY THE MUSEUM IN 1840. IT WAS REVARNISHED SEVERAL TIMES AND ITS IMPERFECTIONS WERE DISSIMULATED. THE MYTH OF FRAGILITY CREATED BY MAX DOERNER AROUND THE MASTER'S TECHNIQUE, IN PARTICULAR THE USE OF RESINOUS VARNISH SENSITIVE TO ORGANIC SOLVENTS, AS WELL AS THE UNIQUENESS OF THIS WORK (THE ONLY PORTRAIT IN A BELGIAN PUBLIC COLLECTION UNAMBIGUOUSLY ATTRIBUTED TO REMBRANDT) ACCOUNTED FOR THE MUSEUM'S PARTICULAR PRUDENCE WITH REGARD TO THE CLEANING OF THIS PAINTING. THE DEGREE OF CLEANING AS WELL AS THE TECHNIQUE USED IN THIS PARTICULAR CASE, DOWN TO THE CHOICE OF THE FRAME, HAVE BEEN THE SUBJECT OF DEBATES IN ORDER TO GUARANTEE AN OPTIMAL PRESENTATION OF THE PICTURE WHILE ASSURING OPTIMAL CONDITIONS TO ENJOY THE PAINTING.

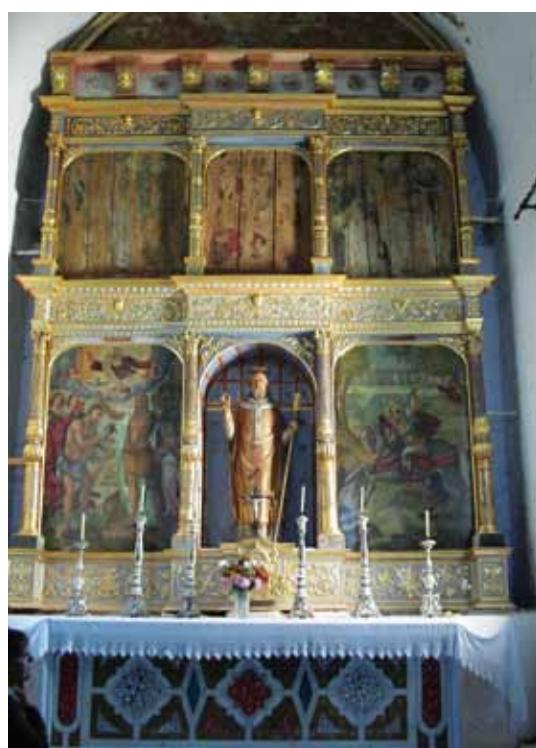
MINIMAL- MODERATE INTERVENTION. ANALYSE EN KRITISCHE EVALUATIE VAN EEN CONCEPTVORMING | GEORGES DEWISPELAERE EN CHARLES INDEKEU



Het eiland Lopud

Het ICWL Project (International Conservation Workshop Lopud) is een sociaal en educatief project betreffende studie en praktijk voor leraren en studenten van vier Europese universiteiten met een opleiding conservatie-restauratie van kunst-objecten: de Fachhochschule Köln of Universiteit voor Toegepaste Kunsten van Keulen, de Umjetnicka Akademija Sveuclista u Splitu of Academie voor Schone Kunsten van de universiteit van Split in Kroatië, de Artesis Hogeschool Antwerpen en de Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre in Brussel.

Het behandeld object is het interieur van de kerk Gospa od Sunja, H. Maria van de slang, op het eiland Lopud, vlakbij Dubrovnik, in het zuiden van Kroatië. Dankzij de eerste contacten tussen de Fachhochschule van Keulen en Don Ivan, de pastoor van het eiland in 1987, werden spoedigrepen uitgevoerd op objecten uit het plaatselijk museum. Daarop volgde een eerste restauratiecampagne in de voormalige abdijkerk Sint Niklaas. Tussen 1997 en 2001, werd het hoofdaltaar dat in een zeer slechte bewaringstoestand verkeerde, gerestaureerd volgens de lokale toenmalige traditie (met Italiaanse invloed). Grote delen van de architectuur werden hersneden en



Het hoofdaltaar van de abdijkerk Sint Niklaas

terug geïntegreerd door een vernieuwde vergulding en een herpolychromering van het geheel. In 2002 werd het restauratieproject van het Maria Boodschapaltaar in de parochiekerk Gospa od Sunja begonnen. In 2003 waren de afdelingen conservatie-restauratie van Split en van Keulen de eerste betrokkenen en in 2005 treedt het ENSAV La Cambre toe in het project.

HET OBJECT

De kerk Gospa od Sunja gaat in haar actuele toestand terug tot het midden van de 16^{de} eeuw. Op deze plaats werd een eerste kapel opgetrokken door Otto Visconti, begin 12^{de} eeuw. Deze zal gewijzigd worden tot een kerk, die ingewijd wordt in 1488. In 1527 voegt men er een zijkapel aan toe, gewijd aan Sint Rochus en later aan het Heilig Kruis. In 1632 laat Nikola Brautic,



De zijkapel, gewijd aan Sint Rochus, werd toegevoegd in 1527

bisschop van Sarsina in Italië en geboren op Lopud, een andere zijkapel bouwen recht tegenover deze van Sint Rochus, nu Heilig Kruis. De kapel werd gewijd aan Maria Boodschap. In de kapel liet hij ook een gesculpteerd en gepolychromeerd altaar bouwen waarin een schilderij werd opgehangen dat een Boodschap aan Maria voorstelt. Hij bestelde het wellicht in Umbrië. Het polychromeren van het geheel werd voltooid in 1637. Dit jaartal werd teruggevonden op een architecturaal element. Nikolas Brautic werd begraven in de kapel, getuige hiervan is een grafsteen versierd



Jaartal van de uitvoeringsdatum van de polychromie, teruggevonden op een architecturaal element

met het blazoen van de bisschop. Het altaar dateert uit het begin van de 17^{de} eeuw en is in de stijl van de laat-renaissance, met toevoeging van barokke elementen. Het werk vertoont duidelijk een stijl van Venetiaanse inspiratie, maar wellicht uitgevoerd door lokale ambachtsslui.



Het altaar is samengesteld uit een stenen basis (suppedaneum), met daarop een gemetselde ondersteuning (stipes), die de heilige tafel of mensa draagt. Deze is versierd met een antependium in gedreven en gepolychromeerd leder. Het portiekaltaar bestaat uit sokkels die Korinthische zuilen met trommel ondersteunen, een predella, een architraaf, een kroonlijst en een gebroken fronton. Het architecturaal ensemble is gesneden in naaldhout, met toegevoegde elementen in populierenhout. Het geheel is bedekt met vergulding



Het Maria Boodschap altaar van Gospa od Sunja als voorbeeld van prachtige Dalmatische kunst en uitzonderlijk vakmanschap uit de laat renaissance/vroege barok. Het werk vertoont duidelijk een stijl van Venetiaanse inspiratie



Bovenaan het schilderij wordt de Boodschap aan Maria voorgesteld. Onderaan ziet men een scène met de "sacra conversazione". God de Vader, getuige van de Boodschap wordt voorgesteld door een duif. De combinatie van deze scènes is uitzonderlijk en misschien wel uniek



De linnen drager van het schilderij vertoont een weefpatroon dat "Doppelspitzköper" wordt genoemd en typerend is voor de 16^{de} - 17^{de} eeuw. Het komt vermoedelijk uit de streek van Venetië

op waterbasis, afgewisseld met een blauwe matte laag, die poederig is en met wisselvallige concentraties van blauw pigment. Deze blauwe laag is lijmgebonden. Het schilderij is in olieverf op linnen doek. Dit doek vertoont een weefpatroon dat men terugvindt in de Venetiaanse schilderkunst. Het schilderij toont de Boodschap aan Maria in het bovenste deel. Op het onderste deel ziet men vier personages ten voeten uit: vooraan links Sint Niklaas en rechts Sint Carolus Borromeus. Op het tweede plan links ziet men Sint Antonius abt en rechts Sint Gregorius.

MATERIEËLE TOESTAND

De grote relatieve vochtigheid- en temperatuurschommelingen tussen de zomer en de winter, alsook de onmogelijkheid om hier een oplossing voor te vinden, zijn basiselementen geweest bij het opstellen van ons behandelingsconcept en we waren verplicht hiermee rekening te houden bij de keuze van de materialen voor de behandeling.



Verlies aan houtmaterie en polychromie als gevolg van zware houtwomaantasting, komt vooral op de elementen in populierenhout



Roestige nagels en beschadigd hout als gevolg van de klimatologische omstandigheden



Houtwomaantasting

De houten drager van het geheel was algemeen in zeer slechte toestand: het hout was zwaar aangeattast door houtworm, wat veel verlies van houtmaterie heeft meegebracht. Grote delen verloren hun rol als drager en vertonen een beschadigd oppervlak van blootliggende insectengalerijen.



Roestige nagels

Daarenboven hebben de verroeste nagels, waarmee het architecturaal geheel is opgebouwd, het hout gekleurd, met als resultaat een visueel zeer storend netwerk van donkere vlekken. Deze werden nog beklemtoond door onze anticorrosiebehandeling met tanines, die de vlekken nog zwarter maakte.



1988: nieuwe planken werden aangebracht om het beschadigde uitzicht te kalmeren



De enige vroegere behandelingen waren de heropbouw en het terug hechten van de architraaf, die gevallen was tijdens een aardbeving in 1996 en het bedekken van de originele onderbouw met moderne planken in 1988. Grote klimaatshommelingen en houtwormaantasting zorgden voor



Grote lacunes in de verflaag tot op het hout

zeer belangrijk verlies van polychromie. Volledige oppervlakken vertonen lacunes tot op het hout. Andere delen hebben restanten behouden van de witte preparatielaag. De vergulde zones vertonen algemene opstuwingen. Het geheel was sterk



De vergulde zones met veel verfopstuwingen

vervuild. Interessant is dat de originele polychromie tot nu toe nooit werd aangeraakt. Blijkbaar, wat de structuur betreft, werd geen enkele conservatie-restauratie ingreep of overschildering uitgevoerd sinds de oorsprong.

Het centrale schilderij daarentegen werd vroeger wel enkele malen behandeld: overschilderingen, plaatselijke herstellingen van de textiele drager en een verandering van opspanning en montage op het spieraam. In de zone links boven is er een grote lacune, veroorzaakt door de aanwezigheid van vleermuizen die er hun nest bouwden. Het geheel van de picturale laag was gebleekt, mat, zeer sterk vervuild door stof, uitwerpselen van



In- en uitvlieggat van de vleermuizen die hun nest maakten achter het altaar



Uitwerpselen en urine van de vleermuizen beschadigen en vervuilen het doek en de verflaag



de vleermuizen en sporen van kalkwit. Heel het picturaal oppervlak was poreus en had een zeer slechte hechting met de drager.





Consolidatie van het aangetaste hout door injecties

HET CONCEPT

Op het eerste gezicht leek de materiële bewaringstoestand catastrofaal, maar bij nader inzien vonden wij dat het geheel een min of meer acceptabele toestand van natuurlijke veroudering vertoonde, alsook een zekere eenheid. De vroegere formele bijvoegingen, de structurele verliezen en de meer belangrijke chromatische verliezen bleken geen onoverkomelijk probleem te vormen. Het feit dat we steeds de ver doorgedreven restauratie van het Sint Nikolaasaltaar in het hoofd hadden en rekening houdend met de eerder vermelde materiële aspecten, werd aanvankelijk beslist tot een minimale restauratiebehandeling. Dit betekent een behandeling die alleen het behoud van de huidige toestand beoogt. In het begin beperkte de ingreep zich dus tot een consolidatie van het aangetaste hout door injecties. Het oppervlak werd gereinigd en de witte boorden alsook sommige resten van witte preparatie zouden bijgeretoucheerd worden. In dit stadium werd geopteerd om niet in te grijpen op de formele tekorten van de houten drager, noch op de verschillende tinten van het zichtbare hout. De verroeste nagels met de donkere zone rondom zouden ook niet behandeld worden. De lacunes



Verschillende tinten van het zichtbare hout en chromatische onevenwichtigheid van de polychromie

en slijtage van de blauwe delen zouden niet bijgetoucherd worden.

Zeer snel werd echter vastgesteld dat door deze niet-interventie, de architecturale vormen onafgewerkt en krachtelos overkwamen. Ontbrekende of door houtwormaantasting beschadigde hoeken en moulures gaven een indruk van afronding, van slapheid. Dit was zeer storend voor de formele leesbaarheid van het geheel. De verschillende tinten van het zichtbare hout, samen met de chromatische onevenwichtigheid van de polychromie benadrukkten nog de ongelijkheid van de picturale laag. Uiteindelijk werd, na lange discussies, met een reeks testzones begonnen. Voor het hout werden onderbroken boorden bijgevuld, hoeken werden gereconstrueerd, lacunes, sommige uitvliegatten of te sterk aangetaste oppervlaktes werden op niveau gebracht. Door middel van retouches heeft een testzone aangetoond dat door de witte preparatie te retoucheren en door het hout op bepaalde plaatsen bij te tinten, er een



Testzones voor de retouche

visuele eenheid, een chromatische reconstructie, en praktisch ook een formele reconstructie bekomen werd, zelfs voor belangrijke formele tekorten zoals op de predella bijvoorbeeld.

MINIMAL-MODERATE

Op basis van deze proeven werd een eerste stap gezet naar een interventie, die niet meer als minimalistisch, maar als gematigd kon omschreven worden. Tijdens alle ingrepen werd gepoogd om eerlijk te blijven ten opzichte van de gebruikte materialen en technieken: de houtopvullingen werden gedaan met nieuwe mengsels, die op punt gesteld werden door een deelnemende studente. Uitstekende vormen werden gesuggererd door de zogenaamde staafjestechniek. De polychromievlekken vonden hun eenheid terug en de kleurencontrasten werden ondersteund door een streepjes- of puntjesretouche.

Elk jaar werd de interventie van het vorig jaar met een nieuwe en frisse blik alsook met een tijdsafstand opnieuw bekeken, om op die manier het oorspronkelijk concept in vraag te stellen. Op die manier werd de esthetische ingreep verder doorgedreven dan oorspronkelijk voorzien, door onder andere verder te gaan in de retouches van de blauwe zones op de origineel vrijgelegde on-

dersteuningen. De verroeste nagelgaten werden op niveau gebracht en bijgetouchéerd.

BESLUITEN

In de geschiedenis van de activiteiten van deze workshop kan opgemerkt worden dat in de loop der jaren de restauratiecampagnes overschakelden van een aanpak die meer bij de doorgedreven en integrerende restauratiepraktijk hoort, naar een concept dat minimale interventie betracht. Behalve de drijfveer om het kunstwerk zowel in zijn gestalte en betekenis samen met de verouderingsaspecten te behouden en te behoeden voor verval, leek daarbij één deelaspect ook belangrijk voor het concept van minimale ingreep, namelijk dat behalve enkele restauraties van het schilderij en wat vertimmeringen na een aardbeving in 1996, dit altaar nog nooit eerder gerestaureerd is en dat men hier voor een kunstwerk staat waarvan de vorm en de materialen nog nooit veranderd werden. Er werd overeengekomen dat alle details van mogelijke interventies telkens vooraf ter discussie zouden gesteld worden om tot een consensus te komen, wat met het taalprobleem en de zienswijze van de docenten van vier verschillende opleidingen soms tijdrovend en niet altijd eenvoudig was. Typisch aan deze werkwijze is dat na-denken hier letterlijk kon toegepast worden omdat tussen de werksessies van twee weken in situ steeds weer een jaar pauze viel zodat het resultaat met lange tussenpauzes opnieuw met afstand kon beschouwd worden. Kenmerkend voor deze benadering bleek dat elke ingreep opnieuw geëvalueerd werd, waarbij een detailingreep afgewogen werd aan het concept en de ingreep bekeken werd in de totaliteit van het kunstwerk en de ruimte. Naarmate dit vorderde, drongen zich een aantal details op in de perceptie, waar telkens, na overleg, voor een deelaspect besloten werd tot een meer doorgedreven interventie. Dit zijn dan meestal aspecten waar de esthetiek aan bod kwam en waar lacunes als zodanig storend ervaren werden dat zij een karikaturaal effect veroorzaakten. Voorbeelden daarvan zijn: retouches van de spijkers: spijkerkoppen die zwart kleurden en die daardoor een element aan de perceptie toevoegden die niet bij de oorspronkelijke chromatiek hoorde. Vormelijke aanvullingen werden uitgevoerd met staafjes of met kurkkorrels en injecteerbare vulpasta's. Vooral de pokdalige structuur van de geprofileerde eierlijst onderaan de predella of kaarsentafel werden met meer aandacht geconsolideerd omdat dit een zeer fragiele zone is waar de kerkdienaren opereren met altaarkleden, kandelaars en bloempotten en het meest wordt schoongemaakt. Een hoek aan het uiteinde van het gebroken fronton rechts werd aangevuld met staafjes met als argument dat de architecturale omtreklijn te zeer onderbroken

leek maar zonder hierin de eierlijst te sculpturen. De aanvulling werd wel op kleur geretoucheerd. Een jaar nadien werd deze toevoeging dan weer wat afgedund omdat het resultaat wel werkte maar dat van op een afstand beschouwd, de vormelijk correcte toevoeging wat op een worst leek. Ook voor de chromatiek van het geheel kwam schoorvoetend jaar na jaar, voor een aantal elementen, een voorstel tot meer kleurintegratie. Daaraan moet nog toegevoegd worden dat het oude spanraam vervangen werd door een nieuw spieraam, dat een extra beveiligingssysteem werd aangebracht om te voorkomen dat de architraaf kan neerstorten bij aardbevingen en dat aan de achterkant van het spieraam een systeem werd ontworpen dat toelaat om het grote schilderij zonder stelling in en uit te nemen. Op die manier evolueerde de conceptualisatie van een minimale naar een gematigde interventie. De toepassing van deze methodiek voor de graad van conservatie/restauratie voor het schilderij moet in deze context nog steeds definitief bepaald worden en zal nog veel discussie vergen.

Voor de lokale bevolking lijkt deze werkwijze nog steeds onbegrijpelijk. Ze komen wel eens vragen wanneer het altaar eindelijk eens voltooid zal worden. Ten opzichte van het vorige gerestaureerde altaar in de Nicolaaskerk is deze vraag logisch. Dit betekent dat onze handelingen aan de eilandbewoners dienen te worden uitgelegd, bijvoorbeeld door middel van een informatiebord. Er werden ook wel voorlichtingsavonden uitgeprobeerd maar er kwam bijna niemand opdagen en bij een tweede poging in een hotel viel een groot gedeelte van het publiek in slaap. De lokale en nationale officiële instanties voor erfgoedzorg van Dubrovnik, Split en Zagreb beschouwen ons project als een experiment. Mevrouw Zoraida Demori Stanicic, hoofd van het restauratieatelier Dalmatië in Split, opperde dat wij de waardenstelling van de 'Splendor ad maiorem Dei Gloria' of de Pracht en praal ter ere van de glorie Gods over het hoofd zagen, wat de essentie is van de betekenis van het altaar en vroeg of onze benadering niet wat materiaalfetisjisme inhoudt. Waarop wij haar van antwoord dienden dat voor ons dit kunstwerk nog steeds zijn transcendentie functie vervult als symbolische deur naar de hemel, maar dat het een oude deur is die wij ook liefst zo willen behouden. In ieder geval heeft deze methodiek als voordeel dat zij nog steeds kan verdergezet worden tot meer doorgedreven ingrepen indien daar uitdrukkelijk naar gevraagd wordt.

Met dank aan de collega's van Keulen, Split en Antwerpen voor deze samenwerking alsook voor de fotografische en andere documentatie.

INTERVENTION MINIMALE-MODÉRÉE. ANALYSE ET ÉVALUATION CRITIQUE D'UN CONCEPT

CETTE CONTRIBUTION CONCERNE UN PROJET INTERNATIONAL QUI RÉUNIT QUATRE FORMATIONS EN CONSERVATION-RESTAURATION: LA FACHHOCHSCHULE DE COLOGNE EN ALLEMAGNE, L'ENSAV-LA CAMBRE DE BRUXELLES, L'ARTESIS HOGESCHOOL D'ANVERS ET L'ACADEMY OF FINE ARTS DE SPLIT EN CROATIE. LE BUT EST DE CONSERVER ET DE RESTAURER LES AUTELS POLYCHROMES DU 17^{ÈME} SIÈCLE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE LA PETITE ÎLE LOPUD, PRÈS DE DUBROVNIK. CES AUTELS N'ONT JAMAIS AUPARAVANT SUBI D'INTERVENTION DE RESTAURATION. ILS SE SONT DÉGRADÉS À CAUSE DES CIRCONSTANCES CLIMATOLOGIQUES, DES ATTAQUES BIOLOGIQUES ET DES TREMBLEMENTS DE TERRE. LA RAISON PRINCIPALE DE CE PROJET EST D'ORDRE PÉDAGOGIQUE. LE POINT DE DÉPART ÉTAIT LE CONCEPT DE L'INTERVENTION MINIMALE. L'ÉLABORATION DE CE CONCEPT A ÉVOLUÉ AVEC LES ANNÉES D'UNE INTERVENTION MINIMALE À UNE INTERVENTION MODÉRÉE, APRÈS DES LONGUES DISCUSSIONS PRESQUE QUOTIDIENNES ET CHAQUE ANNÉE AVEC UNE PERCEPTION RAFRAÎCHIE. LA CONTRIBUTION ESQUISSE L'ÉVALUATION DE CE PROJET, SA GENÈSE ET SON ÉVOLUTION, SANS MANQUER D'ESPRIT AUTOCRITIQUE. DANS LE GROUPE DE TRAVAIL MÊME, IL Y AVAIT DES AVIS DIVERGENTS CONCERNANT LA MÉTHODOLOGIE ET LES MATERIAUX À EMPLOYER. CETTE ÉVOLUTION DU DEGRÉ D'INTERVENTION ÉTAIT UN PROCESSUS LONG ET CONTROVERSÉ ET LE REPROCHE D'INCONSEQUENCE ÉTAIT LE PLUS FRÉQUEMMENT ENTENDU.

LA POPULATION LOCALE NE COMPREND PAS ET ACCEPTE NOTRE VISION QU'AVEC DIFFICULTÉ. LES SERVICES DES MONUMENTS ET SITES DE DUBROVNIK ET DE ZAGREB NOUS LAISSENT EXÉCUTER LE TRAITEMENT CHOISI À TITRE EXPÉIMENTAL POUR LA TECHNOLOGIE ET LE CONCEPT. L'ATELIER DE RESTAURATION DE LA VILLE ET DE LA RÉGION DE DUBROVNIK ET LE GROUPE DE TRAVAIL ONT ÉTÉ EN DIALOGUE ET COLLABORATION CONSTANTS.

MINIMAL - MODERATE INTERVENTION. ANALYSIS AND CRITICAL STUDY OF A CONCEPT

THE PAST FEW YEARS A NUMBER OF TEACHERS AND STUDENTS OF DIFFERENT ACADEMIES FOR THE CONSERVATION OF MATERIAL HERITAGE HAVE BEEN GATHERING ON A SMALL ISLAND IN CROATIA WITH A VIEW TO PRESERVE-RESTORE THE CHURCHES' ENDANGERED INTERIOR DECORATION. THE INTERNATIONAL GROUP CONSISTS OF PEOPLE FROM THE FACHHOCHSCHULE COLOGNE GERMANY, ENSAV LA CAMBRE BRUSSELS, ARTESIS HOGESCHOOL ANTWERP, AND ACADEMY OF FINE ARTS SPLIT CROATIA. THE INTERVENTION TEAM OF ABOUT 25 PEOPLE WORKS FOR SOME 2 WEEKS ON THE ISLAND.

OBJECT OF THE RESTORATION PROJECT ARE THE COMPLEX 17TH CENTURY POLYCHROME PORTICO ALTARS IN ONE OF THE LOCAL CHURCHES, THE PARISH CHURCH OF THE LOPUD ISLAND NEAR DUBROVNIK, NAMED GOSPA OD SUNJA OR OUR LADY'S CHURCH. THE INTERNATIONAL TEAM HAS TO FACE WORKS OF ART WHICH HAVE NEVER UNDERGONE ANY FORM OF RESTORATION, AND WHICH ARE, DUE TO CLIMATE CONDITIONS, BIOLOGICAL DAMAGE AND EARTHQUAKES, IN BAD CONDITION. THE INTERNATIONAL RESTORATION PROJECT WAS SET UP MAINLY BECAUSE OF PEDAGOGICAL REASONS. THE GATHERING AND CONFRONTATION OF STUDENTS AND TEACHERS FROM DIFFERENT COUNTRIES AND ORIGINS, EACH WITH THEIR OWN METHODS OF WORKING, IS A MOST FASCINATING EXPERIENCE. FROM THEIR FIRST MEETING ON, THE STUDENTS ARE CLOSELY INVOLVED IN THE DISCUSSIONS REGARDING THE CONCEPT AND EXECUTION. THE CONCEPT OF MINIMAL INTERVENTION IS THE WORKING GROUP'S OBJECT AND TARGET. THE LOCAL OFFICIAL INSTITUTIONS FOR MONUMENT CARE RATHER TEND TO THE GENERAL CONCEPT OF THOROUGH RESTORATION.

THE APPROACH FOR THE TREATMENT OF THIS PORTICO ALTAR DIFFERS FROM A PREVIOUS RESTORATION CAMPAIGN CARRIED OUT FIFTEEN YEARS AGO BY THE FACHHOCHSCHULE COLOGNE ON THE HIGH ALTAR IN THE DOMINICAN CHURCH ON THE SAME ISLAND. THE EXECUTION OF THIS CONCEPT EVOLVED FROM A MINIMAL INTERVENTION TO A MODERATE INTERVENTION, FOLLOWING LONG, ALMOST DAILY DISCUSSIONS AND A RENEWED PERCEPTION YEAR AFTER YEAR. THE TREATMENT OF THE ANNUNCIATION ALTAR IS SUMMARIZED BY SOME OF THE PARTICIPATING LECTURERS. A DETAIL OF THE ALTAR OF THE HOLY CROSS IS QUOTED, AN IMAGE OF CHRIST MADE WITH GIANT FENNEL (*FERULA COMMUNIS*).

A SPECIFIC THEMATIC FEATURE: THIS LECTURE WISHES TO DESCRIBE IN BROAD OUTLINE THE PROCESS EVOLUTION AND PRODUCT EVALUATION OF THE CONCEPT FORMATION, ITS GENESIS AND EVOLUTION, NOT WITHOUT THE NECESSARY SELF-CRITICISM. WITHIN THE STUDY GROUP ITSELF THERE ARE DIFFERENT VIEWS REGARDING THE METHODOLOGY AND MATERIALS TO BE USED. THE TRANSITION FROM MINIMAL TO MODERATE INTERVENTION HAS BEEN A SLOW AND CONTROVERSIAL PROCESS DURING WHICH INCONSISTENCY WAS THE MAIN REPROACH. THE LOCAL POPULATION HAS DIFFICULTIES UNDERSTANDING AND ACCEPTING OUR VIEWS. THE MONUMENTS AND LANDSCAPES DEPARTMENTS OF DUBROVNIK AND ZAGREB LET US CARRY OUT THE CHOSEN TREATMENT AS AN EXPERIMENT FOR TECHNOLOGY AND CONCEPTUALIZATION. THE RESTORATION WORKSHOP OF THE DUBROVNIK TOWN AND REGION ARE IN A CONSTANT DIALOGUE AND COOPERATION WITH THE WORKING GROUP.

REFLEX OF REFLECTIE IN DE ARCHEOLOGISCHE ERFGOEDZORG IN VLAANDEREN | MARLEEN MARTENS

De grootschalige landschappelijke veranderingen van de laatste decennia hebben als gevolg dat grote delen van het kwetsbaar bodemarchief van Vlaanderen ongezien verloren zijn gegaan. Het is daarom des te belangrijker om voor het nog bestaande archeologisch erfgoed het beleid rond bescherming en beheer verder te verfijnen. Ook in de archeologische erfgoedzorg bestaat de moeilijkheid er in te komen tot een goede inhoudelijke onderbouwing van de keuzes die in het archeologische beleid gemaakt moeten worden.

Een belangrijke inhoudelijke leidraad voor een archeologisch beleid is het Verdrag van Malta (Valletta 1992). Hierin werd geponeerd dat het streven naar het behoud van archeologisch erfgoed in situ moet vooropgesteld worden. Indien dit niet mogelijk is, betaalt de verstoorder van archeologische waarden het onderzoek ervan, zodat het erfgoed ex situ bewaard kan blijven.

In de Vlaamse archeologie ligt de nadruk nog altijd sterk op wetenschappelijk onderzoek, zij het toch al twee decennia bijna vooral in de context van met acute verdwijning bedreigde sites. Struc-

tureel beheer en bescherming van archeologische sites hadden tot voor kort weinig prioriteit. Dit is niet verwonderlijk aangezien de archeologische erfgoedzorg op gewestelijk niveau in Vlaanderen pas vanaf 2004 door de overheid werd opgenomen. Voor die tijd werd er bijvoorbeeld geen enkele archeologische site beschermd als archeologisch monument of zone en werden bouwvergunningsdossiers op gewestelijk niveau ook niet op uniforme en systematische manier gescreend.

Een gedegen beleid rond beheer en bescherming van archeologisch erfgoed moet onderbouwd worden door kennis van de voorraad archeologie die nog in de bodem aanwezig is en van de mogelijke methoden en technieken om de sites op te sporen, te onderzoeken en te bewaren. Voor Vlaanderen werd nog geen kaart met de bekende archeologische sites opgesteld. Sinds 2000 worden gegevens over de vindplaatsen van archeologische materiële cultuur wel systematisch in de Centrale Archeologische Inventaris (CAI) geregistreerd.



Landschap met Romeinse sites in de omgeving van Meldert (Vlaams-Brabant) (foto K. Vandevorst)

Een noodzakelijke volgende stap bestaat er echter uit om op basis van de kennis uit deze inventaris en de terreinkennis bij de onderzoekers, de bekende zones met waardevol archeologisch erfgoed op kaart aan te duiden. Het traject voor het opmaken van deze kaarten werd in 2009 opgestart in het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE). De gekende sites vertegenwoordigen echter slechts een topje van de ijsberg van de materiële resten die in het verleden door de mens in en op de bodem zijn achtergelaten. Bovendien is te verwachten dat de ruimtelijke verspreiding van de bekende archeologische resten een vertekend beeld geeft van de werkelijkheid, gezien het grote verschil in zichtbaarheid van sites in verschillende delen van het huidige landschap. Ook werden bepaalde soorten sites vaker bestudeerd dan andere, waardoor een groot aantal types van sites relatief onbekend is gebleven. Door al deze factoren is de potentiële voorraad van archeologische vindplaatsen en hun landschappelijke setting momenteel moeilijk in te schatten. Er is met andere woorden nog veel wetenschappelijk onderzoek nodig om een goed beheer van het archeologische erfgoed mogelijk te maken.

Elk toekomstig beleid rond de zorg voor het archeologisch erfgoed dient rekening te houden met dit onbekende erfgoed en moet ervoor zorgen dat het niet onbestudeerd verloren kan gaan door menselijke ingrepen of door de impact van natuurlijke processen. Eén van de unieke kenmerken van de archeologische erfgoedzorg binnen de globale context van de erfgoedzorg is dan ook de onzichtbaarheid van dit erfgoed.

Het proces van de archeologische erfgoedzorg zit in theorie en volgens het Verdrag van Malta eenvoudig in elkaar. De bekende archeologische sites worden in principe zo goed mogelijk bewaard en beheerd. Alle andere terreinen waar bodemverstorende activiteiten gepland zijn dienen gescreend te worden op de aanwezigheid van waardevolle archeologische sites. Deze sites worden opgespoord via archiefonderzoek, zoals historische bronnen en kaarten, luchtfoto's, etc. en verkennend onderzoek op het terrein zoals veldprospectie, geofysisch onderzoek, proefsleuven, boringen of een combinatie van deze technieken. Indien bij dit vooronderzoek een site wordt aangetroffen dient overwogen te worden of deze verloren mag gaan dan wel bewaard moet blijven, hetzij in de bodem, hetzij door opgravingen.

Om deze keuze te kunnen maken zijn er een aantal criteria geformuleerd in verband met inhoudelijke waarden, vormelijke waarden en belevingswaarden van een site.

Onder inhoudelijke waarden verstaan we zeldzaamheid, representativiteit, wetenschappelijk potentieel én archeologische of landschappelijke context. Zeldzaamheid wordt hier geëvalueerd aan de hand van vergelijkbare monumenten uit dezelfde periode en uit dezelfde landschappelijke context in zoverre gekend.

Met representatief wordt een site bedoeld die uit een groep van gelijkwaardige en gelijkaardige sites, net deze is die een voorbeeldfunctie vervult in de groep. Met wetenschappelijk potentieel wordt de betekenis van het monument als bron van kennis over het verleden bedoeld.

Onder omgevingsfactoren worden verstaan het voorkomen van sites en landschappen uit dezelfde periode in de directe omgeving of het voorkomen van sites en landschappen uit verschillende periodes in de directe omgeving.

De vormelijke waarde wordt vastgesteld op basis van de bewaringstoestand. Met het waarderen op basis van de vormelijke waarde wordt invulling gegeven aan het streven naar het behoud van kwaliteit. Het criterium bewaringstoestand heeft betrekking op de intactheid van de archeologische sporen en hun onderlinge relatie, de relatie tussen de artefacten en de nog aanwezige sporen, en de relatie tussen de artefacten onderling. Met archeologisch vondstenmateriaal wordt bedoeld de meest diverse 'archaeologica' (zowel in organisch als in anorganisch materiaal) en hun vermoedelijke bewaringstoestand.

De belevingswaarde van een monument wordt omschreven op basis van de criteria waarneembaarheid en herinnering. Deze waarde kan in Vlaanderen geen doorslaggevend argument zijn voor de bescherming en is ondergeschikt aan de inhoudelijke en de vormelijke waarde. Het invullen van de belevingswaarde kan echter wel een meerwaarde betekenen voor het te beschermen monument. Het is niet noodzakelijk dat het monument spontaan herkenbaar is. Er is een herkenbare vorm of structuur in het landschap aanwezig, zodat het met enige duiding kan aangewezen worden. Met de belevingswaarde wordt vanuit een meer maatschappelijk oogpunt invulling gegeven aan het behoud van wat zichtbaar of gekend is.

Voor een correct afwegen van deze criteria en dus het maken van keuzes tussen het opgraven, beheren en beschermen van sites is een goede kennis nodig van de aard, de verspreiding, de kwaliteit en de landschappelijke context van het bekende en nog onbekende archeologisch erfgoed.

BESLUIT

Aan de basis van deze kennis ligt de inventaris van de bekende archeologische sites, fundamenteel wetenschappelijk onderzoek van het al opgegraven erfgoed, non-destructief onderzoek van het minder goed bekend erfgoed en kwaliteitsvol onderzoek van het nog op te graven bedreigde erfgoed. Bovendien dienen de resultaten van kwaliteitsvol onderzoek voldoende goed ontsloten te zijn, zodat syntheseonderzoek en een algemene analyse van het erfgoed in haar historische en landschappelijke context mogelijk wordt. Een kwaliteitsvolle zorg voor het archeologische erfgoed omvat dus zowel het kwaliteitsvol opgraven en onderzoeken van bedreigde sites als het kwaliteitsvol in situ bewaren van niet-bedreigde en beschermde sites. Een gedegen wettelijk kader waarin voldoende financiële middelen voorzien worden zijn samen met wetenschappelijk onderbouwde kennis zijn dan ook de basis voor een kwaliteitsvolle archeologische erfgoedzorg.

RÉFLEXE OU RÉFLEXION DANS LA PROTECTION DU PATRIMOINE ARCHÉOLOGIQUE EN FLANDRE

LA PROTECTION DU PATRIMOINE ARCHÉOLOGIQUE EN FLANDRE EST UNE DISCIPLINE EN DÉVELOPPEMENT. LA DISCUSSION SUR LES ARGUMENTS ÉTHIQUES ET MORAUX, CHOISIR ENTRE LA CONSERVATION, L'EXCAVATION OU LA DESTRUCTION D'UN SITE, N'EST PAS ENCORE MENÉE À FOND DANS LE SECTEUR MÊME. LA SITUATION EN FLANDRE EST D'AILLEURS EXCEPTIONNELLE, CAR IL N'Y A QUE TRÈS PEU DE SITES ARCHÉOLOGIQUES QUI SONT ACTUELLEMENT PROTÉGÉS COMME MONUMENT ET QUE LA LÉGISLATION PRÉVOIT QUE CETTE PROTECTION CESSE AU MOMENT OÙ LE SITE ARCHÉOLOGIQUE EST FOUILLED. ACTUELLEMENT EN FLANDRE, IL N'EXISTE DONC PAS DE PARCOURS POUR LA PROTECTION DES SITES ARCHÉOLOGIQUES POUR LES GÉNÉRATIONN FUTURES. À LA BASE D'UN RÉFLEXE POUR LA PRÉSÉRATION DU PATRIMOINE ARCHÉOLOGIQUE SE TROUVENT LA RECHERCHE ET LA RÉFLEXION.



Landschap in de omgeving van de Kemmelberg met een hoogtenederzetting (West-Vlaanderen) (foto K. Vandevorst)

REFLEX OR REFLECTION IN ARCHAEOLOGICAL MONUMENT CARE IN FLANDERS

ARCHAEOLOGICAL MONUMENT CARE IS A DISCIPLINE IN DEVELOPMENT. THE ETHICAL AND MORAL ARGUMENTS CONCERNING THE CHOICE OF PRESERVATION, EXCAVATION OR DESTRUCTION OF A SITE, HAVE NOT YET BEEN FULLY BROUGHT UNDER DISCUSSION. THE SITUATION IN FLANDERS IS FURTHERMORE QUITE EXCEPTIONAL SINCE ONLY A FEW ARCHAEOLOGICAL SITES HAVE BEEN LISTED FOR PROTECTION AS A MONUMENT AND PROTECTION IN OUR LEGISLATION REMAINS ONLY VALID UNTIL A SITE CAN BE EXCAVATED. AT PRESENT THERE IS NO CLEAR SCHEME IN FLANDERS FOR THE PROTECTION OF ARCHAEOLOGICAL SITES FOR FUTURE GENERATIONS. THE REFLEX FOR THE CONSERVATION OF ARCHAEOLOGICAL HERITAGE IS BASED ON RESEARCH AND REFLECTION.



THE SIMULATIVE RETOUCHING METHOD ON WALL PAINTINGS: STRIVING FOR AUTHENTICITY OR VERISIMILITUDE? | ISABELLE BRAJER

If any subject can create dissension within the wall painting conservation community, it is the discussion of the necessity or appropriateness of enhancing images through retouching^[1]. On one hand, the physical preservation of wall paintings is not directly dependant on aesthetic treatments, and given the time-consuming nature of integration and restricted funding available for the preservation of cultural heritage, more benefits could probably be reaped by stabilizing the condition of a greater number of objects without addressing issues of presentation^[2]. On the other hand, there is a growing trend in the conservation profession to be more sensitive to the wishes of the general public. A recent Danish study has shown that understanding pictorial contents and narrative substance was of utmost importance to church communities with wall paintings^[3]. Furthermore, this study revealed a disparity of views between conservation professionals and the general public regarding issues of loss completion, with the latter preferring restored images, or even highly restored images. The subjects participating in this study were generally not concerned that aesthetic treatments could infringe on the authenticity of the painting.

Arguments for preserving authenticity once provided the grounds for minimal aesthetic intervention – authenticity was concerned with the preservation of the genuine material fabric of an object, without adulterating it with aesthetic processing. Nowadays, with the relatively recently expanded views on the concept of authenticity (following the Nara Conference), the same argument can be given as justification for retouching and reconstruction^[4]. Aesthetic treatments are carried out in pursuit of authenticity of form and design, use and function, traditions and techniques, location and setting, and even such intangible notions as authenticity of spirit and feeling. Wall paintings, seen on a global scale, are extremely diverse in terms of technique, condition, and context. What can be regarded as a totally superfluous action in one setting may be seen as a pressing necessity in others. Even within a given cultural setting, wall paintings can have a very complex nature, functioning as both works of art and historic ‘documents’ with a wide range of unique values of artistic, historical, religious, didactic, social, or patriotic importance. It is therefore impossible to create a set of rules for aesthetic treatment that would be appropriate for all wall paintings.

This paper is not concerned with the issue of whether wall paintings should be retouched or not. Furthermore, it does not advocate for a particular retouching method as a general solution for aesthetic problems on wall paintings. It is a description and analysis of a technique called the

simulative retouching method, which evolved over the past two decades as a result of the circumstances and conditions specific to Denmark. The vast majority of the lime-based wall paintings in medieval churches had been covered by limewash in the centuries following the Reformation. It was a gradual process, not linked to destructive events, as unleashed by the Reformation in other countries. Gradually, as the decorations from the Catholic times became soiled or deteriorated, they were covered with limewash. Whatever paintings had survived to the time of the Pietistic reform movement in the second half of the 18th century and beginning of the 19th century were finally limewashed over at that time. The process of removal of the brittle lime crust by hammering and scraping gained momentum in the second half of the 19th century and continued on into the first half of the 20th century. Nowadays, the flow of new discoveries has decreased to a mere trickle, but still occurs on almost a yearly basis. The paintings that emerge have little in common with their appearance at the time of their creation. The upper surface of the paint layer is usually irreversibly imbedded in the limewash. Thus, by removing the covering limewash crust, the value of the colours is weakened. The acknowledgment of this brutal treatment -first limewashing, then uncovering- is a central element in the ideology of the simulative retouching technique, with its primary focus on the authentic (i.e. present) condition of the painting rather than its pictorial content or so-called artist’s intent. It is a practice more strongly rooted in empiricism than theory.



Example of an imprinted paint layer on the back side of a crust of limewash that was removed in Sanderum Church (photo I. Haslund)

THEORETICAL AND EMPIRICAL FOUNDATIONS

The use of discernable retouching methodologies and the restriction of retouching to lacunae can be considered to be the ethical pillars supporting modern aesthetic treatment of wall paintings. According to Philippot^[5], the decisions focusing on integrating painted images will depend not only on the location and extent of the lacuna and the suggestions of content on the original fragments, but also on the style of the painting, as this will have a determining effect on the visual impact of the damage. For example, a lacuna of a given size will cause greater visual disturbance on a Baroque multi-figural composition, where perspective and the illusion of three-dimensionality play an important role, than on a Romanesque fresco of more static, one-dimensional and stylized character. Not only is the extent of the intervention dictated by the artistic style of the painting, but the decision regarding the choice of retouching methodology is often influenced by the visual characteristics of the original. The acceptance of a particular retouching methodology as more appropriate for integrating paintings from a certain period is sometimes implemented quite formally: in Poland tratteggio is used as a rule for the integration of Romanesque wall paintings, while later periods are retouched pointillistically. These types of assignations are usually a result of practical experience: at one point a person or group of people made a subjective decision regarding the optimal retouching methodology based on a visual assessment of the results.

Retouching methodologies are often carefully considered balances between theory and empiricism. Back in 1914, when Bauer-Bolton proposed that retouching be carried out on a lower level in respect to the surface of the painting, he assessed the impact of his method on the reception of the work of art^[6]. Yes, he said, it works because the intervention is easily detectable in raking light, but does not disturb the enjoyment of the painting in normal viewing light. Moreover, retouching on a recessed surface was preferable over another contemporaneous practice, using an outline to delineate the retouched or reconstructed areas, as it eliminated the pronounced distractions caused by lines. According to Bauer-Bolton, retouching itself did not merit attention but should be clearly identifiable.

Brandi, on the other hand, considered it essential for a retouching methodology to have a strong theoretical premise in order to ensure the functionality of the method in practice^[7]. While conceding that empiricism exerts an influence, thus allowing for a 'case by case' treatment of lacunae, he nevertheless saw the act of integration as a phenomenon that inserts itself into

the phenomenon of the painting, and therefore should be 'flaunted' rather than 'concealed'. At the same time, the intention of the integration is to eliminate the perception of the lacuna as a 'figure' within the image, which acts as the 'ground'. Arguably the most widely applied methodology, tratteggio, was created at l'Istituto Centrale del Restauro to fulfil the requirements of Brandi's theoretical considerations^[8]. Another well-known methodological approach for the treatment of losses directly inspired by the writings of Brandi - selezione cromatica- was developed somewhat later by Baldini and Casazza^[9]. These were by no means the first retouching methodologies founded in theory, but were perhaps most influential due to Brandi's writings and the role of ICR and Opificio delle Pietre Dure as eminent institutions setting standards for the preservation of cultural heritage. However, other solutions strongly anchored to theory surfaced outside of Italy in the first half of the 20th century. For example, in the 1930s, the Danish wall paintings conservator, Egmont Lind, proposed a methodology for treating lacunae that was a stylised pattern reminiscent of wickerwork or woven cloth that clearly differentiated the conservator's input from the original painting^[10].

Baldini thought that it was not important who actually carried out the retouching (thus denying that aesthetic sensitivity had anything to do with the retouching process), as long as the rules were followed and the work was performed under the appropriate guidance^[11]. The elimination of subjective interpretations through the strict adherence to rules emphasised theory over practice, and moved the responsibility for many decisions during retouching away from the individual conservator. This attitude created fertile conditions for the emergence of fashions in retouching: the method chosen is the one everyone else is using in a given region or the one that had been taught in school, resulting in a certain degree of automation in the decision-making process. In the general study of learning theories, this process, which explains the formation of fads and fashions, has recently been formally described as learning by informational cascades^[12]. This phenomenon occurs when an individual, having observed the actions of those ahead of him, chooses to follow the behaviour of the preceding individual without regard to his own information. It has been shown that individuals rapidly converge on one action on the basis of very little information, which they do not challenge, thinking the other persons have probably got it right.

Despite the general trends that emerge in various regions, every country probably has examples of exceptions to the local tendencies. Occasionally they stand out as cases demonstratively focus-

ing on the theory behind the methodology. An example of such an experimental restoration from the 1960s is Jozef Dutkiewicz's restoration of the scene of the Last Judgement from the 16th c. in the parish church in Olkus (Poland), where extensive lacunae were filled with gigantic dots (approx. the size of a fist) of uniform distribution and dimension, and then the missing parts of the images were reconstructed with contour lines on top of this exaggerated raster^[13].

In order to ensure reproducibility, a retouching methodology had to be strictly regulated. The stylised patterns of classical retouching methodologies, produced by the formal arrangement of lines or dots, introduced a foreign element to many paintings. Particularly distracting when done on larger scale, uniform and repetitive retouching is known to create effects popularly known as 'rainfall' or 'smudge tool'^[14], where the retouched areas appear softer or blurrier than the original fragments. This is what simulative retouching aims to avoid. It is a system that derives its ideas primarily from a collective assessment of the visual impact of previous aesthetic interventions. It is not considered to be a methodology per se due to its dependence on random and subjective solutions, but is rather an approach where the main goal is the elimination of the disturbing effects of lacunae by means of discernable retouching contained within the boundaries of the losses, which means that it also, as classical retouching methodologies, follows modern conservation principles. Where simulative retouching differs from retouching methodologies is in its emphasis on the aesthetic impact of the intervention. The effect of the action on the visual reception of the painting is more important than the theory guiding the action.

THE IDEOLOGY OF SIMULATIVE RETOUCHING

The simulative method merges the idea behind readily discernable retouching methodologies, such as *tratteggio* or *astrazione chromatica*, with the ideology of deceptive retouching, where retouched areas cannot be differentiated from non-retouched areas by the naked eye. It takes advantage of the fact that most wall paintings are viewed at a distance from which the craft of counterfeiting, even in a somewhat crude rendering, can easily deceive the eye. The retouching is detectable as part of the non-original content at close inspection usually requiring a scaffolding, but -in contrast to retouching methodologies- does not 'flaunt' its presence by creating a uniform or repetitive pattern, avoiding the imposition of an overall matrix that can dominate the artistic expression of the original painting. The intensity or density of the retouching corresponds to that of the surrounding original colour, and there-

fore varies from lacuna to lacuna. What is freely interpreted is how discernable the retouching is, and this is dictated case by case by the normal viewing distance of the painting. At normal viewing distance, the lacunae should not be readily identifiable.

The effect of mimicking the appearance of the original paint layer which has been affected by the passage of time is achieved by various means of painterly camouflage, selecting from a diverse palette of lines, dots and patches of colour the graphic effect that best imitates the condition of the original paint. The mottled and dappled presence of natural deterioration is imitated, particularly on larger lacunas, by clumping or overlapping retouched lines or dots. This can be viewed by some as a type of forgery, creating an impression of deterioration on an area where there is a total loss of paint. However, this is a crucial element in the technique preventing detection of the lacunas when viewed from a distance, integrating the damaged areas into the composition, and strengthening the dominant condition of the painting. A sharply delineated loss in an otherwise well-preserved painting will be densely filled with lines or dots (or any combination of graphic elements), particularly at the outer perimeter of the lacuna, eliminating the easily detectable border. The effect of this action will underscore the overall good condition of the painting. Likewise, integrated damage in a worn and faded painting will not directly improve the condition of the original areas, but will create an overall tranquil condition conducive to viewing the entire painting. The aim of the aesthetic intervention is to present the painting in the condition it was found, but without the most visually disturbing damages that detract from our comprehension of the pictorial content. The concept of artist's intent plays a negligible role in simulative retouching. In the case of the wall paintings in Denmark, this would be mostly guesswork, because so much of the original contents have been affected by the passage through time. The aesthetic processing, although recognising authenticity of content in terms of general composition and subject matter, does not aim to imitate how the paintings originally looked like at the time of their creation. The primary focus is on authenticity of condition. Faded paintings are still faded after aesthetic treatment. The lacunae within them are incorporated as faded areas. Thus, the viewers' attention will be shifted from the damage to the image, and hopefully, details can be observed that will enable or enhance comprehension of the pictorial content. This idea borrows heavily from Gestalt psychology, which was a great inspiration for Brandi, and used for the substantiation of treatment of lacunae so that they are not viewed as independent forms within the paintings, but are viewed on the same visual

plane as the image. We embrace Brandi's idea of the potential oneness of the work of art, with the view that we are not seeking to recover the 'original oneness'.

The greatest challenge in simulative retouching lies in the ability of the conservator to find the right graphic medium that will imitate the general condition of the painting. This aim requires substantial artistic sensitivity on the part of the restorer, and thus, one can criticize the method as elitist. However, in contrast to Baldini's perception of retouching as almost an 'assembly line production', this author views all forms of aesthetic treatment -even the application of 'neutral' surfaces such as exposed plaster repairs- as actions highly dependent on individual talent and artistic sensitivity. With simulative retouching, the trap to avoid -apart from the creation of repetitive patterns- is overly pedantic execution, which often leads to the creation of flat or lifeless areas in the painting. However, the degree of spontaneity in the application of retouching paint will be dependent on the viewing distance. Crudely applied strokes of colour that perfectly imitate the visual effect of deterioration when viewed at a greater distance will attract attention if they are normally viewed at close quarters. Such an outcome is avoided by varying the method of paint application according to the circumstances. The graphic retouching template will not change from one lacuna to the next; i.e. within a particular painting, one loss is not retouched with lines, while another is retouched with dots. However various densities of the graphic template will be employed within one painting. Thus, the effect of fading will be achieved by spreading lines, dots, paint splotches, crosshatching etc. wider apart. Retouching a loss in an area of stronger colour will require a denser application of the same graphic template. The lacunae are concealed or disguised by means of camouflage that simulates the condition of the painting, hence the name of the technique.

EXAMPLES IN PRACTICE

The first application of the simulative technique took place on the newly uncovered paintings in Nibe Church in 1994^[15]. Randomly crosshatching lines meshed in various densities were chosen to imitate the diverse degrees of deterioration. On the most faded areas, the ratio of the interstices to the painted network was high, allowing the limewash on the repair to influence the perception of the hue. Losses within better-preserved areas were filled more densely, but always taking care to leave some interstices within the network. By these means a certain "lightness" was achieved, even in the strongly colour areas, that would have been unattainable by the application



Nibe Church, detail from east web prior to retouching



After retouching (photos I. Brajer)

of a solid tone. The most time-consuming process, however, was the retouching of extensive areas where the images were almost entirely lost. In order to achieve a visually uniform plane for viewing the entire decoration on the vault and walls it was necessary to create an impression of patina on the newly limewashed areas adjacent to the figurative scenes. In the case of the largest repair (ca. 20m²) the entire surface was tediously covered with fine pale beige and grey lines that imitated the modulated surface of the original areas. The application of the lines was speeded up by tying three brushes together. Losses within repetitive geometric decorations, such as stripes



Nibe Church, north web after retouching, detail shown in photo below is marked with a black rectangle
(photo I. Brajer)



Detail of retouching from north web
(photos I. Brajer)

of alternating colours on the ribs were reconstructed, purposefully constructing the network of randomly crossing lines in an 'untidy' matter that perfectly imitated the variegated surface of the original when viewed from floor level.



Nibe Church, reconstructed band on northeast rib
(photo I. Brajer)



Nibe Church, view of vault after retouching. The reconstructed band is marked with a black rectangle (photo R. Fortuna)



Nibe Church, upper part of east wall and vault after retouching (photo R. Fortuna)

In 2003 a somewhat more controlled manner of retouching was carried out on the paintings in Fjenneslev Church^[16]. The decoration had been restored numerous times in the past, and the Romanesque wall paintings were visually weighed down by over-paint, resulting in a more solid appearance when compared to the 'ethereal' quality of the paintings in Nibe. However, the effects of time were visible on the over-painted areas: the reconstructed colour was unevenly mottled, and marked by aggregate particles (sand, small pebbles, bits of charcoal) breaking through from the substrate. This effect was imitated on the lacunas where new repairs were carried out. The areas of losses were filled with lines of varying lengths, which had a general vertical orientation, but also crossed each other at acute angles. Here and there throughout the lacuna, the lines were



Fjenneslev Church, the wall painting after the sixth re-restoration in 2004 (photo I. Brajer)

placed closer together, forming denser clusters that imitated the visual vibrations of the adjacent colour. Finally, small dots of various sizes were randomly painted on the network of lines in order to achieve the 'flickering' effect of the aggregate particles. Thus, the condition of the painting, with its deteriorated over-paintings was underscored in the most recent treatment.



Fjenneslev Church, detail of retouching (photo I. Brajer)

When the wall paintings in Torslev Church were uncovered on the sexpartite vault at the west end of the nave in 2004, the condition of the 16th century decoration was very unevenly preserved. The painting on the north and east webs was marked by relatively small losses, which did not affect the comprehension of the composition. However, the decoration was in much worse condition on the opposite side of the vault, particularly in the southeast corner, where the paint layer had survived in isolated small fragments. In the

past, such a state might have led to a decision to limewash the severely deteriorated webs, concentrating the treatment on the better-preserved half. Such an action would have had profound consequences. The decorative motif comprised scrolling vines and coats of arms of the donor family, which would have completely lost its meaning if only viewed as a fragment, with only the paternal side represented. Without resorting to conjecture, the repairs surrounding the dismembered fragments were integrated by means of cross-hatching, coaxing the motif forth so that the vault decoration functions as a unit, viewed on one plane, despite the lopsided condition. As the coats of arms were of central importance, a decision was made to reconstruct two black bands on



Torslev Church, vault viewed in the north direction, after retouching



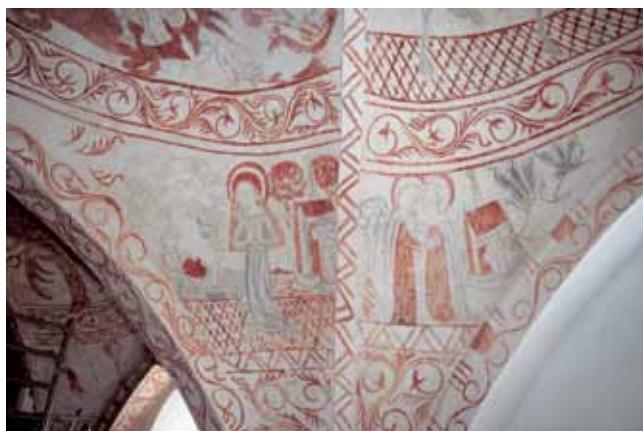
Vault viewed in the south direction, after retouching (photos R. Fortuna)

a shield based on minute fragments of original black paint. The reconstructed black colour on the bands was modulated to correspond to the general wear and tear of other elements of the decoration in the vicinity of the shield.

The most recent instance of simulative retouching was employed during the re-restoration of the paintings in Vallensbæk Church in 2007^[17]. The decoration on the vaults in the nave had been mechanically damaged during the non-professional, rough uncovering in 1966, which resulted in countless losses of paint. The damage was then covered by the previous restorer with a semi-transparent layer of over-paint, which did not survive the most recent cleaning. Larger lacunas interspersed with better-preserved areas dotted with small or minute losses emerged from beneath the over-painting. The general condition of the original painting could be described as very worn. Even in areas not damaged by large losses, the paint layer was unevenly preserved on the textured surface created by the bristles of the broom that had spread the limewash ground layer. The paint layer was missing on the ridges, but still present in the furrows of the striated surface. Two of the best-preserved scenes (which



Vallensbæk Church, condition of the paint layer after removal of over-painting (photo I. Brajer)



Vallensbæk Church, example of some of the best-preserved areas that served as a blueprint for the level of retouching on the more damaged areas (photo I. Brajer)



Vallensbæk Church, detail showing the state of preservation striven for during retouching (photo I. Brajer)



Vallensbæk Church, detail of retouching. Crude strokes of colour imitate the worn surface of the original areas (photo I. Brajer)



Vallensbæk Church after treatment: the upper part of the image includes the retouched scrolling vine seen in previous photo. Below it is the wing seen on the picture Vallensbæk Church, detail showing the state of preservation striven for during retouching. Viewed from the floor level, the reconstructed area blends in well with the original painting (photo I. Brajer)

nevertheless displayed clear signs of surface wear) served as the blueprint for the final look of the whole decoration. The remaining scenes were retouched to visually match their level of preservation. Using rather widely spaced and somewhat crude strokes of colour that imitated small patches of surviving genuine paint, the decoration was restored to a uniformly finer level of deterioration, which is perceived -when viewed from the floor- as more authentic than the previous, dull, over-painted condition.

CONCLUSION

Considering the complicated nature of the concept of authenticity, with its present nuances and interpretations spanning from issues regarding the physical fabric of the painting to its pictorial content and its symbolic values, one can conclude that simulative retouching focuses on preserving what might be called the authentic condition: the *de facto* appearance of the painting. However, if we were truly focused on preserving the authentic condition, we should not be proposing any form of aesthetic processing, but should accept the painting as it comes to us for treatment with all of its defects. The aim of simulative retouching is to eliminate the visually disturbing damages that interfere with our perception of the pictorial contents. This refers to larger losses, particularly those with 'eye-catching' forms, such as cracks running through figures, and sharply delineated lacunae. What simulative retouching actually does is to replicate the condition of the painted or non-painted surface that has survived, and extend this condition through imitation on the repaired areas, what might be viewed as a chameleonic transformation. We are, thus, creating a condition that has never existed in the course of the painting's passage through history.

Strictly speaking, all retouching is a form of deception or fraud, and thus can be considered to be ethically questionable in one way or another: deceptive retouching on an easel painting deludes the viewer to believe the painting is in pristine condition, but does this by introducing new paint; discernable retouching is achieved by applying colour in a style, which is totally foreign to the style of the original painting. The simulative retouching technique both deludes the viewer into believing the condition of the painting that is projected is authentic, and it achieves this by detectable means which are non-compatible with the original painting style. Thus, the condition of verisimilitude -something that has the appearance of being authentic- is attained while viewing from a distance, while the true retouched condition is seen when viewed in close quarters. Ultimately, what drives our actions is not the pursuit of authenticity in any of its forms, but

the desire to underscore certain values that are important in the local circumstances^[18]: the value of the painting as an archaeological artefact; the value of the painting as a didactical or narrative document; the value of the painting as a tourist attraction, etc.

In the beginning of the 20th century, Bauer-Bolton had the foresight to conclude that the manner in which paintings will be retouched in the future will depend on what has happened in the past^[19]. Simulative retouching, with its selective appropriations of other retouching methods and reaction against overly theoretical principles, is such a response. Moreover, it seems to be a rejection of discovering or portraying absolute or objective truth. This type of aesthetic processing is a constructed reality that is a result of persons acting on their interpretations, a form of social constructivism in conservation. It stresses the relative character of aesthetic interventions, and forms an antipode to scientism, which has made a profound mark on our profession, relegating for several decades questions of aesthetics and philosophy to a second domain. In the cases where simulative retouching was used in Denmark, it was considered to be the optimal solution that weighed the various values and functions of the paintings in relation to their condition. The legitimacy of these decisions does not imply that other retouching methods are not equally legitimate, provided that they can be equally substantiated. Simulative retouching makes a statement, an affirmation that we are employing modern conservation principles while dealing with wall paintings as works of art with aesthetic dimensions affected in a specific way by the passage of time.

Acknowledgements

The author is very grateful to Suanne Ørum for insightful comments.

NOTES

- (1) The name of this paper has been changed in respect to the title of the talk presented at the colloquium. Originally, the method was called 'camouflage retouching', and published as such in the author's two publications from 2009 (see below). The change in the name of the method to 'simulative retouching' was made out of deference to the French-speaking conservation community due to the negative connotation of the term 'camouflage' in the French language.
- (2) RICKERBY S. and SHEKDE L., *Reintegration of wall paintings: priorities and dilemmas*, in JEAN A. and BROWN E. (eds.), *Postprints of the Image Re-Integration Conference, 15-17 September 2003, Northumbria University*, Newcastle upon Tyne, 2007, p. 81-89.
- (3) BRAJER I., *Values and opinions of the general public on wall paintings and their restoration: a preliminary study*, in *Conservation and Access* (Contributions to the London Congress IIC), London, 2008, p. 33-38.
- (4) BRAJER I., *The concept of Authenticity expressed in the*

- treatment of wall paintings in Denmark*, in RICHMOND A. and BRACKER A. (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, London, 2009, p. 84-99; ID., *Authenticity and restoration of wall paintings – issues of truth and beauty*, in HERMENS E. and FISKE T., *Art Conservation and Authenticities - Material, Concept, Context* (Proceedings of the International Conference on Authenticity, University of Glasgow, 12-14 September 2007), London, 2009, p. 22-32.
- (5) PHILIPPOT A. and PHILIPPOT P., *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 2, Brussel, 1959, p. 5-19.
- (6) BAUER-BOLTON V., *Should Missing Area of Paintings Be Completed and What Would Be the Best Way to Do So?*, in BOMFORD D. and LEONARD M. (eds.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2004, p. 358-69.
- (7) BRANDI C., *The treatment of Lacunae and Gestalt Psychology*, in MEISS M. et al. (eds.), *Problems of the 19th and 20th Centuries: Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, 4, Princeton, 1963, p. 146-51.
- (8) MORA P., MORA L., and PHILIPPOT P., *Conservation of Wall Paintings*, London, 1984, p. 309-10.
- (9) CASAZZA O., *Il restauro pittorico nell'Unità di Metodologia*, Firenze, 1981.
- (10) BRAJER I., *Theory, methodology and practice. Cesare Brandi and wall painting restoration in Denmark in the 20th century*, in DELGADO RODRIGUES J. and MIMOSO J.M. (eds.), *Proceedings of the International Seminar. Theory and Practice in Conservation*, Lisbon, 2006, p. 109-118.
- (11) BALDINI U. and CASAZZA O., *The Crucifix by Cimabue*, in BOMFORD D. and LEONARD M. (eds.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles, 2004, p. 397.
- (12) BRAJER I., *Taking the wrong path: learning from oversights, misconceptions, failures and mistakes in conservation*, in CeroArt- Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art, 3: *L'erreur, la faute, le faux*, 2009, <http://ceroart.reviews.org/index1127.html>.
- (13) KORNECKI M., *Professor Józef E. Dutkiewicz, konserwator i twórcą – jakim go pamietam*, in *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, IX, 1, 1999, p. 122.
- (14) So-called after one of the tools provided by the popular graphic design software Adobe Photoshop.
- (15) BRAJER I. and CHRISTENSEN M.C., *The Restoration of Medieval Wall Paintings in Denmark - Ethics and Treatment Methods Based on the Case Story of the Paintings from Nibe Church*, in *Zeitschrift für Kunstechnologie und Konservierung*, 10, nr. 1, 1996, p. 22-37.
- (16) BRAJER I. and HASLUND I., *Questions of Authenticity after Six Re-restorations of the Wall Paintings in Fjenneslev Church*, in *ICOM Committee for Conservation Preprints*, 14th Triennial Meeting, The Hague, 2005, p. 1016-1021.
- (17) ØRUM S., *Vallensbæk Kirke* (unpublished treatment report), Archive of the National Museum of Denmark, 2007.
- (18) MUÑOZ VIÑAS S., *Beyond authenticity. The tautological argument and the logic of conservation*, in HER-

MENS E. and FISKE T., *Art Conservation and Authenticities, Material, Concept, Context* (Proceedings of the International Conference on Authenticity, University of Glasgow, 12-14 September 2007), London, 2009, p. 33-38.

(19) BAUER-BOLTON V., *op. cit*, p. 367.

DE SIMULERENDE RETOUCHE OP MUURSCHILDERINGEN: STREVEN NAAR AUTHENTICITEIT OF NAAR 'VEROSIMILITUDE'?

ALS GEVOLG VAN DE HUIDIGE DISCUSSIE OVER VERSCHILLENDEN ASPECTEN VAN AUTHENTICITEIT EN HET BEPALEN VAN DE PRIORITEITEN BIJ DE RESTAURATIE VAN MUURSCHILDERRINGEN, PROBEERDEN DE DEENSE RESTAURATEURS EEN NIEUWE RETOUCHEREMETHODE UIT, DE ZOGENAAMDE SIMULERENDE RETOUCHE. DEZE METHODE PROBEERT DE METHODES VAN DE HERKENBARE RETOUCHE, ZOALS TRATEGGIO OF CHROMATISCHE ABSTRACTIE, TE VERZOENEN MET DE ILLUSIONISTISCHE RETOUCHE, DIE MET HET BLOTE OOG NIET ZICHTBAAR IS. DE SIMULERENDE RETOUCHE KIEST VOOR EEN GRAFISCHE VORMTAAL WAARBIJ DE DEGRADATIE VAN DE ORIGINELE SCHILDERING ZO GOED MOGELIJK WORDT NAGEBOOTST: PARALLELLE LIJNEN, GEKRUISTE ARCERINGEN, KLEINE STIPPEN OF EEN COMBINATIE ERVAN. VAN DICHTBIJ IS DEZE RETOUCHE HERKENBAAR ALS EEN NIET-ORIGINELE INBRENG MAAR, IN TEGENSTELLING TOT VOORNOEMDE METHODES, VORMT ZE GEEN UNIFORME OF REPETITIEVE PATRONEN EN ONTWIKKT ZE HET KEURSLIJF VAN EEN ALLES OMVATTENDE MATRIX DIE VAAK DE ARTISTIEKE EXPRESSIE VAN DE ORIGINELE SCHILDERING DOMINEERT.

DE INTENSITEIT VAN DE RETOUCHE KOMT OVEREEN MET DE INTENSITEIT VAN DE OMLIGGENDE ORIGINELE KLEUR EN VERSCHILT BIJGEVOLG VAN LACUNE TOT LACUNE. SOMS WORDT HET VEELKLEURIG OPPERVAK VAN DE NATUURLIJKE VEROUDERING NAGEBOOTST, VOORAL ALS HET GROTE LACUNES BETREFT. DOOR HET SAMENBRENGEN OF OVERLAPPEN VAN GERETOUCHERDE LIJNEN OF STIPPEN, WORDT EEN INDRUK VAN DEGRADATIE OF PATINA GEWEKT. DIT KAN ALS EEN SOORT VERSVALLING GEZIEN WORDEN. VAN OP EEN AFSTAND ZIJN DE LACUNES NIET MEER HERKENBAAR ALS BESCHADIGDE ZONES. ZE ZIJN GEINTEGREERD IN DE COMPOSITIE EN VERSTERKEN DE ALGEMENE BEWARINGSTOECOND VAN DE SCHILDERING. DIT WIL ZEGGEN DAT BIJVOORBEELD DE RETOUCHE VAN EEN SCHERP AFGELIJNDE LACUNE IN EEN GOED BEWAARDE SCHILDERING DE GOEDE BEWARINGSTOECOND VAN DIE SCHILDERING NOG ZAL BEKLEMTONEN. GEINTEGREERDE BESCHADIGINGEN IN EEN VERSLETEN EN VERAAGDE SCHILDERING ZULLEN DE TOESTAND VAN DE ORIGINELE ZONES NIET ZICHTBAAR VERBETEREN, MAAR HET GEHEEL WORDT TOT RUST GEBRACHT ZODAT DE MUURSCHILDERING BETER KAN BEKEKEN WORDEN.

HET DOEL VAN DEZE ESTHETISCHE INTERVENTIE IS DE MUURSCHILDERRING TONEN IN DE TOESTAND WAARIN ZE AANGETROFFEN WERD, MAAR ZONDER DE VISUEEL MEEST STORENDE BESCHADIGINGEN DIE ONZE AANDACHT AFLEIDEN VAN HET PICTURAAL GEHEEL. DIT ESTHETISCH PROCES, EEN COMBINATIE VAN HET FOCUSSEN OP DE AUTHENTICITEIT VAN DE inhoud EN DE AUTHENTICITEIT VAN DE BEWARINGSTOECOND, VERGT VAN DE RESTAURATEUR EEN GROTE ARTISTIEKE GEVOELIGHEID. ALS GROTE LACUNES IN DE DECORATIE GEïNTREGEREERD WORDEN, WORDT ER EEN TOESTAND GECREËERD DIE GRENST AAN DE 'VEROSIMILITUDE' (HET ZIET ER UIT ALSOOF HET AUTHENTIEK IS). DIT IS DE PRIJS DIE MEN BETAALT ALS MEN DE NEGATIEVE EFFECTEN VAN DE KLASSEKE RETOUCHEMETHODES WIL VERMIJDEN. IN DEZE BIJDRAGE WORDEN TWEE VOORBEELDEN VAN BEHANDELDE MUURSCHILDERRINGEN VOORGESTELD, WAARBIJ MET VERSCHILLEND GRAFISCHE VORMEN DE ALGEMENE BEWARINGSTOECOND NAGEBOOTST WORDT.

LA RETOUCHE SIMULATIVE EN PEINTURE MURALE: VERS L'AUTHENTICITÉ OU VERS LA 'VÉROSIMILITUDE'?

EN RAISON DE LA DISCUSSION ACTUELLE SUR LES DIVERS ASPECTS D'AUTHENTICITÉ ET SUR LA DÉTERMINATION DES PRIORITÉS POUR LA RESTAURATION DE PEINTURES MURALES, LES RESTAURATEURS DANOIS ESSENT UNE NOUVELLE MÉTHODE DE RETOUCHE, APPELÉE RETOUCHE SIMULATIVE. ELLE TENTE DE CONCILIER LES MÉTHODES RECONNUES DE LA RETOUCHE, COMME LE TRATEGIO OU L'ABSTRACTION CHROMATIQUE, AVEC LA RETOUCHE ILLUSIONNISTE QUI N'EST PAS VISIBLE À L'ŒIL NU. LA RETOUCHE SIMULATIVE SE SERT D'UN LANGAGE GRAPHIQUE POUR IMITER LA DÉGRADATION DE LA PEINTURE ORIGINALE: LIGNES PARALLÈLES, HACHURES CROISÉES, PETITES TACHES OU UNE COMBINAISON DE CES FORMES. DE PRÈS, LA RETOUCHE EST RECONNAISSABLE EN TANT QUE CONTRIBUTION NON-ORIGINALE, MAIS, CONTRAIREMENT AUX MÉTHODES CI-DESSUS, ELLE NE PRÉSENTE AUCUNE TENDANCE UNIFORME OU RÉPÉTITIVE. CECI ÉVITE QUE L'INTÉGRATION NE PRÉVALE SUR L'EXPRESSION ARTISTIQUE DE LA PEINTURE D'ORIGINE.

L'INTENSITÉ DE LA RETOUCHE CORRESPOND À L'INTENSITÉ DE LA COULEUR ADJACENTE D'ORIGINE ET VARIE DONC DE LACUNE EN LACUNE. EN FAIT, LA SURFACE VARIÉE DE LA DÉGRADATION NATURELLE EST PARFOIS IMITÉE, EN PARTICULIER QUAND IL S'AGIT DE GRANDES LACUNES. EN RASSEMBLANT OU EN CHEVAUCHANT DES LIGNES ET DES POINTS, ON CRÉE UN EFFET DE DÉGRADATION OU DE PATINE. CECI PEUT ÊTRE CONSIDÉRÉ COMME UNE FALSIFICATION. DE LOIN, LES LACUNES INTÉGRÉES NE SONT PLUS IDENTIFIABLES

COMME DES ZONES ENDOMMAGÉES. ELLES SONT INTÉGRÉES DANS LA COMPOSITION ET AMÉLIORENT AINSI L'ASPECT GÉNÉRAL DE LA CONSERVATION DE L'ENSEMBLE. CELA SIGNIFIE QUE, PAR EXEMPLE, LA RETOUCHE D'UNE LACUNE NETTEMENT DÉFINIE DANS UNE PEINTURE BIEN CONSERVÉE RENFORCE L'ASPECT D'UN BON ÉTAT DE CONSERVATION. DES LACUNES INTÉGRÉES DANS UNE PEINTURE DÉGRADÉE ET USÉE N'AMÉLIORENT PAS L'ÉTAT DES ZONES ORIGINALES, MAIS L'ENSEMBLE EST UNIFIÉ CE QUI FACILITE LA VISION DE L'OEUVRE.

LE BUT DE CETTE INTERVENTION ESTHÉTIQUE EST DE PRÉSENTER LES PEINTURES DANS L'ÉTAT DANS LEQUEL ELLES ONT ÉTÉ DÉCOUVERTES, MAIS SANS LES ACCIDENTS LES PLUS VISUELLEMENT TROUBLANTS QUI DÉTOURNENT NOTRE ATTENTION DE L'ENSEMBLE. CE PROCÉDÉ ESTHÉTIQUE, QUI EST UNE COMBINAISON ENTRE METTRE L'ACCENT SUR L'AUTHENTICITÉ DU CONTENU ET PRÉSERVER L'AUTHENTICITÉ DE L'ÉTAT DE CONSERVATION, REQUIERT DU RESTAURATEUR UNE GRANDE SENSIBILITÉ ARTISTIQUE. SI DE GRANDES LACUNES DANS LA DÉCORATION SONT INTÉGRÉES, ON CRÉE UNE SITUATION PROCHE DE LA 'VEROSIMILITUDE' (L'APPARENCE D'AUTHENTICITÉ). C'EST LE PRIX QU'ON PAYE POUR ÉVITER LES EFFETS NÉGATIFS DES MÉTHODES CLASSIQUES DE RETOUCHE. DANS CETTE COMMUNICATION, SONT PRÉSENTÉS DEUX TRAITEMENTS DE PEINTURES MURALES AU COURS DESQUELS, À L'AIDE DE DIVERSES FORMES GRAPHIQUES, L'ASPECT GÉNÉRAL D'UN BON ÉTAT DE CONSERVATION EST IMITÉ.

KOERSWIJZIGINGEN TIJDENS DE UITVOERING: DE ROL VAN DE VOORONDERZOEKER | JOHAN GROOTAERS

Deze bijdrage handelt over een aspect van vooronderzoek, dat wel eens in de schemerzone verdwijnt: namelijk de rol van de adviseur tijdens de uitvoering van een goed voorbereid project en dit op het ogenblik dat zich op de werf plots een koerswijziging voordoet of dat men voor een voldongen feit wordt geplaatst.

Het is de bedoeling van een goed voorbereid dossier om dergelijke onverwachte situaties zoveel mogelijk te voorkomen. Soms moet onder tijdsdruk van de werf en de lopende termijn van de aannemer in allerijl beslist worden over een technisch aspect, zonder dat men zich voldoende bewust is van de erfgoedimplicaties. Daar waar men tijdens de lange maanden voorbereiding van een dossier rustig de tijd heeft om met alle partijen opties te bepalen, wordt men geacht op korte termijn adequate beslissingen te nemen met soms verstrekkende gevolgen. De bijsturing van de restauratieoptie tijdens de behandeling van de Sacramentstoren te Zoutleeuw onder leiding van restaurateur Jan Verbeke is daar een recent voorbeeld van. In dat geval was het een zegen om te kunnen beschikken over een adviserend college van deskundigen. Een dergelijke situatie is echter

uitezonderlijk. Op de meeste werven dient men te roeien met de riemen die men heeft.

Aan de hand van twee praktijkvoorbeelden wordt nu ingegaan op de rol van de vooronderzoeker tijdens de uitvoering van een project: de natuursteenkeuze bij de buitenrestauratie van het Locatorium (1718) van de Parkabdij te Heverlee en de keuze van het zinkwitverfsysteem bij de binnenrestauratie van de Boodschapkapel te Heverlee. Het eerste voorbeeld is een project waar de vooronderzoeker tegen de stroom in voet bij stuk diende te houden om de bouwhistorisch gefundeerde materiaalkeuze veilig te stellen. Het tweede voorbeeld illustreert de rol van de vooronderzoeker bij het counteren van de uitvoerbaarheid van een genomen optie. In beide gevallen is gebleken dat zijn bijdrage ligt in het kaderen van de keuzes in een ruimere historische context. Voor het Locatorium van de Parkabdij werd de historische discussie over het gebruik van de regionale bouwsteen Balegem weer actueel. In de Boodschapkapel echter was de opdracht om de vooroordelen over de werkbaarheid van een traditioneel zinkwitverfsysteem uit de weg te ruimen.



Parkabdij Heverlee, Locatorium anno 1718, algemeen gezicht (alle foto's © J. Schoors)



Boorschapkapel Heverlee, algemeen gezicht interieur

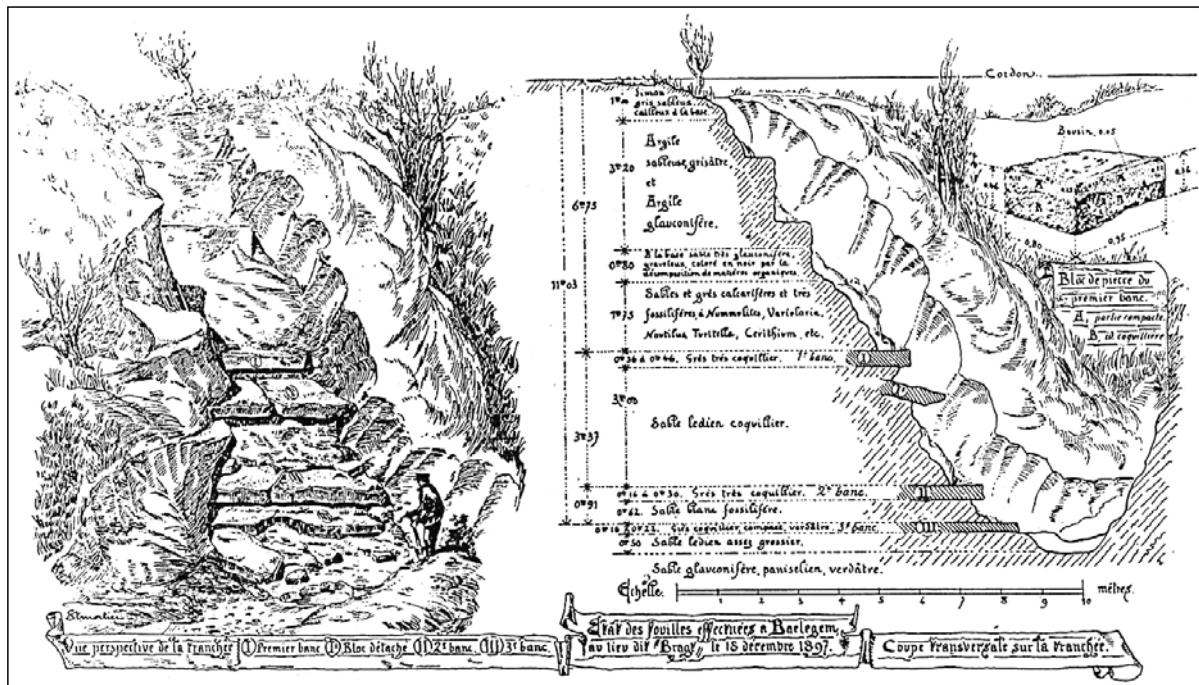
HET LOCUTORIUM VAN DE PARKABDIJ IN HEVERLEE

De restauratie van het Locatorium of 'spreekhuys' in opdracht van de vzw Abdij van Park en naar ontwerp van Piet Stevens en Sofie Beyen kadert in een meerjarenplan voor de herbestemming en restauratie van deze ongerekte abdijsite. Deze abdij is onder andere gekend om de monumentale 17^{de}-eeuwse stucplafonds van Jan Christiaan Hansche in de refter en de bibliotheek.

Het huidige Locatorium werd gebouwd in 1718 ter vervanging van een kleiner volume met barokke volutengevel op dezelfde plaats. Oorspronkelijk werd de frontgevel van het Locatorium gebouwd in een combinatie van handvormbaksteen en Lediaanse kalkzandsteen van Balegem (de zogenaamde formatie van Brussel). Uit het onderzoek van de voor- en zijgevel bleek dat het gebouw oorspronkelijk was afgewerkt met een flinterdunne gepleisterde baksteenimitatieschildering. Deze originele afwerking werd trouwens wegehouden voor de recente gevelrestauratie. De achtergevel daarentegen werd oorspronkelijk geheel in kalkzandsteen van Gobertingen gemetseld. Beide soorten natuursteen waren tijdens de laatbarok dus in gebruik voor eenzelfde constructie.



Parkabdij Heverlee, locatorium venstertravee voorgevel met baksteenimitatieschildering



Steengroeve Balegem eind 19^e eeuw,
schema van ontginding

Rond 1910 werden de gevels van het Locatorium voor een eerste maal gerestaureerd, waarbij ongeveer 30% van de originele Balegem werd vervangen door kalkzandsteen van Gobertingen. Het is op het eind van de zestigerjaren dat onder impuls van de aannemerswereld en natuursteenbedrijven koortsachtig gezocht werd naar een vervangingsmateriaal voor de Ledesteen. De Bourgondische Jurakalksteen Massangis deed massaal zijn intrede in de monumentenzorg. Economische motieven in verband met uitbating, volumes, verwerking, rendement, opslag en technische prestaties maakten van de Massangis het sumnum voor de monumentenrestaurateurs. Vervangen in plaats van conserveren was eveneens de leus. Ook de Parkabdij ontsnapte niet aan het Massangitis-virus: alle witsteen van de Norbertuspoort bijvoorbeeld werd netjes in dat materiaal vervangen, zonder dat iemand zich

bekommerde om het verlies van de Balegem als historisch bouwmateriaal, om nog te zwijgen van bouwhistorische bekommernissen. De traditie om de okerkleurig patinerende Balegem te vervangen door de witgrijze en stratigrafisch gelaagde steen van Gobertingen ontstond al op het eind van de 18^e eeuw. Het is geen toeval dat de classicistische architect Laurent Dewez dit regionaal gewonnen bouwmateriaal explicet de voorkeur gaf in zijn architectuur, zoals in de abdij van Vlierbeek en het kasteel van Opheylissem.

Tijdens het vooronderzoek van het Locatorium wilden we de discussie over de vervanging van de ledesteen nog eens aanzwengelen en de mogelijkheid onderzoeken om deze diep ingewortelde reflexen bij de keuze van het materiaal om te buigen naar een meer genuanceerde reflectie. Ons advies was om niet alleen voor het Locatorium, maar voor de hele Parkabdij opnieuw Balegem te voorzien als volwaardige restauratiesteen. Hiervoor werd een argumentatie opgebouwd die niet alleen restauratietechnisch was, maar ook bouwhistorisch en beter kaderend in de historische context: hoe en waarom restaureerde men vroeger de natuursteen in deze site? De problematiek van het gebruik van het regionale bouwmateriaal, de steen van Balegem, komt al in 1862 ter sprake bij de Koninklijke Commissie voor Monumenten. Men zag de import van Franse natuursteen zienderogen toenemen. De toenmalige provinciale Oost-Vlaamse Commissie bracht een initiatief op gang om exploiteerbare steenlagen in eigen streek te onderzoeken.



Achtergevel van het Locatorium
in Balegemse kalkzandsteen



Locutorium, algemeen gezicht achtergevel

Als vooronderzoeker was het onze rol om de toe-
passing van Massangis als alles-zaligmakende-
vervangingssteen aan de orde te stellen voor de
abdij van Park, met in het achterhoofd de weten-
schap dat bij sommige architecten, ingenieurs en
aannemers de discussie hierover al lang gesloten
was. Bij de eerste beperkte gevelrestauraties van
de Parkabdij en ook het Locutorium rond 1910
werd logischerwijze geopteerd voor de Gober-
tanger kalkzandsteen. De optie om bij de huidige
restauratiecampagne van de Parkabdij Gober-
tanger te gebruiken als restauratiesteen stuitte
op bouwhistorische bezwaren: het zou de vroeg
20^{ste}-eeuwse restauratiegeschiedenis kunnen
vervalsen. Kennelijk hechtte de 18^{de}-eeuwse bou-

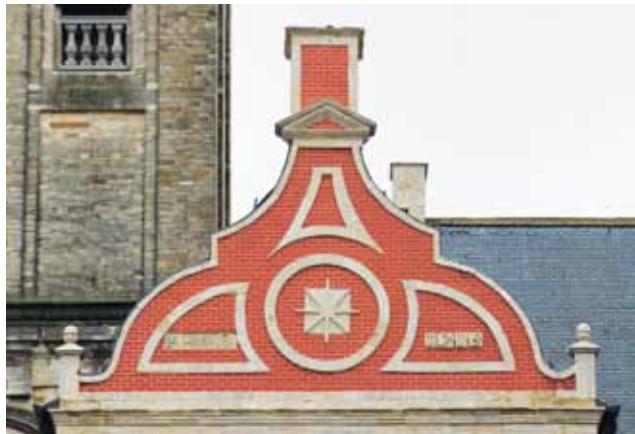
wers van het Locutorium aan de Gobertanger een
kwalitatiever en rijker karakter toe. Het volledige
achtergevelparement dat uitkijkt op de abstuin
en de prelatuur was anno 1718 inderdaad in Go-
bertanger gemetseld.

Ingenieur Vandendael, de eerste naoorlogse res-
tauratiearchitect van de abdij, was zich kennelijk
al bewust van de natuursteenproblematiek bij de
restauratie van de abdijkerk. Tegen de stroom in
van de restauratieaannemers koos hij niet voor
de Franse Massangis, maar voor de inheemse
Balegem, met uitzondering van enkele zware
constructieve delen. Bij de restauratie van de
Norbertuspoort rond 1985 werd echter systema-
tisch opnieuw Massangis gebruikt, zonder zich
de moeite te getroosten om de optie Balegem te
onderzoeken.

Wanneer in 2008 de restauratieaannemer ver-
schijnt met een Franse bleke Valdevienne steen
uit het bekken van Parijs, terwijl het bestek
eenduidig leidaan voorschrijft, moet de vooron-
derzoeker tot actie overgaan. Wanneer de Cel
Onroerend Erfgoed aan de vooronderzoeker een
omstandig advies vraagt over de keuze van de
natuursteen, kunnen wij alleen maar de bouw-
historische stellingname herhalen: de optie Ba-
legem werd op de werf niet te gronde onderzocht
op zijn praktische uitvoerbaarheid. We suggereren
ook de piste Belgisch-Luxemburgse steen



Locutorium, detail restauratiesteen Balegem



Locutorium, topgevelbeëindiging met jaarschrift 1718

van Grandcourt, een kalksteen die qua kleur en structuur dicht aanleunt bij de Balegem. Uiteindelijk is het een werfbezoek aan de steengroeve van Balegem dat de optie definitief beslecht ten gunste van de Balegem. Men was zich daarbij bewust van het feit dat de steen slechts in diktes tot maximum 18 cm kan geleverd worden en het siert de architect dat hij kan leven met stenen die tegen het groefleger geplaatst zijn. Zoals overigens ook het geval was in de 18^{de} eeuw...

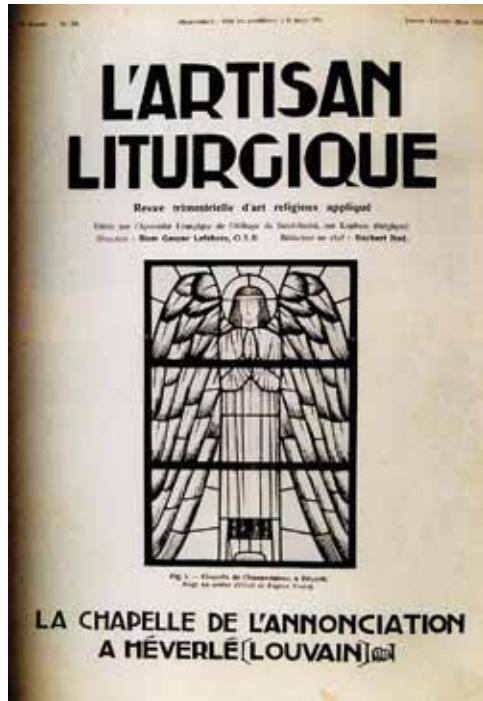
Als belangrijkste conclusie toont dit praktijkvoorbeeld aan dat bij de reflectie over een op het eerste gezicht technische aangelegenheid, het vooral belangrijk is om de problematiek te plaatsen in de bouwhistorische context, binnen zijn specifieke restauratiegeschiedenis: hoe werd in het verleden met die vraag omgegaan? En hoe kan een ongelukkige reflex een precedent voor de toekomst scheppen, namelijk de originele Parkabdij opzadelen met een in alle opzichten ‘arme’ Franse natuursteen? Soms zijn enige moed en durf noodzakelijk om niet afgeschrikt te worden door vastgeroeste denkpistes en belangen. Gezond verstand en een intuitief op ervaring gefundeerd weten en aanvoelen moesten het hier aflaggen tegen kurkdroge ingenieurscijfers over natuursteenkwaliteiten.

DE BOODSCHAPKAPEL VAN DE ZUSTERS ANNUNTIATIEN IN HEVERLEE

De Boodschapkapel in Heverlee uit 1930-31 is een gaaf bewaard voorbeeld van interbellumarchitectuur van architect Flor Van Reeth, glazener Eugene Yoors, kunstschilder Albert Servaes en edelsmid Rie Haen. De Boodschapkapel wordt algemeen beschouwd als de belangrijkste realisatie van de Pelgrimbeweging, met als ‘kern-



Boodschapkapel Heverlee, algemeen gezicht exterieur



Titelpagina kunsttijdschrift *L'Artisan liturgique*, spreekbuis van de Pelgrimbeweging

pelgrims' Renaat Veremans, Flor Van Reeth en Felix Timmermans. De kapel is een oase van rust en ruimte binnen één van de grootse middelbare scholen van België. Andere bekende interbellumkerken van Van Reeth zijn ondermeer de Heilig Hart Kerk te Lier (1937) en de Sint Walburgiskerk aan de Volksstraat in Antwerpen (1936). De Pelgrimskunst beoogde als constante de wil om kunst en leven enerzijds en religie en esthetiek anderzijds te laten samenvallen.

Het exterieur en het interieur zijn na een multidisciplinair vooronderzoek zorgvuldig gerestaureerd onder leiding van Piet Stevens. De restauratie van de glasramen is op het tijdstip van het colloquium nog aan de gang. Gezien de voor de hand liggende historische en architecturale waarde van dit interbelluminterieur was de optie snel unaniem genomen: "dit interieur in de door de ontwerpers gedachte geest van een Gesamtkunstwerk in ere herstellen". Architect Piet Stevens verwoordde het als volgt: "de oorspronkelijke zuiverheid van het concept, helderheid van structuur en detaillering zijn door vele soms minieme, soms ingrijpende wijzigingen aangetast of gebanaliseerd".

Het materiaaltechnisch onderzoek van pleisterwerk en afwerkingslagen van interieur en meubilair, dat uitgevoerd werd in 1999, diende deze optie te onderbouwen en technisch voor te bereiden. Samengevat was de conclusie van dit onderzoek



Boodschapkapel Heverlee, detail glasramen Eugene Yoors

voor de binnenaanwerking vrij eenvoudig:

- een raaplaag van hydraulische kalkzandhaarmortel (Doornikse kalk) met een schrale toeslag van varkenshaar en als vulstof een zeer fijn groevezand
- vervolgens een 3-8 mm dikke kalkgips topschuurlaag, egaal gladgeschuurd, maar niet gepolijst
- als grondlaag een laag verdunde lijnzaadolie-verf
- wanden en plafonds van de gehele kapel in monochrome schildering in een zacht getamponneerde warme bleekokeren lijnzaadolieverf
- de kapel werd circa 1960 monochroom overschilderd met een korrelige grijs-witte dispersieverf, een zogenaamde dampdichte latex van de eerste generatie



Noordelijke zijbeuk van de kapel

Het expliciete gebruik van een zonnige oker voor een interbellum interieur is typisch voor die periode. Ook de interbellum Sint Rochuskerk te Halle van architect Jos Smolderen (1928) was oorspronkelijk geheel licht oker geschilderd, zoals blijkt uit de recente voorstudie.

De restauratieoptie voor het gebruik van een getamponneerde zinkwitolieverf in de Boodschapkapel is ingegeven door de erfgoedwaarde van het architecturale totaalconcept van Flor van Reeth. Het is pas na WO II dat de artisanale (olie) verfbereiding van de huisschilders in de verdrukking komt. De praktische nadelen van de loodwit- en zinkwitverven waren destijds voldoende bekend: omslachtige en tijdrovende fabricatie. De bouwwoede in de naoorlogse periode kon niet voldoen aan de enorm gestegen vraag aan binnenverven. Loodwit is daarbij ook nog giftig in poedervorm en tijdens het opschuren. Olieverf in kerkinterieurs werd gemeden als zijnde achterhaald, te duur, bouwfysisch onverantwoord enzoverder.

WAT ZIJN NU DE DOORSLAGGEVENDE VOORDELEN VAN EEN ZINKWITVERF?

- onovertroffen lichtreflectie, hetgeen resulteert in een hogere helderheid (luminositeit)
- transparant karakter
- zogenaamde lichte streperigheid ofwel minder vloeeling (heeft te maken met de viscositeit)
- hoge glansgraad die als 'niet steriel' kan omschreven worden
- vorming van een karaktervol patina in de loop der tijden, maar ook kans op vergeling
- zeer goed dekkend
- niet giftig

Zinkwitverven zijn dus vooral helderder en wat koeler, wat te maken heeft met de lichtbrekingsindex. Deze traditionele verf kaatst het licht gemakkelijk terug, terwijl titaandioxideverven absorberender zijn en dus doffer en minder levendig. Vermeldenswaard is dat loodwit wegens zijn giftigheid niet meer toegelaten is bij binnenverven, zinkwitverf echter nog wel. Dit heeft te



Detail van de wandafwerking in zinkwitverf

maken met het feit dat men die zinkwitverf nog kan fabriceren met minder dan 300 gram solvent per liter verf, dus binnen de wettelijke voorschriften. Het restauratieadvies van het vooronderzoek, namelijk een lijnoliegebonden zinkwitverf, werd in het bestek opgenomen en goedgekeurd voor aanbesteding. De architect vond het opportuun een materiaaltechnische werfbegeleiding in te lassen. Uiteindelijk werd het de restauratieaannemer die de klus moest klaren tegen een vaste prijs. Alhoewel het bestek duidelijk was in de te volgen werkwijze en verfsoort, bleek bij aanvang van de werken dat het schildersbedrijf schoorvoetend begon te werken met de voorgeschreven lijnoliegebonden zinkwitverf.

We waren er ons van bewust dat dit vermoedelijk het eerste project was waar op grote schaal zinkwitverf was voorgeschreven. De vooronderzoeker werd ter hulp geroepen. Afstappen van de zinkwitkeuze was geen optie, in een kortstondige reflex zou men de aannemer ter wille kunnen zijn om problemen te vermijden en garanties te bieden, maar met een ontregensprekelijk inleveren van architecturale en esthetische kwaliteit ten aanzien van het concept van Flor Van Reeth. Er werd op ons advies op de werf een proefopstelling aanbevolen waarbij restaurateur-schilder Marc Van Buylaer de praktische leiding zou geven aan de schilders van het grote schildersbedrijf: het mengen van de zinkwitverf, het pigmenteren, het aandeel siccative, het verdunnen met terpentijn, het instellen van de zuigkracht en ten slotte het vlotte tamponneren van het oppervlak. Ook moest strikt gewaakt worden over de droogtijden, vermits zinkwitverf trager uithardt. Droogtijden tot 48 uur zijn niet ongewoon.

Het was de taak van de vooronderzoeker een fabrikant te vinden die zinkwitverf kon leveren voor dit specifieke project. Loodwitverf was bij voorbaat uitgesloten wegens zijn giftigheid en het feit dat het als interieurbouwverf verboden is in de Europese Unie.

WELKE SLOTBESCHOUWING MAKEN WE NU UIT DIT TWEEDE PRAKTIJKVOORBEELD?

Voorerst dat een soms triviaal element zoals verfkeuze een niet te onderschatten impact kan hebben op de esthetische en architecturale beleving van een Gesamtkunstwerk op lange termijn: de subtile symbiose van lichtreflectie, timbre, clair-obscur en zelfs de akoestiek van de ruimte. De erfgoedwaarde van een dergelijk waardevol interieur kan niet zomaar op de helling gezet worden door een ad hoc korte termijnbeslissing van de toevallig goedkoopste uitvoerder. Ten slotte de bedenking dat zeker in tijden van verlies aan vakennis en traditionele vaardigheden het de rol van de vooronderzoeker is om praktische oplossingen aan te reiken die gestoeld zijn op



Algemeen interieur gezicht na restauratie

een kennis van de historische context en kennis van de geschiedenis van een bepaalde techniek of product. Dat alles uiteraard met het algemeen erfgoedbelang voor ogen!

BIBLIOGRAFIE

DE KEIJZER M. en KEUNE P., *Pigmenten en bindmid-delen* (NRC-uitgave), Amsterdam, 2005; GROOTAERS J. *Restauratie Boodschapkapel. Materiaal-technisch onderzoek afwerkingen en behandelingsadvies* (onuitgeg. eindrapport), Sint-Niklaas, 1999; ID., *Restauratie Sint-Rochuskerk Halle, Bouwhistorisch en materiaal-technisch vooronderzoek* (onuitgeg. eindrapport), Sint-Niklaas, 2009; ID., *Abdij van Park. Bouwhistorisch en materiaal-technisch vooronderzoek, Fase A. Locutorium. Fase B Westyleugel*, (onuitgeg. eindrapport), Sint-Niklaas, 2005-2007; HEYNINCKX R., 1910-1940. Religie en moderniteit. Pelgrimskunst (tent.cat. Kadoc), Leuven, 2008; *Layers of understanding. Setting standards for architectural paint research*, Oxford, 2002; NIJS R., *Historische bouwstenen. Petrografie* (onuitgeg. syllabus RUGent), 1985; STEVENS P., *Restauratie Boodschapkapel. Restauratinota* (onuitgeg. rapport), Veltem-Beisem, 2001; STYNEN H., *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Brussel, 1998; VAN REETH F., *Gesticht van het H. Hart te Heverlee. Bouwen van eene kapel en schoollokalen*, Antwerpen, 1930; VERPOEST L., *De Boodschapkapel in Heverlee en de Pelgrimbeweging, in Neogotiek versus Pelgrim: Het H. Hartinstituut te Heverlee* (Kadoc-studiedag 13 juni 1992), Leuven, 1992.

Met dank aan Piet Stevens, Roger Nijs, Steengroeve Verlee Balegem, Anna Bergmans, Dieter Nuytten, Elisabeth Jaegers, Marc Van Buylaer, Dimitri Taeymans.

LES MODIFICATIONS DURANT L'EXÉCUTION: LE RÔLE DE L'AUTEUR DE L'EXAMEN PRÉLIMI- NAIRE

DANS LE PROJET DE PRISE D'OPTION ET DE DÉCISION EN CONSERVATION-RESTAURATION DU PATRIMOINE IMMOBILIER, L'IMPORTANCE DE L'EXAMEN DES TECHNIQUES ET MATÉRIAUX HISTORIQUES EST LARGEMENT RECONNUE. CEPENDANT, PENDANT CE PROCESSUS ET EN PARTICULIÈRE PENDANT L'EXÉCUTION DES TRAVAUX SUR CHANTIER, LE CHERCHEUR DOIT CONSTATER QUE LES AVIS CONCERNANT LES TECHNIQUES ET LES MATÉRIAUX DE SON EXPERTISE, DONT IL A DISCUté PRÉCÉDEMMENT AVEC LES AUTRES PARTENAIRES, NE SONT PAS TOUJOURS SUIVIS. LE CHERCHEUR QUI A ÉTÉ DÉSIGNÉ PAR LE PROPRIÉTAIRE, L'ARCHITECTE OU UN SERVICE PUBLIC, JOUET EN GÉNÉRAL D'UNE GRANDE CRÉDIBILITÉ, MAIS SE VOIT TOUT À COUP CONFRONTÉ AU FAIT ACCOMPLI ET REGRETTABLE D'UNE MODIFICATION DANS LE PARCOURS, SANS AVOIR ÉTÉ CONSULTÉ. LE CHERCHEUR ESTIME QUE SA CONNAISSANCE DU TERRAIN, SA RECHERCHE IN SITU ET SON EXPERTISE NE SONT PLUS PRIS EN COMPTE. IL EST QUESTION ALORS DE RÉAGIR DE FAÇON ADÉQUATE. COMMENT ET AVEC QUELS ARGUMENTS LE CHERCHEUR PEUT-IL SE MANIFESTER AVEC CRÉDIBILITÉ ET QUELLES SONT LES CONSIDÉRATIONS EN MATIÈRE DU PATRIMOINE À PRENDRE EN COMPTE DANS CE CAS?

LA CONFÉRENCE PRÉSENTE DEUX CAS TRÈS CONCRETS SUR CHANTIER, OÙ CETTE PROBLÉMATIQUE S'EST POSÉE: HEVERLEE, LOCUTORIUM DE L'ABBAYE DU PARC (1718); HEVERLEE, CHAPELLE DE L'ANNONCIATION (1930-1931).

CHANGE OF COURSE DURING THE EXECUTION: THE ROLE OF THE PRELIMINARY INVESTIGA- TION

WITHIN THE PLANNING AND DECISION PROCESS OF CONSERVATION/RESTORATION OF IMMOVABLE HERITAGE, THE IMPORTANCE OF BUILDING-HISTORICAL AND MATERIAL-TECHNICAL RESEARCH IS ACTUALLY BEYOND DISCUSSION. IT SEEMS HOWEVER THAT DURING THIS PROCESS AND ESPECIALLY DURING THE EXECUTION OF THE CONSERVATION/RESTORATION WORKS THE RECOMMENDATIONS OF THE BUILDING-HISTORICAL AND MATERIAL-TECHNICAL EXPERTS ARE OFTEN NOT FOLLOWED OR UNDERSTOOD AS PREVIOUSLY CONSULTED WITH THE OTHER PARTNERS. THE RESEARCHER, APPOINTED BY THE OWNER, THE ARCHITECT OR THE AUTHORITIES, AND GENERALLY WITH A HIGH DEGREE OF CREDIBILITY, IS SUDDENLY CONFRONTED WITH A REGRETTABLE FAIT ACCOMPLI OR A TECHNICAL CHANGE IN COURSE OF THE CONSERVATION/RESTORATION. THE RESEARCHER/CONSULTANT FEELS THAT HIS EXPERTISE AND RESEARCH ON SITE FROM HIS FIELD OF KNOWLEDGE HAS NOT BEEN DONE JUSTICE. IT IS THEREFORE CRUCIAL FOR THE PARTY CONCERNED TO ACT ADEQUATELY AND PRACTICALLY. IN WHICH WAY AND ON WHAT GROUNDS COULD AN EXPERT IN SUCH A CASE ACT CONVINCINGLY AND WHICH HERITAGE ARGUMENTS COULD PLAY A PART IN THIS?

ALL OF THIS IS EXPLAINED WITH CONCRETE EXPERIENCES IN THE FIELD OF IMMOVABLE HERITAGE: HEVERLEE, LOCUTORIUM PARK ABBEY (ANNO 1718); HEVERLEE, CHAPEL OF THE ANNUNCIATION (1930-1931).

REPEINT OU SURPEINT? RECONNAÎTRE LA (RE)TOUCHE DE L'ARTISTE | MARIE POSTEC



Constant Permeke, Vissersvrouw, 1920, 100 x 124 cm (© Lukas- Art in Flanders vzw / KMSKA)

Repentir, repeint, surpeint sont des termes très souvent employés dans le domaine de la conservation-restauration, sans que les définitions proposées ne s'accordent toujours entre elles. Tenter de proposer une définition pour chacun de ces termes est une gageure et pourrait constituer à lui-seul le sujet d'une communication entière. Toutefois, pour éviter les risques de confusion, il est important de s'arrêter un moment sur leur sens. L'utilisation d'une bonne terminologie implique déjà une bonne compréhension de ce qui est observé devant l'œuvre. Commençons donc par essayer de préciser le sens de ces différents vocables avant d'illustrer notre propos par deux études de cas. Pour cela, nous allons nous aider des définitions proposées par Catheline Périer-D'Ieteren^[1] et Sérgolène Bergeon-Langle^[2].

La définition des termes 'repentir' et 'changement de composition' rencontre un certain

consensus. Ils désignent des modifications apportées par l'artiste lui-même au cours de la réalisation de son œuvre. Ces changements sont appréciés aujourd'hui comme des témoignages de la démarche de l'artiste^[3].

En revanche, les définitions des termes 'repeint' et 'surpeint' sont plus problématiques et diffèrent sensiblement d'un auteur à l'autre, probablement pour des raisons d'ordre culturel. Tous s'accordent à y voir des «ajouts de peinture postérieurs à la création de l'œuvre réalisés par un autre peintre ou lors d'une restauration»^[4]. Cependant, pour Sérgolène Bergeon-Langle, le repeint «recouvre en général une lacune, mais aussi souvent la matière picturale originale environnante»^[5] alors que le surpeint est «un repeint ne recouvrant que de la matière picturale originale subsistante, à l'exclusion de zones lacunaires»^[6]. En d'autres termes, un repeint repose sur une couche picturale sous-jacente altérée, usée ou



Photographie de Paul Becker, Vissersvrouw de Constant Permeke (photo KIKIRPA)

lacunaire, alors qu'un surpeint repose sur une couche picturale sous-jacente intacte. A l'inverse, Catheline Périer-D'leteren préfère parler de repeint quand l'ajout de peinture couvre la couche picturale originale et de surpeint quand il s'agit d'un ajout de peinture débordant la surface altérée. Cette dernière définition rencontrera notre préférence. Nous emploierons donc le terme de 'surpeint' pour les retouches anciennes qui visent à cacher des accidents profonds ou superficiels et qui se sont altérées, en général assombries, avec le temps, donc un ajout sur une surface altérée; puis le terme de 'repeint' pour les ajouts qui recouvrent une peinture intacte pour la mettre au goût du jour sans que le tableau ait été assez gravement accidenté pour justifier une telle intervention. Il s'agit alors de repeints de style, de repeints iconographiques ou encore de repeints de pudeur comme les voiles pudiques ajoutés dès 1564 par Daniele da Volterra pour masquer les

nudités des corps de Michel-Ange à la Sixtine. Les repeints et les surpeints constituent donc des ajouts abusifs de peinture et sont réalisés après achèvement de l'œuvre par un autre peintre ou par un pseudo-restaurateur. Toutefois, l'artiste lui-même peut aussi revenir sur sa propre œuvre une fois celle-ci achevée, c'est-à-dire après un laps de temps plus ou moins long qui peut atteindre plusieurs années. Cette catégorie est moins connue et rarement mentionnée, probablement parce qu'elle est difficile à distinguer d'un repeint. Ségolène Bergeon-Langle l'évoque sous la définition du mot 'correction' et précise que «*Quand la correction est pratiquée bien après l'époque de la création, on parle de repeint pour la peinture*»⁽⁷⁾. L'auteur ne précise cependant pas clairement s'il s'agit de repeint fait par l'artiste ou par quelqu'un d'autre. Il nous semble toutefois que le terme de 'repeint' doit être réservé en cas d'ajout abusif. Nous préférerons donc désigner ces additions

tardives faites par le peintre sur sa propre œuvre par le terme de 'reprise d'auteur'. C'est de ce type de reprises qu'il va être question ici, c'est-à-dire les modifications faites par l'artiste après l'élaboration de l'œuvre dans une matière qui peut être de même nature que celle de la peinture originale.

Lors d'un traitement de restauration, les reprises d'auteur doivent, bien entendu, être conservées, alors que les repeints peuvent éventuellement être enlevés. Cependant, la frontière entre ces reprises d'auteur et les repeints est parfois mince et difficile à discerner. Les reprises peuvent en effet être considérées, à tort, comme des repeints. Nous allons donc aborder ce sujet qui demande une attention particulière à travers deux œuvres, un triptyque de Hendrik Van Balen des environs de 1622 et une toile de Constant Permeke datée de 1920.

Nous allons commencer par le cas le plus récent, l'œuvre de Constant Permeke. Né en 1886 à Anvers et décédé en 1952 à Ostende, Permeke^[8] est un représentant majeur de l'expressionnisme flamand. Ses œuvres évoquent la mer du Nord, les paysages de Flandre, les pêcheurs et les paysans, illustrant sa préférence pour les thèmes marins et ruraux. Son expressionnisme tient surtout à l'exploitation d'une matière picturale lourde et dense, dominée par des teintes brunes et terreuses qui associent la création aux éléments naturels. Attardons-nous sur la *Vissersvrouw* (Femme de pêcheur), conservée au Musée des beaux-arts d'Anvers et restaurée en 2004^[9]. Cette peinture est signée et datée de 1920 dans le coin inférieur droit. De même, le nom de 'Oostende' apparaît à côté de la signature.

Au début des années 1920, la thématique de l'œuvre de Permeke s'oriente vers le monde des pêcheurs et aboutira à un grand nombre de dessins monumentaux au fusain et de peintures représentant les pêcheurs et leurs femmes. Le tableau présente une femme, habillée de noir et portant un grand panier, assise sur les quais d'un port, des bateaux de pêche à l'arrière-plan, et une autre femme apparemment assise dans le coin supérieur gauche. Le travail combine dessin et peinture. La robe noire de la femme de pêcheur a été peinte d'une couche épaisse de peinture, alors que son visage et ses mains sont uniquement dessinés de traits de graphite ou de fusain. La deuxième femme est construite de la même manière, seules quelques lignes de crayon indiquent le visage et les mains. Les quais n'ont été peints que très légèrement d'une couche uniforme recouvrant la préparation alors que les bateaux à l'arrière-plan sont rendus dans une matière épaisse. A gauche du panier et à hauteur de la deuxième femme, apparaît aussi



Schéma indiquant le dessin de la femme non peinte



Détail du coin inférieur gauche (toutes les photos de cet article © KMSKA, sauf mention contraire)

le dessin d'un personnage debout qui a été juste dessiné mais non peint. Cette combinaison d'art graphique et pictural au sein d'une même œuvre est assez peu fréquente chez Permeke et apporte une certaine légèreté à ce travail que certains peuvent considérer comme étant inachevé.

Le but principal du traitement visait à résoudre des problèmes importants de soulèvements de la couche picturale. Au cours de ce travail, nous avons fait quelques recherches sur l'œuvre pour en comprendre au maximum les particularités, recherches bibliographiques sur le peintre, et recherche d'anciennes photographies de l'œuvre. Avant d'entreprendre ce travail de recherche, notre première investigation nous avait amené à nous attarder sur des taches brunes et vertes, essentiellement présentes dans le coin inférieur gauche, appliquées à notre sens assez grossièrement sur les lignes légères du dessin du personnage non peint. En effet, des additions, que nous trouvions assez lourdes et disgracieuses, avaient été réalisées à l'aide de larges coups de brosses sans nuance particulière. De plus, ces 'taches peintes' passaient dans les craquelures de la couche picturale sous-jacente. Il s'agit non pas de craquelures d'âge mais de craquelures prématurées résultant d'un problème de séchage de la couche picturale; celles-ci peuvent survenir assez vite après achèvement de l'œuvre. Quoiqu'il en soit, tout portait à croire que ces touches de peinture étaient des repeints, c'est-à-dire des ajouts abusifs.

Au cours de nos recherches, nous avons trouvé à la photothèque de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) quelques photographies dont l'une d'elles s'est avérée particulièrement intéressante. Elle montre en effet un état différent de l'état actuel, avec deux différences majeures: d'abord la date et le nom de 'Oostende' près de la signature n'y figurent pas, puis les fameuses touches de peinture brunes et vertes n'existent pas non plus sur la photo ancienne. Notre première quête a donc été d'essayer de dater cette photographie pour situer au mieux l'apparition de ces ajouts de peinture et d'en comprendre l'origine, sans imaginer alors qu'il pouvait s'agir de reprises du peintre tant ces additions nous choquaient dans la composition. La photo de l'IRPA n'est pas datée, mais son auteur est connu. Il s'agit de Paul Becker, photographe ayant travaillé pour le compte d'une agence de presse auprès de divers clients entre 1890 et 1940^[10], et qui a vendu sa collection de photographies à l'IRPA en 1943. Nous pouvons donc déjà affirmer que la photo a été prise entre 1920, date de l'œuvre et 1943, date de son achat par l'Institut, limitant ainsi la période entre la réalisation de la peinture et l'ajout des éléments à 23 ans. Nous avons pu réduire encore davantage cette période grâce à

une publication ancienne. La toile de Permeke, la *Vissersvrouw*, est entrée dans les collections du musée d'Anvers en 1930 à la faveur d'une donation de Franz Franck, membre du conseil d'administration du musée et co-fondateur en 1905 à Anvers de la société 'Kunst van Heden' (L'art contemporain), dont le but était de promouvoir l'art belge contemporain, via des conférences, des publications, des expositions et des donations à divers musées. En même temps que la peinture de Permeke, le donateur offre au musée 15 autres peintures, toutes seront exposées dès 1931 dans une salle qui portera son nom. Cette importante donation a fait l'objet d'un article dans le *Jaarboek du Musée d'Anvers*^[11] en 1930, dans lequel figurent plusieurs photographies de la *Vissersvrouw* qui montrent les additions que nous cherchions à dater, à savoir les taches de peinture, la date et le nom d'Oostende près de la signature. Nous pouvons donc conclure que ces additions ont été réalisées entre 1920, date de l'œuvre et 1930, date de son entrée au musée, réduisant ainsi la période d'apparition des additions à 10 ans maximum après achèvement de l'œuvre. Même si la date 1920 a été ajoutée postérieurement sur la peinture, cette datation reste très crédible tant la thématique de l'œuvre s'accorde avec le travail de l'artiste à cette époque. En 1930, date de la donation au musée d'Anvers, Permeke est encore vivant. Il meurt en 1952. Il est donc fort probable que c'est lui-même qui procéda à ces additions.

Parmi les seize œuvres de la donation de Franz Franck, cinq seulement n'ont pas été photographiées par Paul Becker. Les autres œuvres entrées au musée dans ces années-là en dehors du don de Franz Franck ne semblent pas non plus photographiées par Paul Becker^[12]. C'est donc probablement le collectionneur-mécène qui a commandé ces photos avant de céder sa collection au musée. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que Franz Franck a acquis l'œuvre de Permeke sans les additions et qu'il a demandé à l'artiste^[13] de réaliser ces ajouts afin de combler les espaces vides qui donnaient un caractère inachevé à la peinture, ce qui a peut-être déplu. Même si notre recherche ne parvient pas à conclure avec certitude que les additions sont de la main de Permeke, le doute est trop grand pour écarter cette hypothèse. Il était donc bien sûr exclu de toucher à ces ajouts de peinture, même si notre sensibilité nous fait préférer l'œuvre dans son aspect 'inachevé'.

Le fait que des œuvres aient été reprises par l'artiste lui-même ultérieurement nous est assez familier dans le cas de la peinture moderne. Ensor a vécu 60 ans aux côtés de *l'Entrée du Christ à Bruxelles*, reprenant régulièrement certaines zones de sa gigantesque composition^[14]. Renoir

ou Turner sont également connus pour avoir retravaillé leurs peintures. Mais le concept de reprise de l'œuvre par l'artiste existait bien avant le 19^{ème} ou le 20^{ème} siècle, ce qui est aujourd'hui très difficile à apprécier. De récentes recherches, celles d'Hélène Dubois sur Rubens notamment, tendent à mettre en évidence ces reprises plus ou moins tardives de l'artiste dans la peinture du 17^{ème} siècle^[15]. Cet aspect moins connu nous est apparu au cours de la restauration d'un triptyque du peintre anversois Hendrik Van Balen. Ce traitement a été mené en 2008/2009^[16] à la cathédrale d'Anvers en vue de l'exposition Re.u.nie qui voit le retour dans l'église de huit des plus beaux retables de la collection du musée d'Anvers qui autrefois décoraient le lieu.

Le retable^[17] réalisé vers 1622 à la demande de la corporation des menuisiers d'Anvers, a été démembré à la fin du 18^{ème} siècle et a été recomposé pour l'exposition. Ouvert, il montre La naissance de saint Jean-Baptiste^[18] sur le volet gauche, Saint Jean-Baptiste prêchant au centre, et Saint Jean Baptiste chez Hérode sur le volet droit. Au revers des volets figurent deux saints en grisaille, saint Jean-Baptiste à gauche, et saint Jean l'Evangéliste à droite.

Davantage connu pour ses tableaux de cabinet et ses scènes mythologiques de petit format, Hendrik van Balen (Antwerpen 1575 –1632) fut un peintre fort apprécié dans le milieu anversois du 17^{ème} siècle^[19]. Par la représentation élégante du nu, la richesse des détails et leurs couleurs vives et fraîches, ses tableaux suscitaient l'intérêt d'un public cultivé. Ses petits tableaux de cabinet notamment sont rendus avec précision et minutie tout en regorgeant de détails. A partir de 1602, Van Balen dirigea un grand atelier avec pas moins de vingt-six élèves, dont les plus connus sont Frans Snyders et Antoon van Dyck. L'atelier devait répondre à un rythme de production accéléré. A cette fin, Van Balen ne peignit, dans de nombreux cas, que les figures, le paysage et les animaux étant confiés à d'autres artistes. Il a fait notamment plusieurs fois appel à des peintres comme Joos de Momper et Jan Bruegel de Velours pour la réalisation des paysages. Après 1620, sans doute sous l'influence de Rubens, Van Balen peignit de grands tableaux d'autels à thèmes religieux, qui se trouvent essentiellement aujourd'hui dans les églises d'Anvers. Le Triptyque de la corporation des menuisiers fait partie de cette dernière catégorie d'œuvres.



Hendrik van Balen, retable des artisans-menuisiers, vers 1622, panneau central: KMSKA, volets: Onze-Lieve-Vrouwekathedraal: retable ouvert avant restauration, 270 x 371 cm



Retable fermé avant restauration



Retable fermé après restauration



Retable ouvert après restauration



Détail de la Vierge du volet gauche



Détail de la femme du coin inférieur droit du panneau central

Les peintures étaient en bon état de conservation mais elles étaient devenues très sales, suite à l'accumulation, au cours du temps, d'épaisses couches de poussière et de vernis jaunis, qui avaient terni ces peintures originellement très colorées. Le but du traitement était essentiellement de redonner un aspect homogène à cet ensemble démembré depuis plus de deux siècles. L'histoire matérielle différente qu'ont connu les divers éléments du triptyque explique l'aspect hétérogène qu'ils présentaient avant traitement.

Peindre une œuvre de cette taille représentait au début des années 1620 un défi pour Van Balen, plus habitué aux petits formats. On peut déceler plusieurs mains dans ce triptyque. Les volets et le panneau central sont de facture assez différente: les volets dénotent un traitement plus classique, les carnations y sont davantage construites en clair-obscur et le passage de l'ombre à la lumière est travaillé avec soin alors que le panneau central a été peint avec une certaine maestria, les zones d'ombres et de lumières se côtoient avec de forts contrastes plus qu'elles ne se fondent entre elles, créant un modelé robuste avec beaucoup de profondeur et de relief. Le panneau central, œuvre manifestement attribuable en grande partie à la main du maître, va davantage retenir notre attention. A l'aide de grands coups de brosse, le peintre construit les drapés et les visages d'un geste sûr qui ne nécessite jamais de reprise. Quelques touches amples et hardies suffisent à donner aux formes une remarquable expression. Les premiers plans sont plus achevés que l'arrière-plan qui est davantage esquissé, pensé pour être vu à distance.

Seul le panneau central a été décadré lors de ce traitement, ce qui nous a permis de comprendre les étapes de l'élaboration de l'œuvre et ses particularités. Contrairement aux volets, le panneau central n'a plus son cadre d'origine. La peinture a manifestement été réalisée en grande partie en atelier puis terminée après sa mise en place dans son cadre original, peut-être déjà à la cathédrale. On y décèle en effet plusieurs étapes dans l'élaboration de l'œuvre. Alors que le premier plan, peuplé de nombreux personnages, était presque achevé, le paysage n'était qu'esquissé. Les troncs des arbres et les principales branches avaient seulement été mis en place, alors que le feuillage, ainsi que les herbes et les fleurs du premier plan, n'existaient pas encore. Puis la peinture a été encadrée.

Van Balen collaborait souvent avec des peintres paysagistes, il est dès lors raisonnable d'envisager qu'il a peint l'essentiel de la scène laissant la végétation pour un autre intervenant, lequel n'a manifestement travaillé qu'assez tardivement dans l'élaboration de la peinture puisque le panneau était déjà encadré, voire peut-être déjà

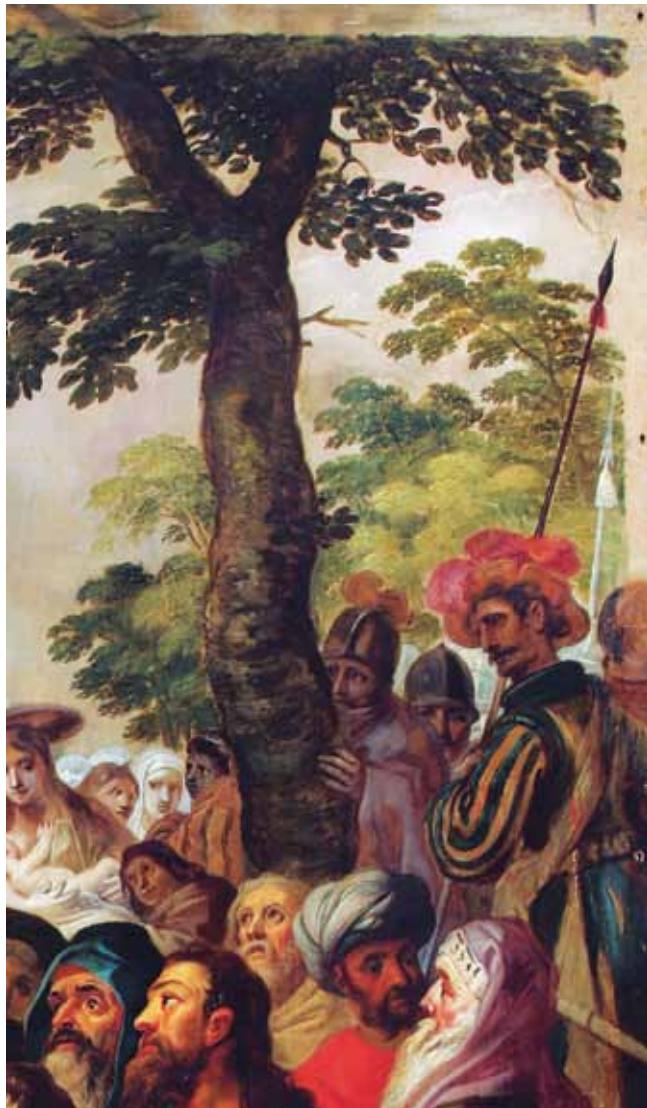


Détail du panneau central décadtré: le paysage n'était qu'esquissé au moment de l'encadrement de l'œuvre

placé sur l'autel ou à l'emplacement qui lui était destiné dans la cathédrale. Le fait de décadrer la peinture nous a permis de comprendre cette succession d'étapes, mais aussi de repérer d'autres types de touches manifestement rajoutées au moment où le peintre a pu évaluer l'impact de son œuvre à une certaine distance dans l'environnement gigantesque de la cathédrale. En effet, des touches que nous pouvions interpréter comme étant des repeints, tant elles nous paraissaient maladroites par rapport au reste de

la peinture, prennent en réalité toute leur valeur avec un certain recul.

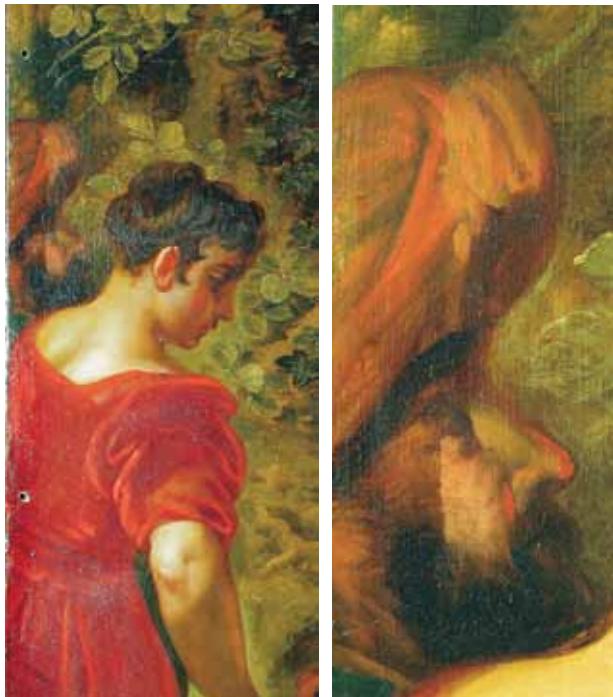
Le premier indice nous a été fourni par le groupe de l'homme au turban et de la femme à la robe rouge présents le long du bord gauche. Les carnations de l'homme ont été achevées au-delà du cadre avec une couche picturale claire et dense rehaussée de deux traits rouges. Le turban a également été éclairci à l'aide de touches appliquées avec une apparente désinvolture sans



Détail du panneau central décadadré: le paysage n'était qu'esquissé au moment de l'encadrement de l'œuvre

rapport véritable avec les plis peints au stade précédent. De la même façon, le visage de la femme, vu de près, présente des touches claires quelque peu troubles dans l'ombre de son cou et des traits sombres et grossiers au niveau de la lèvre supérieure et des yeux, lui conférant un air très sévère. Des touches rouges suivent aussi les boucles de ses cheveux pourtant bien bruns.

Tous ces éléments, évalués à une certaine distance, perdent de leur caractère excessif et mettent en valeur les formes peintes. De la même façon, le manteau rouge de la femme ne porte pas de touches vermillon pur sous le cadre (les touches rouges s'arrêtent aux limites du cadre), ce qui laisse supposer que tous, ou au moins une partie, de ces rehauts lumineux suggérant un velours ont été ajoutés ultérieurement. Notre



Détail du panneau central décadadré: groupe de l'homme au turban et de la femme à la robe rouge présents le long du bord gauche

Détail du panneau central décadadré: tête de l'homme au turban



Détail du panneau central décadadré:
tête de la femme à la robe rouge

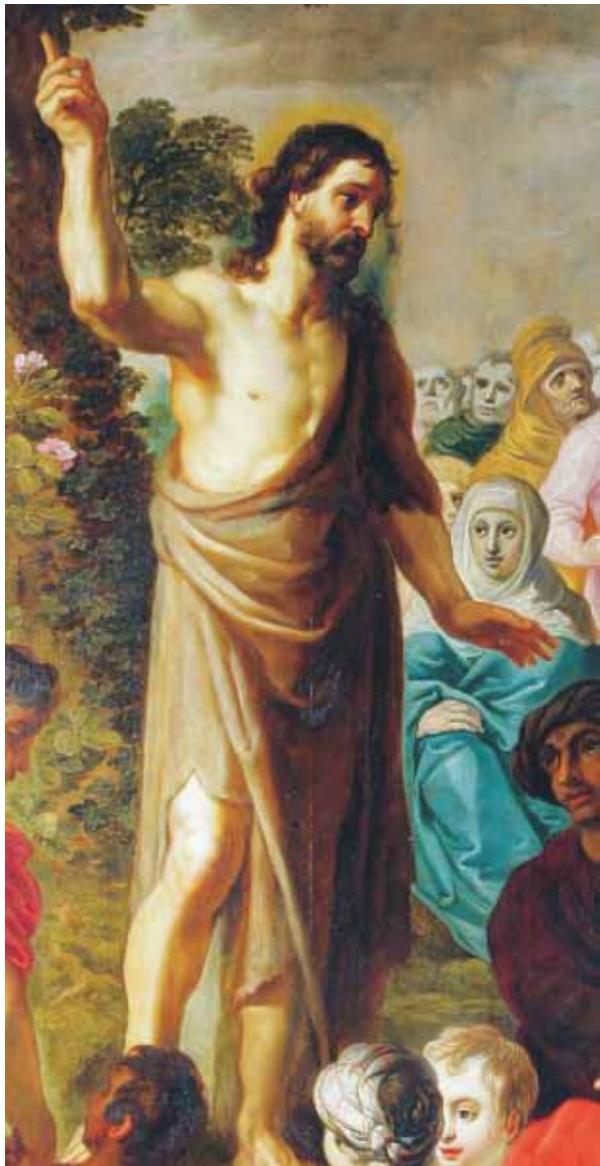


Figure de saint Jean-Baptiste



Bras droit de saint Jean-Baptiste

regard aiguisé par ces premiers indices a alors pu déceler un peu partout des touches rouges dans les carnations et des rehauts clairs qui accentuent les jeux de lumière. Ainsi, au niveau du coude de saint Jean-Baptiste, ces touches ressemblent plus à des taches vues de près, mais fonctionnent merveilleusement à distance.

Les visages de la foule à l'arrière-plan sont peints de façon très schématique, faisant ressembler les figures à des masques. Les pupilles sont rendues par deux points apparemment mal placés dans l'œil. Le visage de la femme de couleur présente aussi des touches noires à première vue très grossières. Ici encore, chaque touche trouve son sens à une certaine distance.

Des exemples de touches apparemment sans rapport avec les couches sous-jacentes abondent dans cette œuvre: les orbites vides de certains personnages de l'arrière-plan ont été animées de quelques touches sombres sans forme ni logique apparente avec le modelé sous-jacent. Il est parfois difficile cependant de déterminer si toutes ces touches ont été apportées à ce stade ou au préalable. Quoi qu'il en soit, le modelé se lit très bien à distance. Ailleurs, les yeux sont peints de façon si schématique qu'on a peine à les attribuer à un peintre aguerri.

Toutes ces touches apportées ultérieurement ne sont pas des repeints mais font bien partie du processus créateur de l'œuvre. Pour nous en convaincre, si besoin est, il suffit de se pencher sur une petite peinture de Van Balen du Musée d'Art Ancien de Bruxelles peinte à la même époque, *Les noces de Thétis et Pélée*^[20]. Nous y retrouvons la même femme habillée de rouge mais environ cinq fois plus petite que celle du retable d'Anvers (et sa position est inversée par rapport à celle du panneau d'Anvers). Van Balen procède de la même manière dans ses petites peintures que dans ses œuvres de grand format. En effet, pour faire ressortir les accents importants qui donneront leur caractère aux figures ou leur relief aux drapés, il accentue certains éléments comme certains traits du visage et certaines lumières du drapé rouge. A l'observation de certains détails de l'arrière-plan, on observe des touches comparables à celles que nous trouvons dans le retable d'Anvers, c'est-à-dire des lumières sur les drapés et des traits ou des points sombres schématiques au niveau des yeux.

Cette pratique qui consiste à repeindre à posteriori certains éléments du tableau est connue en théorie chez Rubens à la même époque grâce à plusieurs sources anciennes. En 1607, Rubens lui-même écrivait qu'il était habituel de retoucher les peintures après leur installation dans le lieu auquel elles étaient destinées^[21]. Cependant leur visualisation n'est pas toujours aisée et demande beaucoup d'attention. Il faut en effet distinguer



Visages de la foule à l'arrière-plan peints de façon très schématique



Visages de la foule à l'arrière-plan peints de façon très schématique: visage de la femme de couleur



Les pupilles sont rendues par deux points apparemment mal placés dans l'œil



Visages des deux hommes à droite de saint Jean-Baptiste



Visage d'un soldat, les yeux sont peints de façon si schématique qu'on a peine à les attribuer à un peintre aguerri

les pratiques d'atelier développées pour accentuer certains éléments à distance, que ce soit sur grand ou sur petit format - la comparaison avec le tableau de Bruxelles le confirme - de ces reprises d'auteur plus tardives.

Ces deux œuvres, celle de Permeke et celle de Van Balen, apparemment très éloignées dans leur conception, trahissent une même volonté de l'artiste d'améliorer leur œuvre quelque temps après leur achèvement, probablement quelques années chez Permeke et seulement quelques semaines, voire quelques mois, chez Van Balen. Ces reprises que nous avons baptisées 'reprises d'auteur' sont certainement beaucoup plus nombreuses que nous le supposons, mais d'anciennes restaurations les ont très probablement souvent éliminées. Nous avons tous en tête la polémique née autour de l'enlèvement de soi-disant repeints, considérés par certains comme des retouches originales a secco, sur les fresques de la voûte de Michel-Ange à la Sixtine.

Une interprétation supposée 'logique', comme la présence d'un repeint dans les craquelures de la peinture originale, peut aisément tromper les différents acteurs d'une restauration et les conduire à des décisions irréversibles. De même, un jugement d'ordre esthétique trop hâtif, comme l'appréciation de touches considérées inférieures et en désaccord avec le style du reste de l'œuvre, peut fausser les décisions. Une analyse trop rapide et systématique, nous l'avons vu, peut conduire à de graves erreurs d'interprétation dans ce que nous voyons et croyons comprendre. Ces reprises d'auteur peuvent aisément être considérées comme des repeints. Toute décision en matière d'enlèvement de repeints ou de surpeints doit donc être scrupuleusement précédée d'une réflexion en aval. Même si dans les deux cas que nous avons évoqués, il n'a jamais été vraiment question d'éliminer ce que nous ne comprenions pas à première vue, le fait de les considérer comme des repeints aurait déjà constitué une erreur. Les répertorier comme repeints éventuels pourrait en effet avoir des conséquences graves pour le futur de l'œuvre, d'où l'intérêt pour le conservateur-restaurateur de bien documenter son travail et ses observations, voire de les publier, et de se tenir au courant de l'avancement des recherches via les publications ou les colloques. Car c'est en ayant connaissance de certaines caractéristiques techniques que nous éduquons notre regard et que nous ouvrons notre esprit à voir et à comprendre au-delà des apparences.

NOTES

- (1) PÉRIER-D'IETEREN C., *Glossaires*, in *Public et sauvegarde du Patrimoine*, Centre de Recherche et d'Etudes technologiques des Arts plastiques, série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, ULB, vol. VII, 1999, p.133-134.
- (2) BERGEON-LANGLE S. et CURRIE P., *Peinture & dessin: Vocabulaire typologique et technique*, 2 vol., Editions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2009.
- (3) PÉRIER-D'IETEREN C., *op. cit.*, p.133-134.
- (4) Ibidem, p.133
- (5) BERGEON-LANGLE S. et CURRIE P., *op. cit.*, p. 828.
- (6) BERGEON-LANGLE S. et CURRIE P., *op. cit.*, p. 829.
- (7) BERGEON-LANGLE S. et CURRIE P., *op. cit.*
- (8) VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1986; VAN DEN BUSSCHE W., *Permeke, 1886-1952*, Museum Constant Permeke Jabbeke, 1993.
- (9) Restauration effectuée par Marie Postec dans l'atelier de conservation-restauration du Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen (KMSKA), dont Lizet Klaassen est la responsable.
- (10) Nous remercions Marie-Christine Claes, responsable de l'infothèque de l'IRPA, pour ces informations.
- (11) *Jaarboek 1929-1930 Koninklijk Museum van Schoone Kunsten Antwerpen*, p. 22-25.
- (12) La photographie de la *Vissersvrouw* de Permeke prise par Paul Becker ne figure d'ailleurs pas dans les archives photographiques du KMSKA.
- (13) Franz Franck connaissait Permeke puisque, dès 1921, le peintre est invité à Anvers par *Kunst van Heden*, (VAN DEN BUSSCHE W., *op.cit.*, 1993)
- (14) LEONARD M. et LIPPINCOTT L., *James Ensor's Christ's Entry into Brussels in 1889. Technical Analysis, Restoration, and Reinterpretation*, in *Art Journal*, 1995, vol. 54, nr. 2, p. 18-27.
- (15) DUBOIS H., *The Master's own Hand ? A study of Rubens's Retouching with Reference to literary Sources and Technical Examination of his Paintings*, in HERMENS E. et TOWNSEND J. (eds.), *Study and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice* (Third International Symposium of the Working Group Art Technological Source research ICOM-CC at the University of Glasgow, Scotland, 12-13 June 2008), Archetype Publications, 2009, p. 87-94; DUBOIS H., 'Come s'usa di fare non volendo ingannarsi': l'exécution des grands tableaux d'autel sur toile dans l'atelier de Rubens, in *Rubens, l'atelier du génie*, Musées Royaux des beaux-arts de Belgique, 2007, p. 160-163.
- (16) Restauration effectuée par Marie Postec avec la collaboration de Cécile de Boulard, Hilde Weissenborn et Laure Mortiaux pour la couche picturale, et avec Jean-Albert Glatigny et Etienne Costa pour le traitement du support bois.
- (17) FABRI R. et VAN HOUT N., *De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens – chefs d'œuvre du musée royal réunis dans la cathédrale*, De kathedraal vzw & BAI Publishers, 2009, p.195-203.
- (18) Selon nous, il s'agit plutôt du thème de la Naissance de saint Jean-Baptiste, plutôt que de celui de la Madonne avec des anges, comme il l'est mentionné dans le catalogue (voir FABRI R. et VAN HOUT N., *op. cit.*, p. 195-203). Voir HALL J., *Hall's iconografisch*

- handboek - onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden, 2003, p.164.
- (19) WERCHE B., *Hendrick van Balen (1575-1632): ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*, Turnhout, 2004.
- (21) *Les Noces de Thétis et Pélée*, vers 1620, 54,2 x 76 cm, bois, inv. 6470 - MRBAB
- (22) DUBOIS H., *op. cit.*, p. 162.

HERSCHILDERINGEN OF OVERSCHILDERINGEN? DE RETOUCHE VAN DE KUNSTENAAR HERKENNEN

IN TEGENSTELLING TOT CORRECTIES EN COMPOSITIEWIJZIGINGEN TIJDENS HET STAND KOMEN VAN HET KUNSTWERK, ZIJN HERSCILDERINGEN LATERE AANPASSINGEN DIE DOOR DE KUNSTENAAR ZELF WERDEN UITGEVOERD EN SOMS TEN ONRECHTE ALS OVERSCHILDERINGEN WORDEN BESCHOUWD.

WE STELLEN U IN DEZE LEZING TWEE IN PERIODE VERUIT ELKAAR LIGGENDE CASES VOOR, EEN TRIPTEK VAN HENDRIK VAN BALEN VAN OMSTREEKS 1622 EN EEN DOEK VAN CONSTANT PERMEKE VAN 1920, WAARIN DEZE PROBLEMATIEK ONZE BIJZONDERE AANDACHT VRAAGT.

DE VISSERSVROUW VAN PERMEKE, UIT DE COLLECTIE VAN DE KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN IN ANTWERPEN, VERTOONT STORENDE VERFVLEKEN, DIE TOT IN DE CRAQUELURES GAAN, MAAR NIET ZICHTBAAR ZIJN OP EEN OUDE FOTO. DAAROM WAREN WE GENEIGD OM ZE ALS OVERSCHILDERINGEN TE BESCHOUWEN, MAAR NA DIEPGAANDER ONDERZOEK BLEEK HET OM EEN HERSCILDERING VAN PERMEKE ZELF TE GAAN.

SCHILDERIJEN, WAARBIJ DE KUNSTENAAR ZELF HERSCILDERINGEN UITVOERDE, KOMEN VRIJ VAAK VOOR IN DE MODERNE SCHILDERKUNST, MAAR OOK OP OUDE SCHILDERIJEN. HIER KAN MEN ZE UITERAARD NIET HERKENNEN OP OUDE FOTO'S, MAAR DANKZIJ EEN AANTAL OBSERVATIES EN BEDENKINGEN. DIT WORDT GEILLUSTREERD OP DE TRIPTEK VAN HENDRIK VAN BALEN, DE PREDIKING VAN SINT-JAN DE DOPER, DIE NAAR AANLEIDING VAN DE TENTOONSTELLING 'RE.U.NIE' IN DE KATHEDRAAL VAN ANTWERPEN BEHANDELD WERD. DE EIGENAARDIGE VERFTOETSEN, OP HET EERSTE GEZIET OVERSCHILDERINGEN, BLEKEN ECHTER DOOR DE SCHILDER ZELF TE ZIJN AANGEBRACHT. ZE WERDEN WAARSCHIJNLJK NA HET PLAATSEN VAN HET SCHILDERIJ IN HET ALTAAR IN DE KATHEDRAAL UITGEVOERD OM ZO HET VISUEEL ASPECT VAN HET GEHEEL, GEZIEN VAN OP EEN BEPAALDE AFSTAND, TE VERBETEREN. HET WAS PAS NA HET WEGNEMEN VAN DE LIJST DAT MEN EEN REEKS VERFTOETSEN OP

HET SCHILDERIJ BEGON TE BEGRIJPEN. ZE ILLUSTREREN NAMELIJK EEN COURANTE SCHILDERSPRAKTIJK, DIE VAAK GEBRUIKT WERD VOOR GROTE DOEKEN EN DIE NOG TE WEINIG ALS DUSDANIG WORDEN HERKEND.

REPAINTED OR OVERPAINTED? DISTINGUISHING THE ARTIST'S RETOUCHE

AS OPPOSED TO REPANTS, CHANGES IN THE COMPOSITION MADE BY THE ARTIST IN THE COURSE OF THE WORK'S CREATION, REPANTINGS ARE LATER MODIFICATIONS ALSO APPLIED BY THE ARTIST HIMSELF WHICH COULD SOMETIMES BE ERRONEOUSLY CONSIDERED AS OVERPAINTINGS. TWO CASES FROM VERY DIFFERENT TIMES ARE QUOTED; A TRIPYCH BY HENDRIK VAN BALEN DATING FROM AROUND 1622 AND A PAINTING BY CONSTANT PERMEKE FROM 1920, THESE TYPICAL CASES ARE CONSIDERED, EACH REQUESTING PARTICULAR ATTENTION.

THE PAINTING BY PERMEKE (De Vissersvrouw (or Fisherman's wife), ANTWERP ROYAL MUSEUM OF FINE ARTS) SHOWS SOME PAINTED SPOTS, INTERFERING AND PENETRATING THE CRAQUELURE AND WHICH DO NOT SHOW ON AN ANCIENT PHOTOGRAPH. IT IS THEREFORE ALMOST OBVIOUS TO CONSIDER THEM TO BE OVERPAINTINGS. BUT FOLLOWING SOME MORE THOROUGH RESEARCH, IT APPEARED TO BE A REPANTING BY PERMEKE HIMSELF.

THE CASE OF PAINTINGS BEING ADAPTED CONSEQUENTLY BY THE PAINTER HIMSELF IS RELATIVELY COMMON PRACTICE IN MODERN PAINTINGS, BUT IT ALSO EXISTED IN ANCIENT PAINTING. IN THESE CASES WE CANNOT RELY ON PHOTOGRAPHY TO ESTABLISH THIS, BUT RATHER ON SOME OBSERVATIONS AND REFLECTIONS. THIS IS ILLUSTRATED BY THE CASE OF THE TRIPYCH BY HENDRIK VAN BALEN, THE PREACHING OF SAINT JOHN THE BAPTIST, TREATED AT THE ANTWERP CATHEDRAL FOR THE EXHIBITION 'RE.U.NIE'. SOME RATHER PECULIAR TOUCHES, AT A FIRST GLANCE LOOKING LIKE OVERPAINTINGS, EVENTUALLY PROVED TO BE REPANTINGS BY THE ARTIST, MOST PROBABLY APPLIED AFTER THE INSTALLATION OF THE PAINTING ON THE ALTAR IN THE CATHEDRAL IN ORDER TO ENHANCE THE VISUAL IMPACT OF THE ENSEMBLE MEANT TO BE ADMIRE FROM A DISTANCE. ONLY WHEN THE PAINTING WAS TAKEN OUT OF ITS FRAME COULD WE UNDERSTAND A WHOLE SERIES OF TOUCHES REVEALING A PRACTICE COMMON AT THE TIME FOR GREAT WORKS AND WHICH ONE CANNOT ALWAYS SUSPECT.

| VOOR DE EEUWIGHEID? FOCUS OP RELIGIEUS ERFGOED | CAROLA VAN DEN WIJNGAERT

Op het ogenblik dat kandidaat-restauratoren en -erfgoedzorgers hun eerste stappen op het 'terrein' zetten, wordt hen duidelijk ingeprent dat behoud, conservatie en restauratie van het cultureel erfgoed tot hun fundamentele taak behoren. Ze moeten daarbij het grootste respect aan de dag leggen voor het unieke karakter van het kunstwerk, de oorspronkelijke materialen en hun natuurlijke veroudering. Wie terugblikt op het restauratiegebeuren van de laatste decennia stelt vast dat men met veel ijver in dit nobele streven is geslaagd. Maar wie kritisch is, moet zich onvermijdelijk de vraag stellen of een aantal beslissingen en interventies niet met teveel 'behoudende ijver' werden uitgevoerd. Conserveren en/of restaureren lijkt een reflex, een automatisme te zijn geworden, ongeacht de toestand waarin het kunstwerk zich bevindt. De krampachtigheid waarmee men de eindigheid der dingen ontkenkt, geeft aan dat deontologische principes ook kunnen leiden tot een verlammand immobilisme. Zelfs in de meest voor de hand liggende omstandigheden, waagt vrijwel niemand het om de culturele, historische, esthetische en artistieke meerwaarde van het te behandelen object in vraag te stellen.

Nagenoeg elke onderzoeker-restaurator zal tijdens de uitvoering van zijn opdracht, voor zichzelf en/of tegenover de opdrachtgever, een waardeoordeel vellen over het hem toevertrouwde object of project. De meest gebruikte parameters hierbij zijn de authenticiteit, de materieeltechnische toestand en de kunsthistorische waarde. Aan de hand van deze parameters maakt men een balans op. Wanneer een object negatief scoort op elk van deze drie punten, zou er van enige terughoudendheid sprake moeten zijn. De authenticiteit en materieeltechnische toestand van een object zijn doorgaans louter technische gegevens. Daartegenover is de kunsthistorische waardebepaling aanzienlijk complexer, omdat deze betrekking heeft op zowel materiële als immateriële zaken.

Men gaat bij een dergelijk waardeoordeel niet over één nacht ijs. Bijkomend overleg en advies van deskundige experts zijn noodzakelijk. Het spreekt voor zich dat de uiteindelijke beslissing tot het al dan niet behoud van een object of kunstwerk, bij de verantwoordelijke overheden ligt. De taak van de onderzoeker-restaurator beperkt zich tot het verlenen van de noodzakelijke informatie en waar gewenst, een grondige evaluatie.

PRAKTIJK

In praktijk is de bewegingsruimte die restaurator-onderzoeker krijgt, vaak heel beperkt. Enerzijds tekenen opdrachtgevers al bij het uitschrijven van een opdracht, ten behoeve van de mogelijkheid tot vergelijking, een 'te volgen' parcours uit.

Anderzijds zijn er de inschrijvingsprocedures waarin de inschrijver, op basis van een bijgevoegde conceptnota, beoordeeld wordt en punten toegekend krijgt. In beide gevallen moet men bovendien rekening houden met de realiteit van de meerjarenplanning van de kerkbesturen. Daar wordt men vaak geconfronteerd met ingediende trajecten, die uiteindelijk niet voldoen aan de realiteit van uitvoering. Wanneer wijzigingen in de ogen van de conservator-restaurator nodig lijken, stellen bepaalde opdrachtgevende besturen zich uitzonderlijk stroef op.

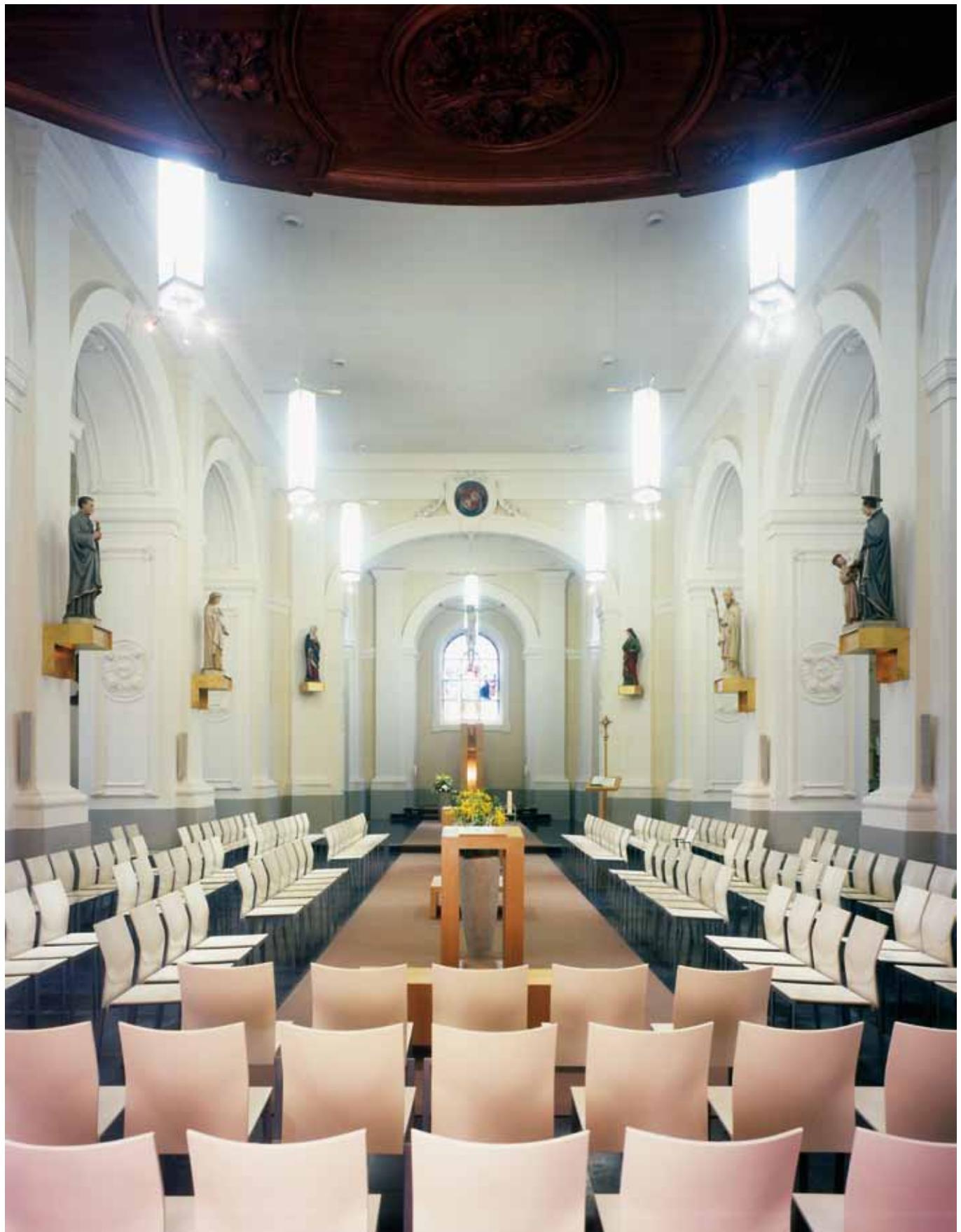
Daarnaast worden restauratoren-onderzoekers dan ook nog geconfronteerd met vooropgestelde uitvoeringstermijnen. Reflectie is enkel mogelijk als de mogelijkheid om een stap achteruit te zetten en de dingen van op afstand te beschouwen in de procedure ingebouwd is. In praktijk betekent dit dat men de kans zou moeten krijgen om de zaken te laten bezinken alvorens definitieve adviezen te formuleren.

Het voorgaande in beschouwing genomen, moeten we vaststellen dat restauratoren-onderzoekers het zich niet bepaald gemakkelijk maken om er een afwijkende visie op na te houden, laat staan dat ze de tijd en de mogelijkheden zouden hebben om deze te onderbouwen. Men houdt de restaurator-onderzoeker voor dat deontologie primordiaal is binnen zijn functioneren, maar in welke positie komen zelfstandige restauratoren-onderzoekers wanneer ze in eer en geweten een conservatie- en/of restauratiebehandeling afwijzen, en ze daarin niet gevuld worden door hun opdrachtgever?

NIEUWE KANSEN CREËREN

Binnen de erfgoedsector lijkt het vaak de optie om een bestaande toestand te bevriezen. De kansen om verder te evolueren zonder daarbij aan waarde in te boeten, lijken ten gevolge van deontologische principes, bij voorbaat onbespreekbaar. Het ontgaat velen dat uitgerekend die voordurende evolutie bepalend was voor de overlevingskansen van ons erfgoed.

Het meest in het oog springende voorbeeld van deze houding is het religieus erfgoed. In tegenstelling tot de ons omringende landen lijken de afgelopen decennia in deze streken vrijwel zonder enig teken van leven voorbij gegaan te zijn. De vormgeving, de interieurinrichting en de afwerking van de kerken getuigen gedurende de voorgaande eeuwen van een bepaalde dynamiek. Kerken werden aangepast aan het aantal gelovigen dat ze al dan niet moesten huisvesten, aan gewijzigde gebruiken binnen de liturgie en aan de toen heersende stijl. Al deze elementen zorgden voor een bepaalde dynamiek en zorgden er



Sint-Martinuskerk in Stevoort. Herinrichting van het interieur door Herman van Meer (foto O. Pauwels)

tegelijkertijd voor dat de gebouwen, al dan niet onder druk van de overheden, aangepast werden aan de noden van hun tijd. Thans wordt vastgesteld dat een bescherming als erfgoed vrijwel synoniem is van 'stilstand'. De redenen daarvoor zijn niet eenduidig. Een gebrek aan enige vorm van traditie tot vernieuwen, die gepaard gaat met de angst om foute keuzes te maken, is er wellicht één van.

Eigentijdse ingrepen vallen zonder twijfel niet bij iedereen in de smaak. Ook het pleidooi om, waar zich de mogelijkheid vooroedt, oud door nieuw te vervangen, is ongetwijfeld op het eerste gezicht niet in het voordeel van restauratoren. Wellicht denken velen dat je gek moet zijn om als het ware de poten vanonder je eigen stoel te zagen. Toch kan men niet ontkennen dat vernieuwing ook een bepaalde dynamiek inhoudt.

Er bestaan nochtans tal van geslaagde en gedurfde voorbeelden. Deze konden niet alleen op een ruime belangstelling rekenen, maar ze kennen ook vrijwel altijd een zeer grote bijval bij de plaatselijke bevolking. Aan passanten wordt met fierheid de weg naar 'hun' monument getoond. Vooral het woordje 'hun' is hier van uitzonderlijk belang, omdat het staat voor betrokkenheid. Eigentijdse ingrepen, in welke vorm dan ook, maken zowel de plaatselijke bevolking als de toevallige voorbijganger tot deelnemer aan het gebeuren. Hij is niet langer alleen toeschouwer of bewaker van het verleden, hij is door zijn handelen zelf deel gaan uitmaken van de geschiedenis.

MULTIFUNCTIONEEL EN/OF HERBESTEMMEN?

Binnen de restauratiwereld hechten de conservators-restauratoren belang aan erfgoed, in de overtuiging dat het (ook) hun verantwoordelijkheid is om het verleden door te geven aan de volgende generaties. Maar tegelijkertijd moeten ze realistisch zijn: door het slinkend aantal kerkgangers komt de instandhouding van ons religieus erfgoed zwaar onder druk te staan. Het religieus erfgoed tot in de puntjes restaureren, om het vervolgens slechts één keer in de twee weken open te stellen voor de eredienst, is vragen om kritische opmerkingen!

Als gevolg daarvan zijn we vandaag op een scharniersmoment aanbeland. Dit vertaalt zich ook duidelijk in beleidsnota's betreffende erfgoed, multifunctioneel gebruik en/of herbestemmen^[1]. Hiermee zijn we wellicht bij de moeilijkste denkoefening aanbeland, vooral omdat kerken zich relatief moeilyk lenen tot een respectvolle herbestemming. Dat velen deze evolutie met lede ogen bekijken, zal niet verbazen. Maar wie op de geschiedenis terugkijkt, moet toegeven dat vele historische gebouwen slechts de geschiedenis

hebben overleefd omdat ze een 'functie' hadden, al stond deze mijlen ver af van hun oorspronkelijke doelstelling. De kerken die in het verleden ooit dienst deden als paardenstal, hooischuur of zelfs fabrieksruimte, zijn ontelbaar. De gebouwen die uiteindelijk zonder functie leeg kwamen te staan, ondergingen vaak het lot van 'stenenleverancier' voor plaatselijke bouwers.

We zullen in de toekomst genoodzaakt zijn om onszelf en ons handelen vaker in vraag te stellen. Daar waar conservatie- en restauratiebehandelingen in het verleden vaak ook onder druk van de omstandigheden, een bijna vanzelfsprekendheid waren geworden, een reflex ... zullen we onvermijdelijk en in het belang van ons religieus erfgoed, kritischer moeten zijn en veel vaker keuzes moeten maken. Verscheurende keuzes.

NOOT

- (1) Minister Geert Bourgeois "Beleidsnota Onroerend Erfgoed 2009-2014", dd. 23/10/2009: "We evolueren van een behoudsgezinde naar een ontwikkelingsgerichte houding, en streven naar "behoud door ontwikkeling". Wij moeten beseffen dat de erfgoedwaarden zelf ook het gevolg zijn van evolutie en dynamisch gebruik. In plaats van de materiële aspecten die staan voor bepaalde intrinsieke waarden passief te bewaren, moeten wij durven kiezen voor een dynamisch en hedendaags gebruik dat toch de authenticiteit van het onroerend erfgoed respecteert. Wij bewegen mee met de ontwikkelingen in de maatschappij."

POUR L'ÉTERNITÉ?

DÉS QUE LES CANDIDATS CONSERVATEURS-RESTAUREURS DU PATRIMOINE EFFECTUENT LEURS PREMIERS PAS SUR LE TERRAIN, ON LEUR INCLIQUE CLAIREFORMENT QUE LA PRÉSÉRATION, LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DU PATRIMOINE CULTUREL DOIVENT ÊTRE LEURS TÂCHES ESSENTIELLES. IL LEUR FAUT DÉMONTRER UN PROFOND RESPECT POUR LE CARACTÈRE UNIQUE DE L'OEUVRE D'ART, LES MATERIAUX ORIGINAUX ET LEUR VIEILLISSEMENT NATUREL.

SI ON PASSE EN REVUE LES ACTES DE RESTAURATION DE CES DERNIÈRES DÉCENNIES, ON CONSTATE QUE L'ON A CONCRÉTISÉ CETTE NOBLE ASPIRATION AVEC ASSIDUITÉ. MAIS SI ON EST CRITIQUE, ON DOIT INÉVITABLEMENT SE DEMANDER SI PLUSIEURS DÉCISIONS ET INTERVENTIONS N'ONT PAS ÉTÉ EXÉCUTÉES AVEC TROP DE 'ZÈLE CONSERVATEUR'. CONSERVER ET/OU RESTAURER SEMBLE ÊTRE DEVENU UN RÉFLEXE, UN AUTOMATISME, QUEL QUE SOIT L'ÉTAT DANS LEQUEL SE TROUVE L'OEUVRE D'ART. L'ACHARNEMENT AVEC LEQUEL ON NIE LE CARACTÈRE TEMPOREL DES CHOSES MONTRÉ QUE DES PRINCIPES DÉONTOLOGIQUES PEUVENT AUSSI CONDUIRE À UN IMMOBILISME PARALYSANT. MÊME DANS LA PLUPART DE CIRCONSTANCES ÉVIDENTES, PERSONNE NE SE RISQUE VRAIMENT À REMETTRE EN

QUESTION LA PLUS-VALUE CULTURELLE, HISTORIQUE, ESTHÉTIQUE ET ARTISTIQUE DE L'OBJET À TRAITER. LE SECTEUR DU PATRIMOINE SEMBLE SOUVENT AVOIR POUR OBJECTIF DE GELER LA SITUATION EXISTANTE. DES PRINCIPES DÉONTOLOGIQUES FONT QUE LES CHANCES DE GARANTIR UNE ÉVOLUTION SANS DÉVALORISATION APPARAISSENT D'AVANCE NON NÉGOCIABLES. BEAUCOUP IGNORENT QUE C'EST JUSTEMENT CETTE ÉVOLUTION CONSTANTE QUI A ÉTÉ DÉTERMINANTE POUR LES CHANCES DE SURVIE DE NOTRE PATRIMOINE. L'EXEMPLE LE PLUS FRAPPANT DE CE COMPORTEMENT, C'EST NOTRE PATRIMOINE RELIGIEUX. CONTRAIREMENT À LA SITUATION DANS NOS PAYS VOISINS, CHEZ NOUS, CES DERNIÈRES DÉCENNIES SEMBENT ÊTRE PASSÉES DEVANT NOUS PRATIQUEMENT SANS AUCUN SIGNE DE VIE. NOUS DEVONS NOUS INTERROGER. SOMMES-NOUS SUR LA BONNE ROUTE ET AVEC NOTRE ATTITUDE, DONNONS NOUS ASSEZ DE CHANCES DE SURVIE À NOTRE PATRIMOINE. NOUS DEVONS RÉALISER QUE DANS LE FUTUR NOUS NOUS VERRONS CONFRONTÉ À UNE NOUVELLE GAGEURE BEAUCOUP PLUS GRANDE: LA RECHERCHE DE NOUVELLES FONCTIONS POUR LE PATRIMOINE ECCLÉSIASTIQUE.

IT DOES NOT OCCUR TO MANY PEOPLE THAT PRECISELY THIS CONSTANT EVOLUTION HAS BEEN CRUCIAL TO THE CHANCES OF SURVIVAL FOR OUR HERITAGE. THE MOST STRIKING EXAMPLE OF THIS ATTITUDE IS OUR APPROACH OF RELIGIOUS HERITAGE. THE DESIGN, INTERIOR DECORATION AND FINISHING OF OUR CHURCHES IS PROOF OF MANY CENTURIES OF DYNAMIC EVOLUTION. CHURCHES WERE ADAPTED TO THE NUMBER OF WORSHIPPERS WHICH HAD TO BE RECEIVED OR NOT, TO THE CHANGING RITES IN LITURGY AND THE RULING STYLE. ALL OF THESE ELEMENTS ENCOURAGED MODERNIZATION AND AT THE SAME TIME CAUSED THE BUILDINGS, SOMETIMES UNDER PRESSURE OF THE AUTHORITIES, TO BE ADAPTED TO THEIR TIMES. WE SHOULD ALWAYS BEAR THIS IN MIND AND CHERISH THESE DYNAMICS. DUE TO THE EVER DECREASING NUMBER OF CHURCH-GOERS WE HAVE NOW REACHED A KEY POINT, NEW PURPOSES AND MULTI-FUNCTIONAL USE ARE THEREFORE INEVITABLE. THIS WILL FORCE US IN THE FUTURE TO QUESTION OURSELVES AND OUR ACTIONS MORE OFTEN. IN THE INTEREST OF OUR RELIGIOUS HERITAGE, WE WILL HAVE TO BE INCREASINGLY CRITICAL AND OFTEN MAKE CHOICES, TOUGH CHOICES.

TO ALL ETERNITY FOCUS ON RELIGIOUS HERITAGE

FROM THE MOMENT ON THAT JUNIOR RESTORERS AND HERITAGE WORKERS START THEIR CAREERS IN THE FIELD, IT IS MADE CLEAR TO THEM THAT PRESERVATION, CONSERVATION AND RESTORATION OF OUR CULTURAL HERITAGE ARE THEIR MAIN DUTIES. IN DOING SO, THEY SHOULD SHOW THE GREATEST RESPECT FOR THE WORK OF ART'S UNIQUE CHARACTERISTICS, THE ORIGINAL MATERIAL AND ITS NATURAL AGEING. LOOKING BACK ON RESTORATION OVER THAT PAST FEW DECADES, WE CAN ONLY CONCLUDE THAT ONE HAS APPLIED ONESELF DILIGENTLY TO THIS NOBLE TASK. ON THE OTHER HAND, WHEN BEING SOMEWHAT MORE CRITICAL, WE CANNOT AVOID WONDERING IF A NUMBER OF DECISIONS AND INTERVENTIONS HAVE NOT BEEN MADE WITH TOO MUCH "PRESERVATIVE ZEAL". TO CONSERVE AND/OR RESTORE SEEMS TO HAVE BECOME A REFLEX, AN AUTOMATISM, REGARDLESS OF THE STATE OF THE ARTEFACT. THE OBSTINATE DENIAL OF THE FINITENESS OF THINGS, ARE PROOF OF THE FACT THAT DEONTOLOGICAL PRINCIPLES CAN ALSO LEAD TO A PARALYSING IMMOBILITY. EVEN IN THE MOST OBVIOUS CIRCUMSTANCES, PRACTICALLY NO ONE DARES TO QUESTION THE CULTURAL, HISTORICAL, AESTHETIC AND ARTISTIC ADDED VALUE OF THE OBJECT TO BE TREATED. IN THE FIELD OF HERITAGE IT OFTEN SEEMS THE INTENTION TO FREEZE AN EXISTING CONDITION. THE CHANCES OF FURTHER EVOLUTION WITHOUT THEREFORE LOSING VALUE, SEEMS TO BE AN UNMENTIONABLE SUBJECT DUE TO DEONTOLOGICAL PRINCIPLES.

DE ONTSLUITING VAN EEN RENAISSANCE LOGGIA TOEGESCHREVEN AAN PIETER COECKE VAN AELST? | VINCENT CATTERSEL, CHARLES INDEKEU EN ISABELLE LEIRENS

Het gebouwencomplex Den Grooten Sot en Den Cleynen Sot aan de Sint-Jakobsmarkt te Antwerpen bevatte tot aan het einde van de 19^e eeuw een houten renaissance loggia. Als ontwerper van dit architectuurale geheel wordt vaak Pieter Coecke van Aelst geponeerd, hoewel deze toeschrijving in vraag gesteld wordt^[1]. Dit renaissance architecturelement wordt in de literatuur als 'loggia' vermeld, niettegenstaande het eerder een houten uitkraging betreft die op een binnenkoer twee panden van dit gebouwencomplex verbond. Tot 2006 waren van dit kunstwerk slechts een aantal fragmenten tentoongesteld in het Museum Vleeshuis te Antwerpen, waardoor dit bijzondere object niet volledig tot zijn recht kwam.

Aanleiding voor dit onderzoek was de bouw van het Museum Aan de Stroom of het MAS in Antwerpen. Het MAS betracht een nieuw museaal concept en wil met een verscheidenheid aan objecten, de geschiedenis en cultuur van de metropool in al zijn aspecten evoceren en een permanente dialoog met zijn bewoners aangaan. Voor dit nieuwe museum werd door de Stad Antwerpen een lijst met objecten opgesteld die in aanmerking komen voor tentoonstelling in het MAS.

De studio Conservatie/Restauratie hout-polychromie van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (KASKA), Artesis Hogeschool Antwerpen, heeft in 2006 na overleg voorgesteld om uit deze lijst de houten loggia te behandelen. De opdracht was om na een vooronderzoek een conservatievoorstel en -behandeling uit te voeren en een aantal concepten te formuleren over de bestemming en herbestemming van dit geheel.

HET ONDERZOEKSPROJECT

Voorafgaand het onderzoeksproject naar de ontsluiting van de loggia werd een bouwhistorisch onderzoek uitgevoerd door departement monumentenzorg van de Artesis Hogeschool Antwerpen, waarbij onder leiding van André De Naeyer, de bouwhistorische geschiedenis van de loggia en de materiële opstellingsmogelijkheden nader bestudeerd werden. Dit werd echter niet succesvol afgerond, waardoor er een belangrijke lacune is in ons onderzoek.

Het onderzoek 'De ontsluiting van een renaissance loggia toegeschreven aan Pieter Coecke van Aelst' liep over het gehele jaar 2009 en betreft drie aandachtspunten:

- een materiaaltechnisch onderzoek
- een kritisch onderzoek naar de bestemming- en herbestemmingmogelijkheden van de loggia
- een consultatie van een reeks specialisten uit verschillende disciplines.

De deontologische probleemstelling van bestemming en herbestemming van dit object riep ook

praktische vragen op:

- op welke manier kunnen de onderdelen fysiek tentoongesteld en belast worden rekening houdend met hun degradatie? welke conservatie- en restauratieoptiek past bij de verschillende concepten en opstellingsmogelijkheden?
- hoe moeten vragen over esthetische aspecten zoals homogeniteit en leesbaarheid geïnterpreteerd worden?

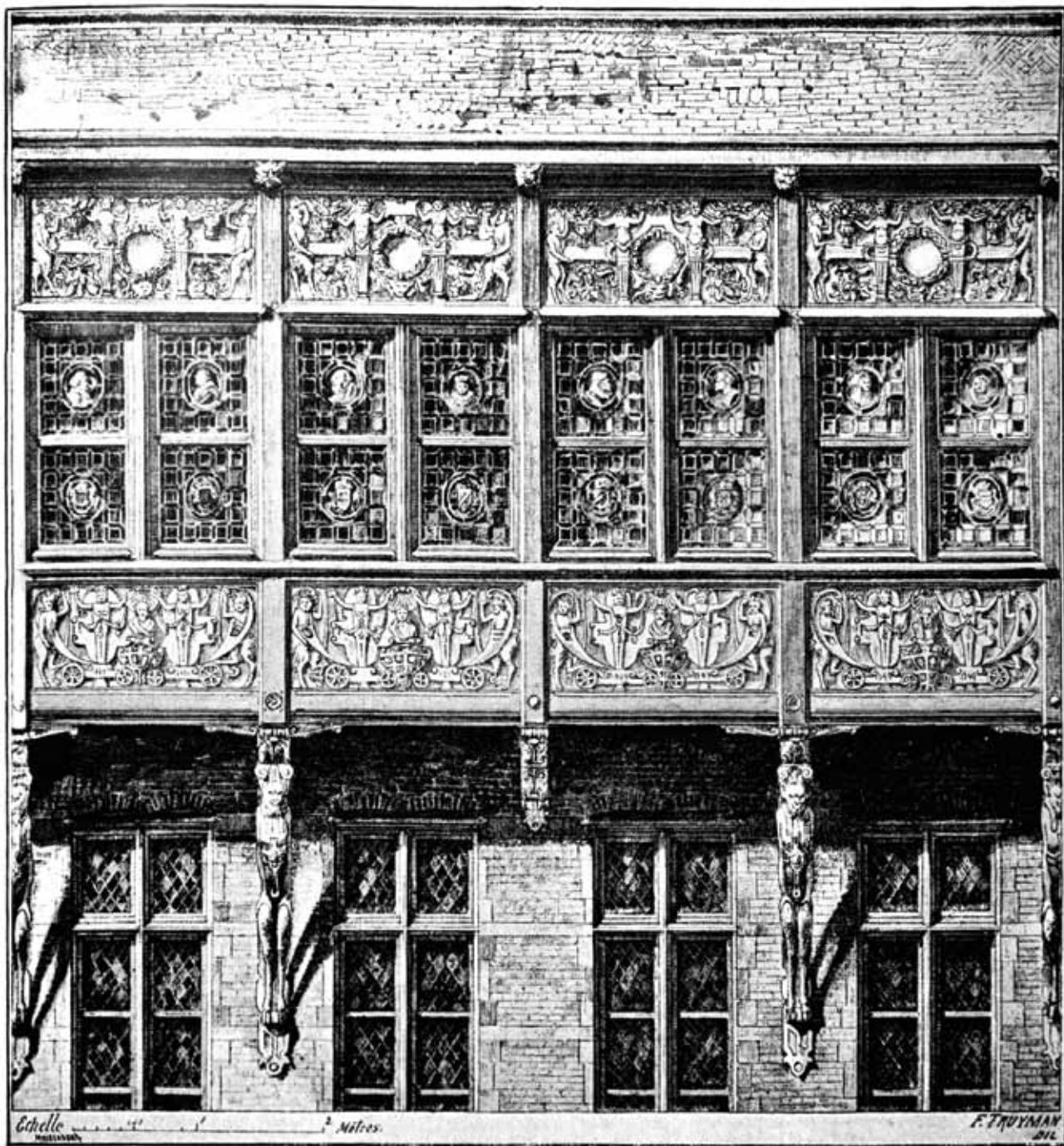
GESCHIEDKUNDIGE SITUERING

De panden Den Cleynen Sot en Den Grooten Sot kennen een lang bouwkundig verleden, waaruit in deze bijdrage enkele belangrijke gebeurtenissen worden belicht. In 1549 worden deze beide huizen eigendom van Dierik de Moeleneere, die deze panden kocht van zijn vader Willem de Moeleneere. In datzelfde jaar voert hij een aantal verbouwingswerken uit, waaronder de bouw van een houten loggia. Het jaartal 1549 op de panelen uit het onderste register verwijst vermoedelijk naar de oprichtdatum van dit architecturelement.



Detailopname '1549' [Alle foto's © Artesis Hogeschool Antwerpen- KASKA tenzij anders vermeld. Foto V. Cattersel]

Ongeveer 150 jaar lang blijft de loggia de verbindingsgang tussen twee delen van het gebouwencomplex. Rond 1698 koopt Gregorius Piera, abt van de norbertijnen van Tongerlo, het pand en gebruikt het als refugiehuis voor zijn gemeenschap. Een hypothese is dat Piera in 1698 een muur voor de loggia liet optrekken, vermoedelijk om de onkuise saterfiguren met erecte fallussen te verbergen. Vanaf dan tot zeker 1869 bleef de loggia achter een stenen muur verborgen, want stadsarchivarist Pieter Génard vermeldt nog in een artikel uit 1869 dat het geheel achter een stenen muur staat. Ongeveer 17 jaar na de publicatie van dit artikel wordt de loggia ontmanteld en verhuist men de resterende delen naar het depot van het Oudheidkunstig Museum Het Steen in Antwerpen. Dit gebeurde vóór 1876, omdat de onderdelen in dat jaar al worden vermeld in de catalogus van het Oudheidkundig Museum^[2]. In 1888 publiceerde Pieter Génard het tweedelige boek *Anvers à travers les âges* waarin een afbeelding staat van de loggia, getekend door stadsarchitect Ferdinand Truyman^[3]. Deze tekening is van groot



Tekening van de loggia door Ferdinand Truyman

belang omdat het de enige bewaarde afbeelding is van de loggia. In welke mate deze tekening een waarheidsgesrouwe weergave is, blijft echter onduidelijk. De vraag stelt zich of dit document in situ werd opgetekend of een historiserende interpretatie is.

Vóór 1914 werden de restanten overgebracht naar het depot van het Museum Vleeshuis te Antwer-

pen^[4]. Een gedeelte werd daar tentoongesteld tot 2007. In 1991 verwierven de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen (UFSIA) de panden Dbrantijser^[5] en Den Grooten Sot aan de Sint-Jakobsmarkt 9-13 te Antwerpen. Grote verbouwingswerken werden uitgevoerd om er de IPO-UFSIA Management School onder te brengen, thans het UAMS. Dit gebouw herbergt vermoedelijk nog de originele locatie en draagmuur van

de loggia. Het verbouwingsplan uit 1839 vertoont tussen een trappentoren en de tegenoverstaande muur een potloodlijn. Deze lijn geeft vermoedelijk de originele plaats van de loggia aan, vermits volgens de schaal van dit plan de lengte van deze lijn perfect overeenstemt met de breedte van de loggia volgens Truyman's tekening. Dit lijkt nog leesbaar te zijn op de nog aanwezige witgeverfde bakstenen muur in de inkomhal van het UAMS.

DE SAMENSTELLING VAN DE LOGGIA

Van de loggia resten nog alleen de gebeeldhouwde delen. Het betreft acht in laagrelief gesculpteerde panelen, vier draagbalken, vier korbelstenen en vier muurstijlen. Het volledige lessenaarsdak

of half zadeldak, de dakbebording, de simaaslijst en de mogelijke blokgoot zijn verdwenen. Verder zijn ook de maskerkoppen op de simaaslijst, de gevelribben, de vier kruiskozijnen met de vensterramen en glas-in-loodvensters verdwenen. De panelen uit het bovenste register zijn versierd met saters en hermen, die naast een centrale lauwerkrans worden weergegeven. De panelen van het onderste register zijn versierd met saters, praalwagens en fruitkorven. In het midden waren, volgens Truymans' tekening, bustes aanwezig, maar deze zijn op één gedegradeerd fragment na allen verdwenen. Belangrijk is dat de kwaliteit van de uitvoering tussen de verschillende panelen uiteenlopend is. Verder is de toeschrijving aan Pieter Coecke van Aelst ook twijfelachtig^[6].

HOE ZAG DE LOGGIA ER IN AANVANG UIT?

Hoe de loggia er origineel of aan het einde van de 19^{de} eeuw uitzag, kan men tot op heden niet met zekerheid bepalen. Ook al lijkt de pentekening van Truyman op een mogelijke originele opstelling, toch blijven een aantal vragen onbeantwoord:

- is het een historiserende tekening?
 - is het een exacte optekening van de loggia aan het einde van de 19^{de} eeuw, vóór de afbraak?
- En verder, indien deze voorstelling exact is, biedt deze dan een ongewijzigd beeld van de loggia uit de 16^{de} eeuw? Een diepgaand bouwhistorisch en kunsthistorisch onderzoek zou deze vragen kunnen beantwoorden. Wat wel zeker is, is dat de afmetingen op de tekening van Truyman, exact overeenstemmen met de afmetingen van de nog resterende elementen.

HET HOUT, ZIJN BEWERKING EN SAMENSTELLING

Voor het dendrochronologisch onderzoek werd een samenwerkingsovereenkomst gesloten tussen de Artesis Hogeschool en het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE). Kristof Haneca van het VIOE bestudeerde alle resterende onderdelen en kwam tot de conclusie dat deze zijn vervaardigd uit traag gegroeid eikenhout van een hoge kwaliteit. De groeiringpatronen van de balken sluiten een Baltische herkomst uit en lijken meer op deze van Zuid-Duitsland en van de Maasvallei in het noordoosten van Frankrijk. De veldatum van de bomen wordt zeker na 1518 gesitueerd.

De verschillende elementen van de korbeelstellen zijn vergaard met klassieke pen en gat verbindingen en grote toognagels. Op welke wijze de draagbalken in of aan de muur bevestigd werden, kon op basis van de resterende balken nog niet met zekerheid worden vastgesteld daar ze aan de



Voorbeeld van een paneel uit het bovenste en onderste register



De resterende delen zijn in groen weergegeven, de verdwenen delen in het rood (ontwerp V. Cattersel)

transversaalvlakken afgezaagd zijn. De draagbalken liepen vermoedelijk doorheen de dikte van de draagmuur of waren met balkankers in de draagmuur verankerd. De korbeelstellen hadden een draagfunctie waarop de gehele constructie steunde. De panelen zijn elk samengesteld uit drie horizontale planken die aan de achterzijde verstevigd werden door drie verticale klampen.

WAS DE LOGGIA OORSPRONKELIJK GEPOLYCHROMEERD?

Voor analyses van de nog aanwezige verf- en afwerkingslagen werd er beroep gedaan op het departement Laboratoria van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatriamonium, onder leiding van Hilde De Clercq. De analyse en identificatie van de pigmenten en bindmiddelen werden uitgevoerd door Jana Sanyova, Steven Saverwyns en Wim Fremout en is nog lopende. Hierbij werd duidelijk dat er zeker zeven, vermoedelijk acht afwerkingslagen geweest zijn.

De eerste ingreep, op een witte preparatielaag, was een bichromie met gradaties van witte en bruinachtige tinten. Of deze afwerking origineel was, werd in vraag gesteld door de aanwezigheid van een bruinachtige doorschijnende en zachte materie in de nerf van het hout. Analyses van deze laag wezen op de aanwezigheid van lijnzaadolie waarna de vraag rees of het zou gaan om een originele vernisafwerking, zoals die bekend is van voorbeelden op binnensculptuur. In het laatste geval zou dit object een voorbeeld zijn van een renaissance vernisafwerking en niet een gepolychromeerde architectuur. Momenteel worden verdere analyses uitgevoerd om de samenstelling hiervan nauwkeuriger te bepalen.

De tweede verflaag is eveneens bichroom, maar minder genuanceerd dan de voorgaande laag. De hieropvolgende lagen zijn monochroom wit tot okerwit en ook hier werd lijnzaadolie als bindmiddel teruggevonden.

DE BEWARINGSTOECOND VAN DE LOGGIA

Elk onderdeel vertoont specifieke degradatie- en alteratieverschijnselen die de leesbaarheid van het onderdeel verstoren. De korbeelstellen waren beter beschut tegen weersinvloeden dan de panelen en zijn bijgevolg ook beter bewaard. De panelen daarentegen vertonen verschillende alteratie- en degradatieverschijnselen die elkaar overlappen. Aan de onderzijde van de panelen zijn er lacunes tot op het donkere eikenhout. Op de drager zijn degradatievormen zoals geoxideerd hout, vlekken van ijzertanaat en houtrot samen aanwezig. Het bovenste deel van de panelen bevatte nog grote zones verflagen die eveneens

degradatieverschijnselen vertonen zoals chromatiese alteratie, kubische craquelures en haarbarsten overeen het gehele oppervlak. Verder kan worden vastgesteld dat de vier panelen van het onderste register op gelijkaardige wijze aan de onderzijde gedegradeerd zijn. Dit kan erop duiden dat ze, zoals Truyman ze weergeeft, mogelijk allen op dezelfde rij naast elkaar waren geplaatst.

DE OPTIEK VAN DE BEHANDELING: VAN REFLEX TOT REFLECTIE

De conservatieoptiek van de Antwerpse musea geeft in het algemeen de voorkeur aan een conservatiebehandeling. In samenspraak met Elsje Janssen, coördinator collectiebeleid Stad Antwerpen en Riet De Coninck, houtrestaurateur bij de stad Antwerpen, werd deze optiek in 2006 ook voor de loggia voorzien.

Vóór de behandeling was de hele loggia egaal donkerbruin getint, als gevolg van een behandeling uit de jaren '50 van de 20^{ste} eeuw. Hierbij werd een bruine waslaag op het oppervlak aangebracht. De twee volplastische korbeelstellen werden voorafgaand aan deze interventie afgeloogd. Deze bruine waslaag was nefast voor de goede conservatie van het object en het verwijderen ervan was dan ook een evidente ingreep. Deze behandeling zou ook de homogeniteit van het geheel verstoren door een versterking van het contrast tussen de verf- en de houtvlakken in de lacunes. Deze contrastverhoging was



Een half gereinigd paneel waarbij de verhoging van het contrast tussen de verf- en houtdelen na behandeling duidelijk zichtbaar is (foto V. Cattersel)

voorzien maar in het deontologisch concept van pure conservatie, op dat moment ondergeschikt. Een volledig academiejaar werd besteed aan het verwijderen van de waslaag. In de loop van het academiejaar 2008-2009 hebben bepaalde deon-

tologische aspecten een meerwaarde verkregen. De fascinatie voor dit onderzoek, de verschillende bezoeken van geïnteresseerden en specialisten, alsook de mobilisering rond de vraagstelling omtrent ontsluiting gaven toen aanleiding tot dit onderzoeksproject met een nieuwe vraagstelling rond de verschillende deontologische gezichtspunten voor de behandeling van het object.

DE BESTEMMINGS- EN TENTOONSTELLINGSCONCEPTEN

Doordat de originele locatie nog steeds bestaat, zijn er interessante mogelijkheden voor de herbestemming van het geheel *in situ*. De vermoedelijke originele draagmuur bevindt zich in de inkomhal van de UAMS. Hierbij moet benadrukt worden dat wij als onderzoekers aanvankelijk de anastylose^[7] of reconstructie van dit geheel als belangrijkste denkpiste vooropstelden. De fascinatie die we voor dit object hadden ontwikkeld, en omdat we het geheel te strikt vanuit de optiek van houtrestauratoren hadden benaderd, leidde tot deze reflex. Voorgaande denkpiste stoot echter op enkele tegenargumenten. Doordat Den Grooten Sot, Den Cleynen Sot en het Dbrantijser een lang bouwhistorisch verleden hebben, zijn veel originele renaissance-elementen verdwenen of aangepast. Het is dus doorheen de tijd een eclectisch architecturaal bouwwerk geworden. Het blauwgeverfde sanitaire blok in de inkomhal dateert van de laatste bouwcampagne en werd tegen de vermoedelijk originele draagmuur geplaatst.

De plaatscontext is doorheen de tijd zodanig veranderd dat het heropbouwen van de restanten van de loggia, volgens anastylose *in situ*, zou leiden tot een karikatuurweergave van de renaissancearchitectuur. Ook is er nog verder onderzoek nodig om vast te stellen of de vermoedelijke draagmuur effectief ook de originele is. Bovendien zijn er betreffende de museumkundige aspecten en mogelijkheden nog enkele bedenkingen te formuleren.

Zo is het gebouw in kwestie niet voorzien op een museale functie. Indien men de restanten in het UAMS wil tentoonstellen, dan blijft de primaire functie van het gebouw nog steeds de Universiteit Antwerpen Management School en verschuift deze dus niet naar een museale of tentoonstellingsfunctie. De bezoekers zouden de goede werking van deze primaire functie negatief kunnen beïnvloeden en verder zijn de huidige faciliteiten hier niet op afgestemd. Voor de noden van een gedegen conservatie zijn er ook enkele tekortkomingen te duiden. Zo staat de inkomhal in verbinding met enkele grote ruimtes en traphallen en is deze hal overdekt met glas. Deze zullen een goede klimaathandhaving bemoeilijken.



De opstelling van de renaissancetrap uit Morlaix, Frankrijk in het Victoria and Albert museum (© V&A Images/Victoria and Albert Museum, London)

Een ex situ opstelling behoort tot het eerste uitgangspunt van dit onderzoek, namelijk een opstelling in het MAS. De benaderingswijze van het object is hierbij bepalend voor de wijze van tentoonstellen. Wanneer men de nadruk wil leggen op het feit dat de resterende delen bouwfragmenten vertegenwoordigen, dan is het belangrijk om het geheel van de onderdelen in hun architecturale context te benaderen. Dit kan door de onderdelen als reconstructie op te stellen in het museum met als leidraad de tekening van Ferdinand Truyman. Een dergelijke opstelling werd aangewend in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel. Hier werd het de Merode-tochtportaal opgesteld: een bouwlement in een museale omgeving en bijgevolg volledig verwijderd uit zijn oorspronkelijke architecturale context. Een ander voorbeeld is de Franse renaissancetrap afkomstig uit een huis uit de stad Morlaix, Frankrijk. De afbeelding toont deze trap na afbraak en heropbouw in het Victoria & Albertmuseum te Londen. Hierbij is het duidelijk dat een gebruiksvoorwerp wordt gereduceerd tot zijn loutere materiële verschijningsvorm. Tevens

is er een verschuiving van object naar symbool, vermits het geheel een symbool wordt van ‘de renaissancetrap’.

De reconstructieproblematiek van de loggia is gelijkaardig aan de voorgaande voorbeelden. Een bijkomend probleem is dat, in tegenstelling tot het de Merode tochtportaal en de trap uit Morlaix, de loggia zeer fragmentair is. Bijna de hele voorgevel is verdwenen, waaronder het volledige lessenaars- of half zadeldak, de dakrand, de simaaslijst met de vijf grotesken, de houten gevelribben en de vier kruiskozijnen met vensterramen en glas-in-loodvensters. Doordat slechts een beperkt aantal onderdelen zijn overgebleven, vormt dit een probleem voor de wederopbouw. Zo zal de heropbouw gebaseerd zijn op de twijfachtige authenticiteit van het afgebeeld op de tekening van architect Truyman. Een ruimtelijk correcte opstelling kan men bijvoorbeeld bewerkstelligen door de nog resterende onderdelen tegen een neutrale wand op te stellen of subtiel op te hangen, om zo het architecturale volume te evoceren. De illustratie toont twee mogelijkheden.

Ter vergelijking: het neutraal invullen van verloren architecturale delen werd ook recent gehanteerd bij de heropbouw van het Neues Museum te Berlijn, Duitsland. Na zware bombardementen in Wereldoorlog I en zestig jaar ruinstand is men in 2003 met de heropbouw begonnen. De verdwenen delen werden heropgebouwd zonder dat het museumgebouw een regelrechte kopie werd van het historisch origineel. Architectuurfragmenten

werden waar mogelijk ook terug geïntegreerd. Een bedenking bij een dergelijke manier van tentoonstellen is dat het object een modern kunstwerk of installatie wordt. De verschuiving van ‘historisch object’ naar ‘modern kunstwerk’ wordt duidelijk aan de hand van volgend voorbeeld. Het Musée National des Monuments Français in Parijs toont onderdelen van gebouwen zoals portalen, kapitelen, beelden en andere architecturelementen die zij aan zij gepresenteerd worden in een hypermodern museumkader. De architecturelementen zijn hun context volledig kwijt waardoor deze worden gepresenteerd als sculpturen, begeleid met enkele woorden uitleg. Een ruimtelijk correcte opstelling genoot lange tijd de voorkeur. De fascinatie voor het object, dat een uniek relict is uit de renaissancekunst, bracht een reflex teweeg om het geheel op een voetstuk te willen plaatsen. Het werk moest in volle glorie aan het publiek worden getoond maar door de omvang van het object, minstens 8,5 meter hoog en 8 meter breed, was een volledige opstelling in het MAS niet mogelijk. Bovendien past een dergelijke complexe opstelling niet in het MAS concept gezien men regelmatig de tentoongestelde collectie wil veranderen. De beslissing om het geheel niet in de toonzaal op te nemen en het feit dat de plaatsing van het geheel in het kijkdepot van het MAS en het Hessenhuis te Antwerpen als een troostprijs werd ervaren, getuigt van een emotionele betrokkenheid.

Met het kijkdepot wil het MAS de bezoeker tonen dat er meer in de collectie aanwezig is dan hetgeen in de zalen opgesteld is. De bezoekers kunnen rechtstreeks in het depot kijken. Het



Links een opstelling tegen een neutrale wand.
Rechts de opstelling met een subtiel ophangsysteem
(ontwerp V. Catterssel)





Opstelling naar het reconstructieconcept van het Neues Museum te Berlijn (ontwerp V. Cattersel)



Foto van de presentatie van architectuurfragmenten in het Musée National des Monuments Français in Parijs (ontwerp V. Cattersel)



Presentatie van de verschillende onderdelen in het kijkdepot van het MAS (ontwerp V. Cattersel)



3D-model van de loggia (ontwerp V. Cattersel)

tentoongestelde is een selectie van objecten uit verschillende tijdsperioden, gaande van gebruiksvoorwerpen tot architecturelementen. Maar ook hier geldt dat de architecturale context afwezig blijft.

Een aanvulling bij een dergelijke gedeeltelijke opstelling kan een digitale driedimensionale reconstructie zijn. Het Charter van Ename⁽⁸⁾ vermeldt dat digitale reconstructies ook gefundeerd moeten zijn op het kunsthistorisch en materiaaltechnisch onderzoek, waarbij als voorwaarde geldt dat de voorstelling zo historisch correct mogelijk wordt weergegeven. Hiervoor gelden dus dezelfde voorwaarden als voor een fysieke reconstructie. Ook het eerder genoemde Musée National des Monuments Français maakt hier in beperkte mate gebruik van. De informatieve gelaagdheid en de interactiviteit van deze digitale presentaties geeft de bezoeker de mogelijkheid om zelf te bepalen tot op welk niveau hij zich wil verdiepen in de materie. In het kader van dit onderzoek stellen we ons ook de vraag of een opstelling in een andere instelling ook tot de mogelijkheden behoort.

Feit blijft dat er van de constructie van dit object weinig overblijft en dat een vormelijke reconstructie zodanig veel nieuwe toevoegingen vergt dat je dit kan aanwenden als argument om het niet te doen. Men kan ook beslissen om de architecturale context doelbewust achterwege te laten en de objecten dus tentoonstellen als louter sculptuur. Hierdoor ontstaan meer mogelijkheden van museale integratie en presentatie. Het object past immers ook in de context van ornamentgebruik in de renaissance. Hierbij kan men bijvoorbeeld de onderdelen in verband brengen met elementen van de renaissancekunst zoals het rolwerk en de grotesken van bijvoorbeeld Cornelis Floris de Vriendt, Cornelis Bos en Pieter Coecke van Aelst.

HET CONCEPT EN ZIJN PRAKTISCHE GEVOLGEN OP DE BEHANDELING

Als logisch vervolg op deze verschillende concepten, moeten nieuwe overeenkomstige behandlingswijzen uitgestippeld worden. De aspecten leesbaarheid en homogeniteit moeten daarop aansluitend in overweging worden genomen, zowel op wat betreft de monumentale, als het figuratieve en het materiële.

Wat de monumentale perceptie betreft is het zo dat de horizontale banden die ontstaan door het contrast tussen het verdonkerde hout en de polychromie, een contrast vormen die de indruk scheppen dat elke register longitudinaal in twee is gedeeld. Wat de perceptie van het figuratieve betreft is dit momenteel moeilijk leesbaar. De

donkere delen of verflacunes treden naar de voorgrond en eisen de aandacht op. Wat de materie van de huid aangaat: de penseelstreken en de materie hout zijn eerder moeilijk te begrijpen. De vuillaag bemoeilijkt de leesbaarheid van de uitvoeringstechnieken.

Om deze reden werden een aantal reinigingstechnieken uitgetest om een keuze te kunnen maken afhankelijk van het tentoonstellingsconcept. Indien men voor een ruimtelijke reconstructie kiest, en bijgevolg het accent legt op een eerder monumentale perceptie, dient men het ritme van de renaissance constructie duidelijk te maken. Hiervoor zou men het sterke contrast tussen de hout- en verflakken moeten minimaliseren. Een nieuw reinigingsniveau bepalen, lijkt hiervoor noodzakelijk.

Wanneer dit kunstwerk tentoongesteld wordt in het kijkdepot, dan wordt het getoond als een reliet waarvoor de huidige, lichte reiniging die reeds werd uitgevoerd, volstaat. Door de toevoeging van een digitale voorstelling in 3D wordt dit geheel begrijpelijk voor het publiek. De 3D voorstelling en de opstelling in het kijkdepot zouden kunnen vervolledigd worden met beeldtaal of objecten die andere aspecten van het kunstwerk helpen begrijpen. Bijvoorbeeld door een stilistische vergelijking met andere renaissance kunstwerken en/of door het vrijleggen van verflagen om de wonderlijke sequentiële verflagenopbouw uit deze periode te tonen. Een variant op deze laatste benadering stelt dat het kunstwerk heropbouwen als prioriteit moet aangevoerd worden gezien de zeldzaamheid ervan.

NOTEN

- (1) P. Génard vermeldde in zijn publicatie *Notice sur l'Hotel de Moelenere & Van Dale - ancien refuge de l'abbaye de Tongerloo - à Anvers* in 1869 als eerste de toeschrijving aan Pieter Coecke van Aelst. Dit wordt in 1936 in vraag gesteld door Josée Halin (1936). Zij verkent de gelijkenissen met de andere Antwerpse kunstenaars waaronder onder meer de omgeving van Cornelis Floris bespeurd wordt.
- (2) GENARD P., *Série E - Objets en bois*, in *Catalogue du Musée d'Antiquités d'Anvers*, Antwerpen, 1876, p. 37.
- (3) ID., *Anvers à travers les âges*, II, Brussel, 1888, p. 57.
- (4) Dit volgens de fototheek van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatriemonium (KIK). Deze bewaart foto's (1914) van de overgebleven onderdelen.
- (5) Deze schrijfwijze werd overgenomen van het niet gepubliceerd bouwkundig onderzoeksverslag door kunsthistorica Linda Van Langendonck†. VAN LANGENDONCK L., *De huizen "Den Grooten Sot" en "Dbrantijser"*, onuitg. onderzoeksverslag, 1991.
- (6) Vermoedelijk schreef Pieter Génard als eerste in 1869 het geheel toe aan Pieter Coecke van Aelst. Deze toeschrijving werd door Josée Halin in vraag getrokken

- (Halin, 1936). Halin maakt een vergelijking met de Cornelis Floris-stijl, zonder het werk aan hem toe te schrijven.
- (7) Hierbij worden de oorspronkelijke bouwmaterialen op hun originele plaats teruggeplaatst, en dit op voorwaarde dat die originele plaats eenduidig is bewaard.
 - (8) The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites (2007).

LA PRÉSENTATION D'UNE LOGGIA DE STYLE RENAISSANCE ATTRIBUÉE À PIETER COECKE VAN AELST

EN 1545 WILLEM DE MOELENNEERE, INTENDANT DE LA VILLE D'ANVERS DEVENAIT PROPRIÉTAIRE DES MAISONS APPELÉES DEN GROOTEN SOT ET DEN CLEYNEN SOT, SITUÉES SUR LE MARCHÉ ST. JACQUES À ANVERS. EN 1549, SON FILS DIERIK DE MOELENNEERE ACHEATAIT LES IMMEUBLES DE SON PÈRE. IL Y EXÉCUTAIT CERTAINS AMÉNAGEMENTS DONT LA CONSTRUCTION D'UNE LOGGIA EN BOIS, UNE GALERIE COUVERTE DE STYLE RENAISSANCE, QUI RELIERAIT LES DEUX CONSTRUCTIONS. LES MODILLONS AVEC DES FIGURES DE SATYRE GRANDEUR NATURE SONT REMARQUABLES. LA FAÇADE DE LA LOGGIA A ÉTÉ DÉCORÉE DE DEUX RANGÉES DE QUATRE PANNEAUX SCULPTÉS AVEC DES FIGURES GROTESQUES, TYPIQUES DE L'ART DE LA RENAISSANCE. LA SCULPTURE PEUT ÊTRE ATTRIBUÉE À PIETER COECKE VAN AELST. AU MILIEU DU 20^{EME} SIÈCLE, LA LOGGIA EST DÉMONTÉE. SEULS LES HUIT PANNEAUX ET LES QUATRE BALUSTRES ONT ÉTÉ CONSERVÉS. APRÈS DÉMONTAGE, CES ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX ONT ÉTÉ ENTREPOSÉS AU DÉPÔT DU MUSÉE HET STEEN. PENDANT L'ANNÉE ACADEMIQUE 2006-2007 CES ÉLÉMENTS EXCEPTIONNELS SONT REMIS À L'HONNEUR. LES FRAGMENTS D'ARCHITECTURE ONT ÉTÉ TRANSFÉRÉS À L'ACADEMIE ROYALE DES BEAUX ARTS D'ANVERS, OÙ ILS ONT REÇU UN TRAITEMENT AU STUDIO DE CONSERVATION ET RESTAURATION DE BOIS ET POLYCHROMIE. DEPUIS JANVIER 2009, À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE ARTESIS D'ANVERS, UN PROJET DE RECHERCHE DE PRÉSENTATION DE LA LOGGIA DE STYLE RENAISSANCE A DÉBUTÉ. TOUTES LES POSSIBILITÉS DE PRÉSENTATION, D'AFFECTATION ET DE RÉAFFECTATION DE CET OEUVRE SONT ÉTUDIÉES.

THE OPENING UP OF A RENAISSANCE LOGGIA ATTRIBUTED TO PIETER COECKE VAN AELST

IN 1545 WILLEM DE MOELENNEERE, BAILIFF OF THE CITY OF ANTWERP, BOUGHT THE BUILDINGS DEN GROOTEN SOT (THE BIG FOOL) AND DEN CLEYNEN SOT (THE SMALL FOOL) AT SAINT JACOB'S MARKET IN ANTWERP. IN 1549 HIS SON, DIERICK DE MOELENNEERE, BOUGHT BOTH PREMISES FROM HIS FATHER. IN THE SAME YEAR HE BUILT A WOODEN POLYCHROME

LOGGIA IN RENAISSANCE STYLE. THIS WOODEN LOGGIA WAS A COVERED GALLERY ON THE FIRST FLOOR, CONNECTING TWO INNER COURTYARDS. THE WHOLE IS CARRIED BY FOUR SHAFTS OF WHICH THE WALL POSTS AS WELL AS THE SUPPORTING BEAMS AND CORBELS ARE DECORATED WITH SCULPTURE WORK AND POLYCHROMY. THE CORBELS WITH TWO LIFE-SIZED SATYRS ARE TRULY REMARKABLE. THE LOGGIA'S FRONT SIDE WAS DECORATED WITH TWO ROWS OF FOUR SCULPTED PANELS. THESE SYMMETRICAL PANELS WERE SCULPTED IN HIGH RELIEF REPRESENTING AMONG OTHERS SATYRS, SCROLLWORK AND GROTESQUES. BOTH ROWS OF PANELS WERE SEPARATED FROM EACH OTHER BY FOUR LARGE LEADED WINDOWS. THE SCULPTURE WORK CAN, ACCORDING TO SOME HISTORIANS, BE ATTRIBUTED STYLISTICALLY TO PIETER COECKE VAN AELST. IN THE MID 19TH CENTURY THE WHOLE IS DEMOLISHED, LEAVING ONLY THE EIGHT PANELS AND THE FOUR SHAFTS. FOLLOWING THE DEMOLITION THE ARCHITECTURAL ELEMENTS ENDED UP IN THE DEPOT OF HET STEEN. HALFWAY THE 20TH CENTURY THESE ELEMENTS WERE TRANSFERRED TO THE VLEESHUIS MUSEUM IN ANTWERP WHERE THEY WERE BEING KEPT UNTIL 2006. SHORTLY BEFORE THE DEMOLITION THE ANTWERP ARCHITECT FERDINAND TRUYMAN HAD MADE A DRAWING OF THE LOGGIA.

DURING THE ACADEMIC YEAR 2006-2007 THESE EXCEPTIONAL ELEMENTS WERE ONCE AGAIN BROUGHT TO THE ATTENTION. THE ARCHITECTONIC REMAINERS MOVED TO THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS ANTWERP WHERE THEY WERE TREATED IN THE SECTION OF CONSERVATION AND RESTORATION OF WOOD AND POLYCHROMY. SINCE JANUARY 2009 A PROJECT WAS LAUNCHED WITH A VIEW TO STUDY THE OPENING UP OF THIS RENAISSANCE LOGGIA. ALL POSSIBILITIES OF THE OPENING, PURPOSE AND NEW USE OF THIS ARTEFACT ARE TO BE DISCUSSED. A STUDY WHICH ABSOLUTELY NECESSITATES AN INTERDISCIPLINARY APPROACH. OPENING UP OF HERITAGE REQUIRES THE SEARCH FOR A BALANCE BETWEEN THE INTERESTS OF THE DIFFERENT FIELDS, THE EXTENSIVE LEGISLATION, ETHICS, THE OBJECT ITSELF, SOCIO-CULTURAL AND ECONOMICAL ADVANTAGES AS WELL AS THE ACTUALIZATION OF CONCEPTS. THE USE AND NEW PURPOSE OF THE OBJECT STRONGLY DEPENDS ON THE TYPE OF OPENING. THE FACT THAT THE DRAWING BY FERDINAND TRUYMANS' GIVES US AN IDEA OF WHAT THE ORIGINAL LOOKED LIKE, OFFERS INTERESTING POSSIBILITIES FOR THE DEVELOPMENT OF THE PURPOSE AND/OR NEW USE. AFTER ALL, THIS LEAVES US THE OPTION FOR A RECONSTRUCTION IN THE MUSEUM AAN DE STROOM (MAS) OR EVEN ON SITE. THE BALANCE BETWEEN THE DIFFERENT FIELDS AND VALUES AS WELL AS THE DIFFERENT CONCEPTS REGARDING THE OPENING, USE AND NEW PURPOSE URGES US TO REFLECTION. THE SIMPLE FACT THAT THROUGHOUT THE TREATMENT THE CURATOR AND

RESTORER STOOD VERY CLOSE TO THE OBJECT, BOTH LITERALLY AND FIGURATIVELY, ASKS FOR REFLECTION AND DETACHMENT. THE STUDY NEEDS TO BE DONE IN AN OBJECTIVE WAY AND THE FASCINATION OF SPECIALISTS CAN SOMETIMES CONFLICT WITH THE PERCEPTION OF MUSEUM ORGANIZERS WHO SET UP A NEW URBAN MUSEUM AS A PROJECT WHERE A PERMANENT SETTING IS NOT OBVIOUS.

PROEFRESTAURATIE VAN DE SGRAFFITO'S VAN PAUL CAUCHIE IN EEKLO

| BERNARD DELMOTTE

In opdracht van de heer en mevrouw Gryp-De Piere uit Eeklo is in 2007-2008 een sgraffito blootgelegd en behandeld. De sgraffito bevindt zich in hun woning, gelegen aan de Gentsesteenweg 28 in Eeklo. Villa Dageraad (thans hotel Shamon) werd gebouwd in 1909-1910 in opdracht van textielfabrikant Arthur Gillis. De sgraffito maakt deel uit van de oorspronkelijke aankleding en decoratie van het exterieur en het interieur van de woning. De sgraffito's dateren uit 1910 en zijn van de hand van Paul Cauchie (1875-1952), een bekend art nouveau kunstenaar en decorateur. De sgraffito's situeren zich in het midden van het oeuvre van Paul Cauchie. Een vergelijkbaar voorbeeld is zijn eigen woning aan de Frankenstraat 5 in Etterbeek (1905).

De sgraffito die het onderwerp vormt van deze bijdrage, bevindt zich in de centraal gelegen inkomhal. Ze maakt deel uit van een totaalconcept, een 'Gesamtkunstwerk' zoals gebruikelijk in de art nouveau, met inbegrip van glasramen, lambriseringen, ingebouwde kasten, een in zijn geheel ontworpen trap, deuren en koperen lusters. Het decoratie-ontwerp voor de sgraffito van de linkerwand en het glasraamontwerp voor Arthur Gillis (Eeklo, 1910) worden bewaard in het Sint-Lucasarchief in Brussel^[1].

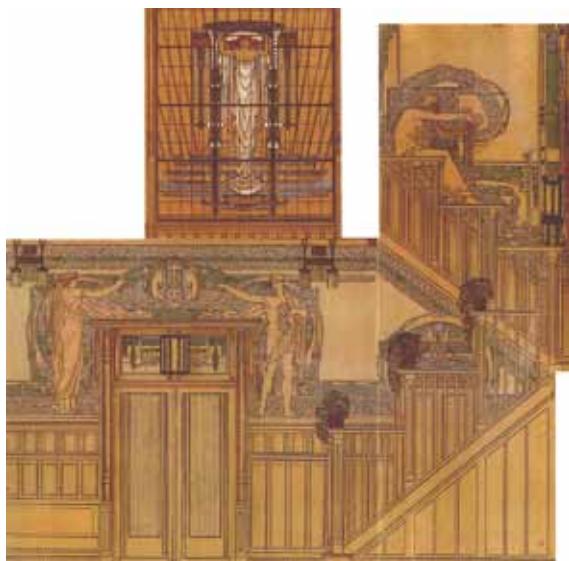
Op de linkerwand zijn een man en een vrouw afgebeeld. Beiden dragen een sierlijk gewaad en hebben elk een attribuut vast. Wellicht werd Cauchie hier beïnvloed door Walter Crane, die zijn elegante vrouwenfiguren tooide met sierlijke gewaden, en door de Wiener Werkstätte en de Wiener Secession^[2]. De man houdt een schriftrol vast, de vrouw draagt een muziekinstrument, met

name een harp. De figuren kunnen in verband gebracht worden met de zeven vrije kunsten, een thema dat Paul Cauchie wel vaker bespeelde. De hier aanwezige perkamentrol of schriftrol neemt vaak de plaats van het boek in. In de zeven vrije kunsten beeldt de perkamentrol de rethorica uit^[3]. De harp werd het Europese instrument van de latere middeleeuwen en werd beschouwd als één van de personificaties van de kunst, hier de musica^[4]. Op de rechterwand, nog maar gedeeltelijk blootgelegd, wordt een vrouwenfiguur afgebeeld met een passer, een tekendriehoek en een schaal als attribuut. Ze staat symbool voor de meetkunde^[5]. Mogelijk betreft het hier een maçonniek symbool vermits de bouwheer Arthur Gillis zelf vrijmetselaar was.

Hoe het ook zij, Cauchie heeft zich bediend van een iconografisch programma dat allerminst volledig is. Gaat het hier effectief om de afbeelding van de zeven kunsten? De voorstelling van de personificaties lijkt eerder een verwijzing naar de functie van de achterliggende kamers, met name de salon of de ontvangstruimte waar plaats is voor kunst en cultuur en daartegenover het bureau of de werkruimte.

De achtergrond is uitgewerkt met gestileerde bloemen in friezen en medaillons. Het roosmotief kan als het ware beschouwd worden als de handtekening van Paul Cauchie. Het gebruik van deze vormen gaat terug tot de deelname van Charles Rennie Mackintosh aan de achtste tentoonstelling van de Wiener Secession in 1900. Mackintosh bracht een vernieuwing in de art nouveau kunst door het toepassen van sobere oppervlakken en het weerkerende ornament, een gestileerde roos omgeven door een vierkant. Het is duidelijk dat Paul Cauchie zich deels heeft laten inspireren door het werk van Mackintosh^[6].

De sgraffito in de villa in Eeklo is uitgevoerd op een bakstenen drager, waarop een bepleistering in tweelagen is aangebracht. De eerste laag bestaat uit een donkergrijze cementmortel. Hierop bevindt zich de tweede pleisterlaag. Deze is okerachtig of geel van kleur en is samengesteld uit kalkhydraat en geel zand. Hieraan kan pigment of mergel als vulstof toegevoegd zijn. De tekening werd uitgevoerd door het inkrassen of graveren in de nog verse toplaag van de bepleistering. De weggekaste lijnen variëren in breedte en diepte. Hierdoor krijgt het geheel een heel vrij en vlot karakter. Hetzelfde kleurenpalet dat toegepast werd in de glasramen van de inkomhal vinden we terug in de sgraffito's. Er is gebruik gemaakt van oker, groen, verschillende tinten blauw, lila, paars en bladgoud. De schildering werd uitgevoerd in een seccotechniek. De labotests identificeerden zowel ei als een polysaccharide in het bindmiddel.



Ontwerptekening van Paul Cauchie (© Sint-Lucasarchief)



Detail van sgraffito tijdens behandeling (foto J. Bartholomeus)

Op de wanden van de inkomhal werd later een modern pleistersysteem op basis van gips aangebracht met een dikte van 3 à 4 mm. Op deze gipslaag werd een glasvezeldoek (tasso) verlijmd. Vermoedelijk vond deze ingreep plaats nadat dokter De Beir na de dood van Arthur Gillis in 1936 de woning betrok. De sgraffito's waren sindsdien dus niet meer zichtbaar.

In 1988-1989 werd de linkerwand integraal vrijgelegd door de nieuwe bewoners van het pand. Hierbij werd de sgraffito zwaar beschadigd. Het deel van de sgraffito die behandeld werd door de studenten van de Artesis Hogeschool te Antwerpen situeert zich op de westwand. De proefbehandeling bestond erin de sgraffito vrij te leggen, met andere woorden het verwijderen van de tasso en de onderliggende gipslaag, het consolideren van de bepleistering, de behandeling van barsten en scheuren en een eventuele restauratie-ingreep.

Mechanisch verwijderen van de gipslaag was omwille van de zeer goede hechting quasi onmogelijk. De gipslaag werd daarom eerst verweekt met behulp van kompressen waarin AB 57 werd opgeslagen. De zogenaamde Mora-pasta wordt beschreven in de publicatie van Laura en Paolo Mora & P. Philippot, *Conservation of Wall Paintings* (Londen, 1978), en wordt ondermeer toegepast voor het verwijderen van zoutincrasties. Na een bepaalde inwerkijd kon de gipslaag mechanisch met scalpel verwijderd worden. Vervolgens werden de nodige conserveringsingrepen uitgevoerd.

Bij deze proefrestauratie werd de nadruk gelegd op de materiële identiteit van het object an sich, en zijn historische, kunsthistorische en esthetische waarde. Bij de restauratie, in casu de retouche en integratie, werd de sgraffito opgevat als een autonome muurschildering. De eigenheid, de architecturale impact maar tegelijkertijd ook de integriteit van het werk stonden centraal. Deze methode contrasteert met de behandeling van sgraffito's tot nu toe, waarbij deze meestal als decoratieve artefacten beschouwd worden en de standaardbehandeling van overschilderen of reconstructie een conditio sine qua non blijkt.

Concreet houdt dit in dat hier alleen de openstaande scheuren of barsten worden opgevuld. Bij dit type barsten wordt de donkergrijze tot zwarte onderlaag zichtbaar en doorkruist en verstoort dit grillig zwart patroon de lijntekening van de sgraffito. Voor het overige werd geopteerd om geen enkele geëigende retoucheermethode toe te passen.



Detail van sgraffito tijdens behandeling (foto J. Bartholomeus)

Verschillende overwegingen en bedenkingen van ethische en filosofische aard liggen aan de grondslag van deze houding. We stellen vast dat wat de strategie en de behandeling betreft sgraffito's over het algemeen stiefmoederlijk behandeld worden ten opzichte van muurschilderingen, net zoals muurschilderingen in het nog niet zo verre verleden op dezelfde manier behandeld werden ten overstaan van schilderijen op doek of paneel. Denken we maar hoe muurschilderingen, waarvan de drager anorganisch is, met dezelfde rotzooi werden behandeld als schilderijen op een organische drager. Want hoe kunnen we dit anders noemen of formuleren? Ons inziens is sgraffito een volwaardig medium dat verdient op een gelijkwaardige en waarde manier behandeld te worden.

Hier komt tevens de oude tegenstelling decoratief of niet-autonom artefact versus autonoom kunstwerk terug om het hoekje kijken. Juist omwille van haar decoratief karakter, als oplasmuk van een gevel – een lege doos als het ware – worden zonder schroom beschadigde sgraffito's of ontbrekende delen ervan gereconstrueerd en



Detail van sgraffito tijdens behandeling (foto J. Bartholomeus)

ingekleurd. Nog dramatischer is het wanneer sgraffito's die de status van autonoom kunstwerk verworven hebben eenzelfde lot beschoren zijn.

Vanwaar dit dualisme? Geest versus materie, ziel en lichaam, het céleste tegenover het terrestre, subject-object, denken en zijn, idealisme versus materialisme. Ons westers denken is doordrongen van deze dualiteitsgedachte. Is de aanwezigheid van verflagen of een architecturale polychromie in een kerkgebouw, die de natuursteen bedekken en maskeren, en de huid of het epiderm van een gebouw vormen, een veredeling van de gebruikte materialen dan wel een dematerialisering, wat dan weer connotaties oproept met het transcendentie?

Al vanaf de eerste pagina's van Arnold Hausers 'De sociale geschiedenis van de kunst' barst de discussie rond prehistorische kunst los met de vraag of de prehistorische grotsgeschilderingen van Lascaux of Altamira van een naturalistisch dan wel van een idealistisch wereldbeeld getuigen: verschaffen ze macht over de voorgestelde dieren, maken ze deel uit van een magisch ritueel of laten ze integendeel de primitieve jagers de kwetsbare delen van de dieren zien en kennen^[7]? Is dit dualistisch wereldbeeld de reden waarom

ook vandaag nog dit onderscheid of dit tegengestelde paar stand houdt en behouden blijft, meer zelfs, leidt tot verregaande consequenties en implicaties?

Tijdens onze contacten met Elisa Serrano González van het Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología in Habana, Cuba bleek dit tegengesteld paar decoratief-autonom als dusdanig niet gehanteerd te worden. In dit geografisch gebied kan men niet echt van seizoenen spreken. Uiteraard zijn er de astronomische winters en zomers, die je er niettemin niet van weerhouden tussen oud en nieuw een frisse duik in de Caraïbische zee te nemen. Maar de planten en de bomen kennen blijkbaar geen seizoenen: ze verliezen hun bladeren niet tijdens de winter. Ze staan nooit kaal. De vernieuwing is permanent en continu. De bomen ruiven en krijgen nieuwe bladeren tegelijkertijd het ganse jaar door. Ze lijken te ontsnappen aan de wetmatigheden en de cycli van opkomst, bloei en verval. Wellicht hebben dergelijke fenomenen een duidelijke en ingrijpende invloed op het denken. Net zoals de Russische schrijver Andreï Makine stelt dat de geografische eigenheden en kenmerken van een land of werelddel het aantal 'werkwoordtijden' in de taal bepalen. In Siberië, het Aziatisch deel van Rusland, waar er aan de steppe, de toendra en haar luchten nooit een eind lijkt te komen, kent men vier tijden. Een geprivilieerd persoon zoals een dichter of schrijver kent er vijf. Daartegenover heeft het Frankrijk van zijn grootmoeder uit 'Het Franse testament', gekenmerkt door een snelle en continue opeenvolging van veranderende landschappen, een bijzonder rijke taal ontwikkeld met maar liefst vijfentwintig tijden!^[8]

We moeten ons dan ook de vraag stellen of dit onderscheid of deze dualiteit niet een valse tegenstelling betreft? We stellen in ieder geval vast dat deze dualiteit ook geleid heeft tot een specifieke behandeling van sgraffito's. Net omwille van het feit dat ze geklasseerd worden als decoratief, ondergaan ze een dergelijk lot en worden ze zonder schroom gereconstrueerd.

Wat we wensen te verduidelijken is dat de tegenstelling decoratief-autonom hoegenaamd geen rol mag spelen voor een conservator-restaurateur. Bovendien mogen we te mogen stellen dat het beroep van restaurateur geëvolueerd is van kunstenaar-restaurateur over kunsthistoricus-restaurateur tot kennistheoreticus-restaurateur. Onze besognes zijn de materie, niets dan de materie. En effectief, zoals in een lange camera-beweging zoomen we traag en gestaag in op het object, voorbij de valkuil van het 'verleidelijk plaatje', beyond surface, tot in de structuren en matrices van gesuperposeerde lagen, de

picturale laag, pigmenten en bindmiddelen, de voortekening, imprimatuur, preparatielagen en grondlagen.

In dit stadium vervalt elke tegenstelling tussen decoratief artefact en autonoom kunstwerk.

NOTEN

- (1) DIERKENS-AUBRY F., *Art Nouveau in België, architectuur & interieurs*, Tielt, 1991; afbeelding van het ontwerp voor de sgraffiti in: VANDERPERREN J., *De samenwerking Cauchie-Frankinet. Een hypothese voor het auteurschap van de woning Frankenstraat nr. 5 in Etterbeek*, in M&L (*Monumenten, Landschappen & Archeologie*), jg. 2, nr. 6, 1983, p. 16.
- (2) BORSI F., *Het Cauchiehuis, tussen droom en daad*, Brussel, 2005.
- (3) HALL J., *Iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden, 1992, p. 130 en 378.
- (4) Ibidem.
- (5) Idem, p. 378.
- (6) BORSI F., *op.cit.*
- (7) HAUSER A., *Sociale geschiedenis van de kunst*, Nijmegen, 1975, p. 9-14.
- (8) MAKINE A., *Le testament français*, Parijs, 1995.

TRIAL RESTORATION OF THE SGRAFFITOS BY PAUL CAUCHIE IN EEKLO

THE INTERIOR SGRAFFITOS BY PAUL CAUCHIE IN HOTEL AURORA IN EEKLO (1910) WERE COVERED SOMETIME DURING THE 20TH CENTURY: THEY WERE PLASTERED OVER USING A MODERN SYSTEM WITH GLUED GLASS FIBRE WALLPAPER. A TRIAL RESTORATION WAS CARRIED OUT ON THESE SGRAFFITOS, EXPOSING A CERTAIN SURFACE AREA WHICH WAS PRIMARILY CONSERVED. DURING THIS TRIAL RESTORATION THE EMPHASIS WAS ON THE MATERIAL IDENTITY OF THE OBJECT ITSELF, AND ITS HISTORICAL, ART HISTORICAL AND AESTHETIC VALUE. THE DIFFERENT OPTIONS FOR RETOUCHING AND INTEGRATION WERE FORMULATED AMONG THE DIFFERENT RESTORATION INTERVENTIONS, AS IS CUSTOMARY WITH AN AUTONOMOUS WALL PAINTING. THE PRINCIPAL ELEMENTS WERE THE CHARACTERISTIC IDENTITY, THE ARCHITECTURAL IMPACT BUT AT THE SAME TIME THE INTEGRITY OF THE WORK. THIS METHOD IS A CHANGE OF STYLE WITH THE TREATMENT OF SGRAFFITO UNTIL NOW. THEY HAD MAINLY BEEN CONSIDERED AS DECORATIVE ARTEFACTS AND WERE STANDARD PAINTED OVER OR RECONSTRUCTED.

ESSAI DE RESTAURATION DE SGRAFFITES DE PAUL CAUCHIE À EEKLO

LES SGRAFFITES DE PAUL CAUCHIE DANS LA VILLA AURORA DE 1910, ACTUELLEMENT HÔTEL SHAMON À EEKLO, ONT ÉTÉ MASQUÉS À LA VUE DU SPECTATEUR AU COURS DU 20^{ÈME} SIÈCLE. LES PAROIS ONT ÉTÉ RECOUVERTES D'UN ENDUIT À BASE DE PLÂTRE SUR LEQUEL ON A COLLÉ UN TISSU DE FIBRE DE VERRE (TASSO). L'ESSAI PRÉVOYAIT DE DÉGAGER UNE PARTIE DES SGRAFFITES, EN ÉLIMINANT LE TASSO ET LA COUCHE DE PLÂTRE SOUS-JACENTE ET PUIS DE LES CONSERVER. POUR L'ESSAI DE RESTAURATION, L'ACCENT A ÉTÉ MIS SUR L'IDENTITÉ MATÉRIELLE DE L'OBJET ET SES VALEURS DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE, DE L'HISTOIRE DE L'ART ET DE L'ESTHÉTIQUE. POUR LES INTERVENTIONS SUCCESSIVES DE LA RESTAURATION, ON A CHOISI LES MÊMES OPTIONS DE RETOUCHE ET D'INTÉGRATION, QUE POUR DES PEINTURES MURALES AUTONOMES. LE CARACTÈRE UNIQUE, L'IMPACT ARCHITECTURAL MAIS ÉGALEMENT L'INTÉGRITÉ DE L'ŒUVRE ÉTAIENT LES POINTS DE RÉFÉRENCE. CETTE MÉTHODE SE DISTINGUE DU TRAITEMENT USUEL DES SGRAFFITES. EN LES CONSIDÉRANT COMME DES ŒUVRES DÉCORATIVES, LE TRAITEMENT EST ENCORE TROP SOUVENT LE SURPEINT OU LA RECONSTRUCTION.

| PRÉSENTATION DES CONCLUSIONS | CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN

Tirer des conclusions d'un colloque de deux jours si riche en communications portant sur des thèmes et des objets aussi variés, n'est pas chose aisée.

Je voudrais revenir en premier lieu sur le choix judicieux du thème du colloque et sur ce qu'il reflète: '*Réflexe ou réflexion?*' dénote pour moi une prise de conscience de plus en plus aigue de la part des conservateurs-restaurateurs, de la responsabilité ciblée (à chaque fois spécifique) qu'ils ont envers les biens culturels et le besoin qu'ils ressentent de la partager. Le processus décisionnel (qui prend la décision?) est une interrogation à laquelle Paul Philippot répondait déjà dans les années 70 en affirmant, au grand dam des conservateurs de musées, que c'est le rôle des restaurateurs. En effet, ils détiennent de toute façon la responsabilité essentielle puisque c'est eux qui, en final, travaillent sur le bien.

Aujourd'hui, les conservateurs-restaurateurs, après un parcours semé d'embûches, ont gagné leur autonomie, mais ils doivent partager les décisions avec un nombre toujours plus élevé d'acteurs qui dépasse largement la sphère de la trilogie initiale, rappelée par Salvador Muñoz Viñas, à savoir l'historien de l'art, le scientifique, et le conservateur-restaurateur. Même si la reconnaissance de la profession n'a pas encore abouti dans notre pays, les mentalités ont changé et l'avis du restaurateur depuis le Document de Pavie (1997) est davantage écouté. L'ICCROM, réalisant la difficulté du processus décisionnel, est le premier à avoir créé, en 2002,) un cours pilote à l'attention de la communauté internationale intitulé 'Sharing Conservation Decisions' suivi, fort du succès du précédent, d'un programme sur le même thème en 2008 (Veerle Meul). Ces cours furent précédés, en 2000, par 'Sharing Conservation Science', les deux aspects étant complémentaires, comme toutes les communications entendues l'ont clairement démontré.

Depuis lors, les mentalités ont encore évolué dans la prise de décisions. Salvador Muñoz Viñas dans sa communication introductory très débattue, trouve que l'avis du détenteur de l'œuvre (le client) doit davantage être pris en considération. Isabelle Brajer parle de l'importance de la perception de l'œuvre par le public! Actuellement, une tendance à attacher plus d'importance à la conservation du message porté par l'œuvre qu'à son authenticité se dessine très souvent. Enfin, les phases d'intervention ou les matériaux choisis sont souvent déterminés en fonction du budget alloué. Par ailleurs, les conflits dans la prise de décision finale ne sont pas rares.

L'essentiel, pourtant, reste de trouver un langage commun entre tous les intervenants permettant d'établir une méthodologie d'approche interdisciplinaire du Bien à traiter, chacun gardant sa spécificité tout en faisant bénéficier l'autre de sa spécialité comme ce fut le cas pour la restauration de l'horloge musicale de la collection Grand Ducal du Luxembourg (Charles Indekeu, Muriel Prieur, Derk Stomps, Michael van Gompel et Bob van Wely). Preuve, s'il en est que, depuis quelques années, un énorme pas a été franchi dans le domaine de la collaboration pluridisciplinaire efficace.

Un deuxième objectif vital est de poser des questions sur la base des données fournies par les examens et les discussions préalables et d'y répondre en formulant des propositions sur le résultat final que l'on veut obtenir tout en respectant la déontologie de la restauration et l'histoire matérielle de l'œuvre. Dans le cas des intérieurs historiques, une collaboration pluridisciplinaire est la meilleure garantie de décisions adéquates d'intervention, comme l'a démontré Anne van Grevenstein à propos du château de Haar aux Pays-Bas. Association qui fait collaborer sur un même échafaudage conservateurs-restaurateurs et artisans ou encore conservateurs-restaurateurs et architectes ou entrepreneurs. L'ouverture au public d'une demeure historique pose aussi des problèmes de conservation préventive auxquels il convient de réfléchir afin d'aboutir à un projet durable. Prendre la bonne décision face à un ensemble historique, riche d'œuvres et de significations variées, nécessite un dialogue ouvert entre toutes les parties si l'on veut conserver à l'ensemble une apparence unitaire.

Lorsque l'éventail des options de restauration est grand, l'objectif de l'intervention, le message que l'on veut faire passer et l'aspect final que l'on veut obtenir, doivent dicter le choix. Ainsi, le bon état matériel du portrait de Nicolaes van Bambeeck de Rembrandt, restauré par Hélène Dubois et Françoise Rosier, a guidé par lui-même le type d'intervention menée sur le support (seule œuvre du maître à ne jamais avoir été rentoilée) et sur la surface picturale obturée par un épais vernis, mais qui n'avait pas connu de nettoyages drastiques. Le traitement prudent fut toutefois, on l'a entendu, l'objet de débats entre conservateurs-restaurateurs au sein d'une commission d'experts internationaux. Les discussions s'étendirent même à l'impact du cadre qui joue un rôle si important, comme le disait Brandi, sur la présentation d'une peinture, par ailleurs très réussie pour ce portrait!

La variété des paramètres à prendre en considération dans les décisions de restauration est grande, comme l'a si bien mis en évidence Muriel Prieur. Parmi ceux-ci, la dimension religieuse d'une œuvre, comme la dévotion qu'elle suscite, sont des facteurs essentiels malheureusement trop souvent obturés. Si un changement d'aspect important pour se rapprocher de l'état original intervient par rapport à l'image telle qu'elle est ancrée dans les mémoires et adorée, il faut préparer le public à ce changement par une campagne de sensibilisation. On retiendra encore un autre paramètre important, me semble-t-il, celui de la fonction de l'objet dans son environnement initial.

Le facteur temps entre aussi en ligne de compte dans la prise de décision. Faut-il tout conserver? Même un patrimoine très détruit? Quels critères de décision adopter? Quel sera l'avenir d'une bonne restauration exécutée selon les règles actuellement admises? L'aspect du bien restauré sera-t-il modifié et aussi, comment s'inscrira cette restauration dans la durée par rapport au goût et aux impératifs socio-économiques de l'époque à laquelle elle sera prise en considération? Carola van den Wijngaert a traité de ce problème à propos du patrimoine religieux partiellement destiné à disparaître ou à être réhabilité avec des fonctions très différentes de celles initialement prévues.

Marjan Buyle a également abordé cette problématique au travers de l'histoire matérielle très agitée du Pavillon de Notelaer à Hingene, profondément transformé au 19^{ème} siècle par des interventions successives voulues par ses propriétaires. Quelle option de restauration choisir aujourd'hui: status quo ou restauration partielle? Ce qui ramène naturellement à l'attitude actuelle face à la dimension historique telle que définie par Brandi.

Déterminer le degré d'intervention lors d'une restauration suscite évidemment le plus de questionnements et c'est peut-être dans ce type de décision que la collaboration interdisciplinaire joue le rôle le plus important. Cette aptitude à collaborer et à prendre des décisions en commun relève de la formation et doit donc s'apprendre. C'était un des objectifs du projet pilote de restauration du portique de l'église de l'île de Lopud, présenté par Charles Indekeu et Georges Dewispelaere. Les étudiants ont ainsi pu débattre du concept de l'intervention minimale qui s'est mué en intervention modérée au sein d'une plate-forme de discussions inter-institutions et à caractère international, les habituant

ainsi à tenir compte des sensibilités différentes qui se manifestent d'un pays à l'autre.

Les options d'intervention à prendre en cours de traitement doivent naturellement être déterminées par les examens préalables, mais elles doivent aussi pouvoir être modifiées en fonction de découvertes fortuites ou d'impératifs techniques. Il s'agit alors de développer une argumentation crédible pour convaincre de modifier la décision initiale, ce qui n'est pas évident, comme il en a été débattu suite à l'intervention de Nicole Goetghebeur. Il peut aussi arriver que les options de restauration changent par accident dans la réalisation d'un projet, par manque de suivi ou pour raison économique ou encore de facilité, comme nous l'a expliqué Johan Grootaers. Anne van Grevenstein propose même d'introduire cette possibilité de 'modification en cours' dans les cahiers de charges afin d'obtenir plus facilement le feu vert des commanditaires.

Dans le cadre des examens préalables de peintures, ce qui pouvait à première vue paraître des surpeints ou des repeints, s'avère être en réalité des retouches de l'artiste, des 'reprises d'auteur', comme l'a suggéré Marie Postec. Ceci montre la prudence qu'il faut apporter au diagnostic, le rôle de l'expérience qui s'acquierte et surtout le fait (et là nous revenons directement au thème du colloque) qu'il ne faut pas agir par réflexe mais bien observer et, sur la base de données objectives, éventuellement oser remettre en question des idées reçues et communément admises. Un autre bel exemple de cette démarche nous a été donné par le portrait de Rembrandt. En effet, les données fournies par un examen pointu d'une œuvre aussi célèbre et aussi étudiée a mené à des conclusions différentes de celles des experts, tant sur le format de la peinture que sur la signature du Maître.

Le choix des techniques de restauration et la problématique de l'authenticité sont à leur tour un vaste domaine au niveau de la décision d'intervention. Je dirais même, pour reprendre l'expression d' Isabelle Brajer, un sujet de discorde. L'oratrice l'exemplifie en présentant l'expérimentation d'une nouvelle méthode de retouches en peinture murale qu'elle appelle la technique de camouflage, en contradiction avec l'axiome de Brandi selon lequel la retouche doit être reconnaissable. La méthode interpelle car elle cherche à trouver la manière d'intégrer harmonieusement des lacunes parfois importantes à l'ensemble et, sur photo, elle semble y parvenir! On passe ici de la suprématie de la théorie à la pratique.

Ce qui montre une fois de plus combien les théories de Brandi sont un terreau de réflexion à la disposition des décideurs pour alimenter les débats. Faut-il suivre ces théories ou non et, dans la négative, il est essentiel d'argumenter son choix. Ou faut-il s'autoriser aujourd'hui à compléter ces théories et axiomes sur certains points, vu l'évolution de la réflexion en conservation-restauration, l'éventail de plus en plus large de Biens culturels à traiter et le public (au sens large) à prendre en considération. L'appellation de camouflage, comme l'a signalé Françoise Rosier, devrait cependant être modifiée car elle revêt une connotation négative. Après réflections et discussions avec différents collègues l'expression 'retouche simulatrice' a été retenue.

Ces réflexions nous mènent aux attitudes d'intervention qui varient également en fonction du type de Bien culturel et de l'intérêt que les décideurs y portent. Les sgraffites, par exemple, sont les parents pauvres de la restauration, comme l'a démontré Bernard Delmotte. Leur statut d'art décoratif, considéré comme inférieur à celui de l'œuvre d'art, ne suscite pas d'intérêt pour les traitements de restauration. A signaler quand même le programme de la Fondation Roi Baudouin, de sensibilisation des propriétaires à l'entretien de ce patrimoine.

Le textile, fragile par excellence, demande des interventions minimales, comme l'a montré Peter De Groot. Malheureusement, souvent par méconnaissance de leur valeur, ces dits 'chiffons religieux' ne jouissent pas de mesures de conservation préventive adéquates et donc s'altèrent considérablement et souvent de manière irréversible.

Enfin les sites archéologiques ne bénéficient pas non plus, encore selon Marleen Martens, de réflexions spécifiques quant à leur conservation. Beaucoup d'entre eux 'invisibles' demandent encore à être retrouvés sur le terrain pour être protégés.

Ainsi se termine cette tentative de résumer en quelques phrases un colloque aussi prolix en réflexions. Les problèmes à résoudre au cas par cas restent nombreux et se renouvellent en fonction de l'avancée de la recherche et de l'expérience. Combien d'entre eux, abordés aujourd'hui, ne faisaient pas l'objet de réflexions il y a 5 ou 10 ans. Ceci augure de nouveaux débats passionnants sur le bien fondé des décisions d'intervention ou sur les controverses qu'elles suscitent.

Le thème choisi par l'APROA-BRK révèle la maturité de l'association et le dynamisme de ses membres toujours prêts à se remettre en question en réfléchissant ensemble un peu plus loin!

Et j'aimerais, dans ce contexte, vous rappeler un écrit de Georges Hulin de Loo: «*Comme j'ai contribué à accréditer l'erreur, il n'est que juste que je fasse mon possible pour la dissiper. Rien n'est plus contraire à l'esprit scientifique que l'entêtement dans l'erreur: toute recherche scientifique dans n'importe quelle science d'observation se fait en tâtonnant: tous ceux qui ont beaucoup cherché se sont trompés plus d'une fois... Seuls peuvent se dire exempts de toute erreur ceux qui n'ont jamais émis un jugement personnel; ceux qui ont exprimé leurs avis sous une forme si imprécise et si prudemment équivoque qu'on peut ensuite y trouver toutes les interprétations (c'est le talent spécial des fonctionnaires de certaines administrations); ceux enfin qui, une fois qu'ils se sont prononcés, sont éblouis de leur propre lumière au point de devenir aveugles pour la réalité et incapables de retourner en arrière. Dieu nous garde le plus longtemps possible de cet enfantillage sénile qu'est la prétention à l'infaillibilité en matière de science».*

Il me reste à féliciter les organisateurs de cette manifestation pour sa tenue scientifique et sa convivialité et à les remercier de m'avoir accordé leur confiance pour tirer ces conclusions.

VOORSTELLING VAN DE CONCLUSIES | CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN

Het is niet eenvoudig om besluiten te formuleren van een tweedaags congres dat zo rijk was aan lezingen over gevarieerde thema's en objecten.

In de eerste plaats zou ik willen terugkomen op de oordeelkundige keuze van het congresthema en op wat dit weerspiegelt: 'reflex of reflectie?' geeft blijk van een steeds toenemende bewustwording door de conservators-restaurateurs van de gedeelde verantwoordelijkheid (specifiek voor elk geval) voor de cultuурgoederen en de behoefte om deze te delen. Het besluitvormingsproces (wie neemt de beslissingen?) is een vraagstelling waarop Paul Philippot al in de jaren '70 antwoordde door te bevestigen, tot verbijstering van de museumconservators, dat dit de rol was van de restaurateurs. Zij hebben inderdaad een essentiële verantwoordelijkheid omdat zij het zijn die ten slotte aan de objecten werken.

Vandaag hebben de conservators-restaurateurs, na een moeizame weg vol valkuilen, aan autonomie gewonnen, maar ze moeten deze delen met een groeiend aantal actoren tot ver buiten de kring van het eerste driemanschap, waaraan we door Salvador Muñoz Viñas werden herinnerd, namelijk de kunsthistoricus, de wetenschapper en de conservator-restaurateur. Hoewel dit land nog geen erkenning van het beroep heeft, is de mentaliteit toch al veranderd en wordt er sinds het Document van Pavia (1997) meer geluisterd naar het advies van de conservator-restaurateur. ICCROM realiseerde zich de moeilijkheidsgraad van deze besluitvorming en was de eerste die in 2002 een pilootcursus organiseerde voor de internationale gemeenschap met als titel 'Sharing Conservation Decisions', die omwille van het groot succes gevuld werd door een programma met hetzelfde thema in 2008 (Veerle Meul). Deze cursussen werden voorafgegaan in 2000 door 'Sharing Conservation Science'. Deze beide aspecten zijn complementair zoals vele lezingen duidelijk hebben aangetoond.

Sindsdien hebben de attitudes betreffende besluitvorming zich verder ontwikkeld. Salvador Muñoz Viñas, die instond voor de inleidende lezing, leverde alvast veel stof tot debat. Hij is van oordeel dat het advies van de eigenaar van het werk (de klant) zwaarder moet doorwegen. Isabelle Brajer brengt het belang van de perceptie van het werk door het publiek ter sprake! Momenteel bemerken we een tendens om meer belang te hechten aan het behoud van de inhoud van het werk dan aan zijn authenticiteit. Overigens worden de ingrepen of de gekozen materialen vaak bepaald in functie van het beschikbare budget. Er zijn vaak conflicten in de uiteindelijke beslissing.

Hoofdzaak blijft het zoeken naar een gemeenschappelijke taal tussen alle betrokken partijen om een methodologie voor de interdisciplinaire benadering van het te behandelen object, waarbij iedereen zijn specificiteit bewaart en tegelijkertijd de andere laat meeprofiteren van zijn specialisatie. Dit was het geval bij de restauratie van de muzikale klok uit de groothertogelijke verzameling van Luxemburg (Charles Indekeu, Muriel Prieur, Derk Stomps, Michael van Gompen en Bob Van Wely). Dit bewijst eens te meer de grote vooruitgang die sinds enkele jaren gezet is naar een efficiënte pluridisciplinaire samenwerking.

Een tweede belangrijke doelstelling is het stellen van vragen op basis van de onderzoeken en voorafgaande discussies en daarop te antwoorden door het formuleren van voorstellen over het gewenste eindresultaat, met inachtneming van de restauratiedeontologie en de materiële geschiedenis van het werk. In het geval van historische interieurs is multidisciplinaire samenwerking de beste garantie voor adequate interventiebeslissingen, zoals aangetoond door Anne van Grevenstein over Kasteel de Haar in Nederland: een samenwerking die op dezelfde steigers conservators-restaurateurs en ambachtslieden of conservators-restaurateurs en architecten of aannemers verenigt. Het openstellen van een historische woonst brengt ook problemen van preventieve conservatie mee, waarover moet nagedacht worden om een duurzaam project te realiseren. De juiste beslissingen nemen voor een historisch ensemble, rijk aan objecten en gevarieerde betekenis, vereist een open dialoog tussen alle partijen als men de eenheid van het historisch geheel wil behouden.

Als de waaier van mogelijke interventieopties groot is, moeten het doel van de ingreep, de boodschap die we willen meegeven en het uiteindelijke aspect dat we willen bereiken, de keuze bepalen. Aldus bepaalde de goede materiële bewaringstoestand van het portret van Nicolaes van Bambeeck door Rembrandt, gerestaureerd door Hélène Dubois en Françoise Rosier, de aard van de ingreep op de drager (het enige werk van de meester dat nooit verdoekt werd) en op de verflaag die onleesbaar geworden was door een dikke vernislaag, maar die nooit drastische reinigingen had ondergaan. De voorzichtige behandeling was toch, zoals we hoorden, het onderwerp van discussies tussen conservators-restaurateurs binnen een commissie van internationale deskundigen. De discussies breidden zich zelfs uit tot de impact van het kader, die een zodanig belangrijke rol speelt in de presentatie van een schilderij, zoals Brandi al zei. De gekozen oplossing is bijzonder geslaagd.

De verscheidenheid aan parameters die een rol spelen in restauratiebeslissingen is groot, zoals zo treffend werd aangetoond door Muriel Prieur. Bij deze hoort ook de religieuze dimensie van een object, evenals de devotie die het oproept. Deze aspecten worden al te vaak niet in overweging genomen. Als een belangrijke wijziging om de oorspronkelijke toestand te benaderen verschilt van het beeld zoals het in het geheugen staat gegrift en vereerd wordt, dan moeten we het publiek voorbereiden op deze verandering door een bewustmakingscampagne. Wij onthouden ook nog een volgens mij belangrijke parameter, namelijk deze van de functie van het object in zijn oorspronkelijke omgeving.

De factor tijd speelt ook een rol in de besluitvorming. Moeten we 'alles' behouden? Zelfs het erfgoed dat bijna vernield is? Welke beslissingscriteria moeten we aannemen? Wat zal de toekomst zijn van een goede restauratie die uitgevoerd is volgens de huidig toegestane regels? Zal het uitzicht van het cultuурgoed gewijzigd worden en hoe zal deze restauratie zich op lange termijn gedragen met betrekking tot de smaak en de socio-economische vereisten? Carola Van den Wijngaert kaart deze problematiek aan betreffende het religieuze erfgoed, dat gedeeltelijk bestemd is om te verdwijnen of te worden herbestemd tot functies die zeer verschillend zijn van de oorspronkelijke.

Marjan Buyle bracht deze problematiek ook ter sprake met de zeer bewogen materiële geschiedenis van het paviljoen De Notelaer in Hingene, grondig gewijzigd in de 19^{de} eeuw door de interventies van de opeenvolgende eigenaren. Welke restauratieoptie moeten we vandaag kiezen: een status quo of een gedeeltelijke restauratie? Dit leidt ons eens te meer tot de huidige houding ten opzichte van de historische dimensie, zoals gedefinieerd door Cesare Brandi.

De graad van interventie bepalen in een restauratie roept uiteraard meer vragen op en het is wellicht in dit type van besluitvorming dat interdisciplinaire samenwerking de belangrijkste rol speelt. Dit vermogen om samen te werken en gemeenschappelijke beslissingen te nemen heeft met opleiding te maken en moet dus aangeleerd worden. Dit was de doelstelling van het proefproject van de restauratie van portiekaltaren op het eiland Lopud, voorgesteld door Charles Indekeu en Georges Dewispelaere. De studenten konden hier discussiëren over de evolutie van het concept van minimale interventie naar een gematigde ingreep, binnen het kader van een discussie tussen diverse instellingen van internationaal

niveau. Zo konden ze ook wennen aan de verschillende gevoeligheden van land tot land.

De opties tot interventie moeten uiteraard ook worden bepaald door de vooronderzoeken, maar ze moeten in de loop van de werken kunnen gewijzigd worden in functie van toevallige vondsten of technische vereisten. Het is dan belangrijk om een geloofwaardige argumentatie op te bouwen om de wijziging van de initiële beslissing te verantwoorden, hetgeen niet evident is, zoals bleek uit de tussenkomst van Nicole Goetghebeur. Het kan ook gebeuren dat restauratieopties per ongeluk veranderen tijdens de uitvoering van een project, hetgeen te maken heeft met een gebrek aan opvolging of om economische redenen of gewoon om redenen van gemakkelijkheid, zoals Johan Grootaers ons vertelde. Anne van Grevenstein stelt zelfs voor de mogelijkheid van eventuele koerswijzigingen in het bestek te laten opnemen teneinde gemakkelijker groen licht te krijgen van de opdrachtgevers.

In het kader van de vooronderzoeken van schilderijen kunnen zones die op het eerste gezicht overschilderingen of herschilderingen lijken, in werkelijkheid retouches door de kunstenaar zelf zijn, m.a.w. hernemingen door de auteur, zoals voorgesteld door Marie Postec. Dit wijst op de voorzichtigheid die men bij de diagnose moet betrachten en ook op de rol van de ervaring die wordt opgebouwd en vooral op het feit (en hier komen we rechtstreeks op het onderwerp van dit congres terecht) dat we niet vanuit een reflex moeten handelen, maar na zorgvuldige observatie en op basis van objectieve gegevens, eventueel de geldende opvattingen opnieuw in vraag moeten durven stellen. Een ander mooi voorbeeld van deze aanpak is gegeven door het portret van Rembrandt. Inderdaad, de gegevens van een gespecialiseerd onderzoek van een zo bekend en zo bestudeerd werk leidden naar afwijkende conclusies dan deze van de experten, zowel wat het formaat van het schilderij als de handtekening van de meester betreft.

De keuze van de restauratietechnieken en de problematiek van de authenticiteit vormen op hun beurt een breed domein op het niveau van interventiebeslissingen. Het is zelfs, om de woorden van Isabelle Brajer te gebruiken, vaak het onderwerp van ‘dissension’ (tweedracht). Als voorbeeld stelt ze een experiment van een nieuwe retoucheermethode van muurschilderingen voor, die ze de camouflage-techniek noemt, in contradictie met het axioma van Brandi dat stelt dat retouches herkenbaar

moeten zijn. Deze methode spreekt aan omdat ze probeert een manier te vinden om soms belangrijke lacunes in een ensemble harmonieus te integreren, en het resultaat lijkt, althans op de gepresenteerde foto's, overtuigend. Het overwicht van de theorie verplaatst zich hier naar de praktijk. Dit toont eens te meer aan hoe Brandi's theorieën een reflectiekader ter beschikking stellen van de beleidsmakers om het debat te stimuleren. Moet men deze theorieën volgen of niet, en zo niet, is het essentieel om zijn keuze te argumenteren. Of moet men zich vandaag permitteren om deze theorieën en axioma's op bepaalde punten aan te vullen, gezien de evolutie van de reflectie in de conservatie-restauratie, als men de steeds grotere verscheidenheid in te behandelen cultuурgoederen en het publiek (in ruime zin) in overweging moet nemen. De terminologie 'camouflage', zoals Françoise Rosier opmerkte, zou echter moeten gewijzigd worden omdat het een negatieve connotatie heeft. Na reflectie en discussie met diverse collega's werd de term 'simulatieve retouche' weerhouden.

Deze overwegingen leiden ons naar de interventie houdingen die variëren afhankelijk van het type van cultuурgoed en het belang dat de beleidsmakers er aan hechten. De sgraffitischilderingen bijvoorbeeld zijn tot nu toe stiefmoederlijk behandeld in de restauratie, zoals Bernard Delmotte aantoonde. Hun statuut van decoratieve kunst, beschouwd als minderwaardig aan die van het kunstwerk, heeft zijn consequenties bij de restauratiebehandelingen. Toch moet hier het project van de Koning Boudewijnstichting vermeld worden, die de eigenaars wil sensibiliseren om dit erfgoed in stand te houden.

Textiel, dat bij uitstek fragiel is, vereist minimale ingrepen zoals aangetoond door Peter De Groof. Helaas, vaak door onwetendheid betreffende hun waarde, genieten deze 'religieuze vodden' vaak niet van aangepaste preventieve conservatie maatregelen en verslechtert hun toestand, met vaak onherstelbare schade tot gevolg.

Ten slotte genieten ook de archeologische sites nog niet van een specifieke reflectie wat hun conservatie betreft, zoals Marleen Martens aanhaalde. Veel van deze 'onzichtbare' sites moeten nog op het terrein gesitueerd worden om te worden beschermd.

Zo eindigt deze poging om in een paar zinnen een symposium samen te vatten dat zo rijk was aan reflectie. De problemen, die gevallen per geval

opgelost moeten worden, zijn talrijk en vernieuwen zich in functie van de vooruitgang van onderzoek en ervaring. Hoeveel van deze onderwerpen, die vandaag besproken werden, waren al niet het onderwerp van reflectie 5 of 10 jaar geleden? Dit voorspelt nieuwe boeiende debatten over de grondheid van genomen beslissingen of over de controversen die ze oproepen. Het thema gekozen door de beroepsvereniging BRK-APROA toont de volwassenheid van deze vereniging en het dynamisme van haar leden, die altijd klaar zijn voor de uitdaging om samen een stap verder na te denken.

In deze context zou ik graag volgende tekst van Georges Hulin de Loo in herinnering brengen: *"Vermits ik een aandeel had in het stichten van verwarring, is het niet meer dan billijk dat ik mijn best doen om deze op te lossen. Niets is meer in strijd met de wetenschappelijke geest dan koppigheid in de dwaling: elk wetenschappelijk onderzoek in een wetenschap die observeert, wordt op de tast gedaan: al diegenen die veel onderzoek gedaan hebben, hebben zich meer dan één keer vergist ... Alleen zij die nooit een persoonlijke mening naar voren brachten kunnen zeggen dat ze zich nooit vergist hebben; en zij die zich onduidelijk of al te voorzichtig hebben uitgelaten zodat later elke interpretatie mogelijk is (dit is een speciaal talent van sommige administraties); en zij tenslotte die, eenmaal ze iets hebben geponeerd, zo verblind zijn door hun eigen uitstraling dat ze blind geworden zijn voor de werkelijkheid en in de onmogelijkheid verkeren om op hun stappen terug te keren. God beware ons zo lang mogelijk van de seniele kinderachtigheid die de pretentie van onfeilbaarheid op het gebied van de wetenschap is."*

Er blijft mij alleen nog de organisatoren van dit evenement te feliciteren voor hun wetenschappelijke houding en hun gastvrijheid en hen te bedanken voor het vertrouwen dat ze in mij stelden voor het opmaken van deze conclusies.

(vertaling Marjan Buyle)

PRESENTATION OF THE CONCLUSIONS | CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN

Drawing conclusions from a two day conference so rich in communications relating to such varied topics and objects is not an easy matter to achieve.

I would like to turn initially to the judicious choice of the topic of the conference and on what it reflects: 'Reflex or reflexion?' indicates for me an increasingly acute awareness on part of conservator-restorers of the targeted responsibility (each time specific) they have towards the works of cultural heritage, and the need that they feel to share this obligation. The decision-making process (who makes the decision) is a question which Paul Philippot answered already in the 70s by affirming, to the dismay of museum curators, that it was the role of the restorers. Indeed, in any event, they hold the essential responsibility, since it is they who finally work on the objects.

Today, the conservator-restorers, after a journey fraught with difficulties, have gained their autonomy, but they must share the decisions with a growing number of actors, well beyond the sphere of the initial trilogy, mentioned by Salvador Muñoz Viñas, namely the art historian, the scientist, and the conservator-restorer. Even if the recognition of our profession has not been yet achieved in our country (Belgium) attitudes have changed, and the opinion of the restorer is more sought after since the Document of Pavia was drafted (1997). ICCROM, realizing the difficulty of the decision-making process, was the first to have organised (in 2002) a pilot course designed for the attention of the international community entitled 'Sharing Conservation Decisions', the extreme success of which was followed by a successive program on the same topic in 2008 (Veerle Meul). These courses were preceded in 2000 by 'Sharing Conservation Science', the two aspects being complementary, as all the presentations at this colloquium clearly demonstrated.

Since then, attitudes in decision-making have still evolved even further. Salvador Muñoz Viñas in his much debated introductory presentation, finds that the opinion of the holder of work (the client) must be taken more into account. Isabelle Brajer speaks about the importance of the perception of work by the public! Currently, a tendency to attach more importance to the conservation of the message carried by the work rather than with its authenticity emerges very often. Lastly, the phases of intervention or the materials chosen are often determined by the allocated budget. Moreover, the conflicts in the final decision are not uncommon.

Essentially, however, a common language remains to be found among all the stakeholders making it possible to establish a methodology for an interdisciplinary approach to the objects needing treatment, each side keeping its specificity while benefiting from the other's speciality, as was demonstrated by the case of the restoration of the musical clock from the collection of the Grand Duke of Luxembourg (Charles Indekeu, Muriel Prieur, Derk Stomps, Michael van Gompen and Bob van Wely). Proof, if any, of the enormous step that has been taken in recent years in the field of effective multi-disciplinary collaboration.

A second vital objective is to pose questions on the basis of data provided by preliminary examinations and discussions, and to answer them by formulating proposals as to what final result one wants to obtain while respecting the ethics of restoration and the material history of the object. In the case of historical interiors, a multi-disciplinary collaboration is the best guarantee for adequate decisions of intervention, as demonstrated by Anne van Grevenstein regarding the Castle de Haar in the Netherlands in the collaborative association on the same scaffolding of conservator-restorers and craftsmen, or conservator-restorers and architects or contractors. The opening to the public of a historical residence also poses problems of preventive conservation, which is advisable to reflect on in order to achieve a sustainable project. Making the right decision regarding a historically complex unit, rich in works of varied significances, requires an open dialogue between all the parties if one wants to preserve at the object in a unified appearance.

When the range of the options of restoration is large, the objective of the intervention, the message which one wants to make pass on and the final appearance that one wants to obtain must dictate the choice. Thus, the good material condition of the portrait of Nicolaes van Bambeeck by Rembrandt, restored per Hélène Dubois and Françoise Rosier, guided by itself the type of intervention carried out on the support (the only work of the Master never to have been lined) and on the pictorial surface sealed by a thick varnish, but which had never undergone a drastic cleaning. The careful treatment was, however, as we have heard, the object of debate between conservator-restorers within a commission of international experts. The discussions extended even to the impact of the frame, which plays a significant role, as Cesare Brandi said, in the presentation of a painting, particularly for this portrait!

The variety of the parameters to be taken into account in the decisions of restoration is large, as highlighted so well by Muriel Prieur. Among those is the religious dimension of a work, as the devotion which it inspires is an essential factor unfortunately too often closed. If a change occurs of a significant aspect in regard to the original state due to an intervention compared to the image as is anchored in the memories and is adored, it is necessary to prepare the public for this change by a public awareness campaign. One will still retain another significant parameter, it seems to me, that of the function of the object in his initial environment.

The time factor also comes into play in decision-making. Is it necessary to preserve everything? Even a heritage that is much destroyed?

Which decision criteria do we adopt? What will be the future of a good restoration carried out according to currently allowed rules? Will the appearance of the restored object be changed and also, how will this restoration in the long run be compared to the taste and the socio-economic requirements of the time it will be registered to the time which it was taken into account? Carola Van den Wijngaert dealt with this problem concerning the religious inheritance partially intended to disappear or to be rehabilitated with functions very different from those initially envisaged.

Marjan Buyle also approached these problems through the very turbulent material history of the Notelaer Pavilion in Hingene, profoundly transformed in the 19th century by successive interventions carried out by its owners. Which option of restoration do we choose today: status quo or partial restoration? What naturally leads back to the current attitude regarding the historical dimension as defined by Brandi.

Determining the degree of intervention at the time of a restoration obviously raises the most questions, and it is perhaps in this type of decision that interdisciplinary collaboration plays the most significant role. This ability to collaborate and make joint decisions is formed in training and must thus be learned. It was one of the objectives of the pilot project of restoration of the portico altar of the church of the island of Lopud, presented by Charles Indekeu and Georges Dewispelaere. The students thus could discuss the concept of the minimal intervention, which has evolved in response to intervention moderated within a platform of discussions within institutions of international character, thus accustoming them to reflect on the different sensitivities which occur in various countries.

The options of intervention to be taken in the course of treatment must naturally be determined by prior examinations, but they also must be able to be modified depending on 'fortuitous discoveries or technical requirements'. It is then a question of developing a credible argumentation to convince and modify the initial decision, which is not obvious, as was discussed following the intervention of Nicole Goetghebeur. It can also happen that the options of restoration change by accident during the realization of a project, for lack of monitoring or for economic reasons or convenience, as explained to us by Johan Grootaers. Anne van Grevenstein even proposes to introduce this possibility of 'modification in progress' into the specifications of the project in order to more easily obtain the acceptance of the sponsors.

During the initial examination of paintings, which might at first sight appear over-painted or repainted, but prove to actually be final improvements made by the artist, the 'updating of the author' must be considered, as suggested by Marie Postec. This shows the prudence which is necessary to bring to the diagnosis, the role of experience which is acquired, and especially the fact (and here we return directly to the topic of the conference) that one should not act by reflex but observe well, and, on the basis of objective data, if required, dare to challenge conventional wisdom and commonly accepted ideas. Another beautiful example of such a case was given to us by the portrait of Rembrandt. Indeed, the data provided by a purposeful examination of such a famous and such a studied work led to conclusions differing from those of the experts, both regarding the size of the painting, as well as the signature of the Master.

The choice of the technique of restoration and the problems of authenticity are, in their turn, a vast field affecting the decision of intervention. I would even say, using the words of Isabelle Brajer, a subject of dissension. The speaker exemplified this case by presenting a new method of retouching on wall paintings that she calls the camouflage technique, in contradiction with the axiom of Brandi, which states that retouching must be recognizable. The method is challenging because it seeks to find the "manner" of harmoniously integrating sometimes significant gaps into the unit and, according to the shown pictures, it seems to reach that point! One passes here from the supremacy of the theory to the practice. It shows once more how much the theories of Brandi are 'grounds for reflexion' at the disposal of the decision makers, feeding the debates. Whether his theories should be followed or not, and if not, it is

essential to argue for the choice. Or, should one be allowed to complement on certain points these theories and axioms today, given the evolution of thinking in conservation-restoration, the increasingly broad range of objects of cultural heritage that are treated, and taking into account the public (in the broad sense). The name camouflage, as commented by Françoise Rosier, should however be modified because of its negative connotation. After reflection and discussion with several colleagues the term 'simulative retouching' has been decided.

These reflexions lead us to the attitudes of intervention which also vary according to the type of cultural asset and the interest that the decision makers carry. Sgraffiti paintings, for example, are the poor relations in the field of restoration, as shown by Bernard Delmotte. Their statute as decorative art, regarded as inferior than works of art, does not arouse interest leading to conservation treatments. With the project of the Foundation of King Baudouin, awareness of owners to the maintenance of this heritage has been sensitised.

The textile, a fragile object par excellence, requires minimal interventions, as shown by Peter De Groof. Unfortunately, often because of ignorance of their value, these so-called 'religious rags' are not given adequate measures of preventive conservation and thus deteriorate significantly, and often irreversibly.

Finally, archaeological sites do not profit either, according to Marleen Martens, from specific reflexions as to their conservation. Much of them being 'invisible', still remain to be found, to be protected as sites.

Thus finishes this attempt to summarize in some sentences such a conference prolific in reflexions. The issues in each case are numerous and progress according to the advancement of research and the experience. How many of them presented today were not the subject of reflexions taking place over the course of five or ten years. This augers exciting new debates on the merits of decisions of intervention or on the controversies which they generate. The topic chosen by the professional organisation APROA-BRK reveals the maturity of the Association and the dynamism of its members always ready to challenge themselves by together reflecting one step further!

And I would like, in this context, to point out to you a writing of Georges

Hulin de Loo: “As I helped give credence to the error, it is only fair that I do my best to dispel it. Nothing is more contrary to scientific spirit than obstinacy in error: any scientific research in any observational science is done while groping: all those who sought much are misled more than once... Only those who have never put forth a personal judgement can say they are free from any error; those who expressed their opinions in such a vague form and with such prudent ambiguity that one can find all interpretations (it is the special talent of the civil servants of certain administrations); finally, those who, once decided, are dazzled by their own light to the point of becoming blind to reality and incapable of turning back. God preserves us as long as possible this senile childishness of the claim to infallibility in matters of science”.

It remains for me to congratulate the organizers of this event for this demonstration of its scientific behaviour and its conviviality and to thank them for having granted their confidence to me in drawing these conclusions.

(vertaling/traduction Isabelle Brajer)

| ADRESSEN SPREKERS / ADRESSES DES INTERVENANTS

ISABELLE BRAJER

National Museum of Denmark
 Department of Conservation
 I.C. Modewegsvej, Brede
 DK-2800 Kgs. Lyngby
 isabelle.brajer@natmus.dk

MARJAN BUYLE

Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
 (VIOE)
 Phoenixgebouw
 Koning Albert II-laan 19 bus 5
 B-1210 Brussel
 marieanne.buyle@rwo.vlaanderen.be

VINCENT CATTERSEL

Heiststeenweg 131
 B-2580 Beerzel
 vincent.cattersel@gmail.com

PETER DE GROOT

Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
 Jubelpark 1
 B-1000 Brussel
 peter.degroot@kirkirpa.be

BERNARD DELMOTTE

Nosestraat 3
 B-2000 Antwerpen
 b.j.delmotte@telenet.be

GEORGES DEWISPELAERE

Lombardijstraat 19
 B-1060 Brussel
 dewispelaere.georges@belgacom.net

HÉLÈNE DUBOIS

Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
 Jubelpark 1
 B-1000 Brussel
 helene.dubois@kirkirpa.be

JOHAN GROOTAERS

Damplein 1
 B-2060 Antwerpen
 johangrootaers@yahoo.co.uk

CHARLES INDEKEU

Artesis Hogeschool Antwerpen (KASKA)
 Opleiding Conservatie en Restauratie
 Blindestraat 9
 B-2000 Antwerpen
 charles.indekeu@pandora.be

ISABELLE LEIRENS

Artesis Hogeschool Antwerpen (KASKA)
 Opleiding Conservatie en
 Restauratie – Onderzoekcel Polychromie
 Blindestraat 9
 B-2000 Antwerpen
 isabelle.leirens@skynet.be

MARLEEN MARTENS

Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
 (VIOE)
 Koning Albert II-laan 19 bus 5
 B-1210 Brussel
 marleen.martens@rwo.vlaanderen.be

VEERLE MEUL

Monumentenwacht Vlaanderen
 Erfgoedhuis De Wolsack
 Oude Beurs 25
 B-2000 Antwerpen
 veerle.meul@monumentenwacht.be

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS

Instituto Universitario de
 Restauracion del Patrimonio
 Edificio 9B
 Universidad Politecnica de Valencia
 Camino de Vera 14
 E-46022 Valencia
 smunoz@crbc.upv.es

CATHELINE PÉRIER-D'IERTEREN

4 Avenue de L'Ecuyer
 B-1640 Rhodes St. Genèse
 perier.dieteren@skynet.be

MARIE POSTEC

Rue van Hammée 16
 B-1030 Bruxelles
 marie_postec@yahoo.com

MURIEL PRIEUR

Rue Schortgen 39
 L-3564 Dudelange
 coredart@pt.lu

FRANÇOISE ROSIER

Rue de la Poste 183
 B-1030 Bruxelles
 franrosier@yahoo.fr

DERK STOMPS

Singel 457
 NL-3311 HH Dordrecht
 stompsrestauratie@gmail.com

| UITGEVER / EDITOR**CAROLA VAN DEN WIJNGAERT**

Esdoornlaan 37
B-2940 Stabroek
info@carolavandenwijngaert.be

MICHAEL VAN GOMPEN

Rue Archimède 46
B-1000 Bruxelles
m.vangompen@scarlet.be

ANNE VAN GREVENSTEIN

Universiteit van Amsterdam
Conservering en restauratie
Hobbemastraat 22
NL-1071 ZC Amsterdam
A.G.A.vanGrevenstein-Kruse@uva.nl

BOB VAN WELY

Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement
Steenweg 6
NL-3511 JP Utrecht
bvwely@museumspeelklok.nl

MARJAN BUYLE

VIOE Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed
Phoenixgebouw
Koning Albert II-laan 19 bus 5
B-1210 Brussel
MarieAnne.Buyle@rwo.vlaanderen.be

| COLOFON / COLOPHON

DE STUDIEDAGEN WERDEN GEORGANISEERD DOOR DE BRK-APROA EN HET VIOE



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 en erkend door het Ministerie van Middenstand op 12 april 1995

Association professionnelle constituée en asbl le 9 mai 1991 et agréée par le Ministère des Classes Moyennes le 12 avril 1995

Lid van / Membre de
 E.C.C.O. European Confederation of Conservators-Restorers' Organisations

www.brk-aproa.org
www.aproa-brk.org

NEDERLANDSTALIG SECRETARIAAT
 Sarah De Smedt
 Westerstraat 30 bus 6
 B-9100 Sint-Niklaas
sarah-desmedt@hotmail.com

SÉCRÉTARIAT FRANCOPHONE
 Etienne Costa
 rue des Cottages 93
 B-1180 Uccle
costaetienne@yahoo.com

MAATSCHAPPELIJKE ZETEL / SIÈGE SOCIAL
 Coudenberg 70
 B-1000 Brussel

ISSN 1782-0685
 ISBN 00018798
 Wettselijk depot/Dépot légal
 D/2010/9814/1



VIOE
VLAAMS INSTITUUT VOOR HET ONROEREND
ERFGOED
INSTITUT FLAMAND DU PATRIMOINE
FLEMISH HERITAGE INSTITUTE

Phoenixgebouw
 Koning Albert II-laan 19 bus 5
 B-1210 Brussel
www.vioe.be
 contact: MarieAnne.Buyse@rwo.vlaanderen.be

VORMGEVING / MISE EN PAGE
 Guy Adam/ Digitale Drukkerij

NAZICHT TEKSTEN
 Els Jacobs

DRUKKERIJ / IMPRIMERIE
 Digitale Drukkerij van de Vlaamse overheid -
 Facilitair Management (Franky Van Varenberg)

Gedrukt in Brussel in 2010
 Imprimé à Bruxelles en 2010

© BRK-APROA, Coudenberg 70
 B-1000 Brussel

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.



VIOE
VLAAMS INSTITUUT
voor het ONROEREND ERFGOED

www.aproa-brk.org

www.brk-aproa.org

www.vioe.be

