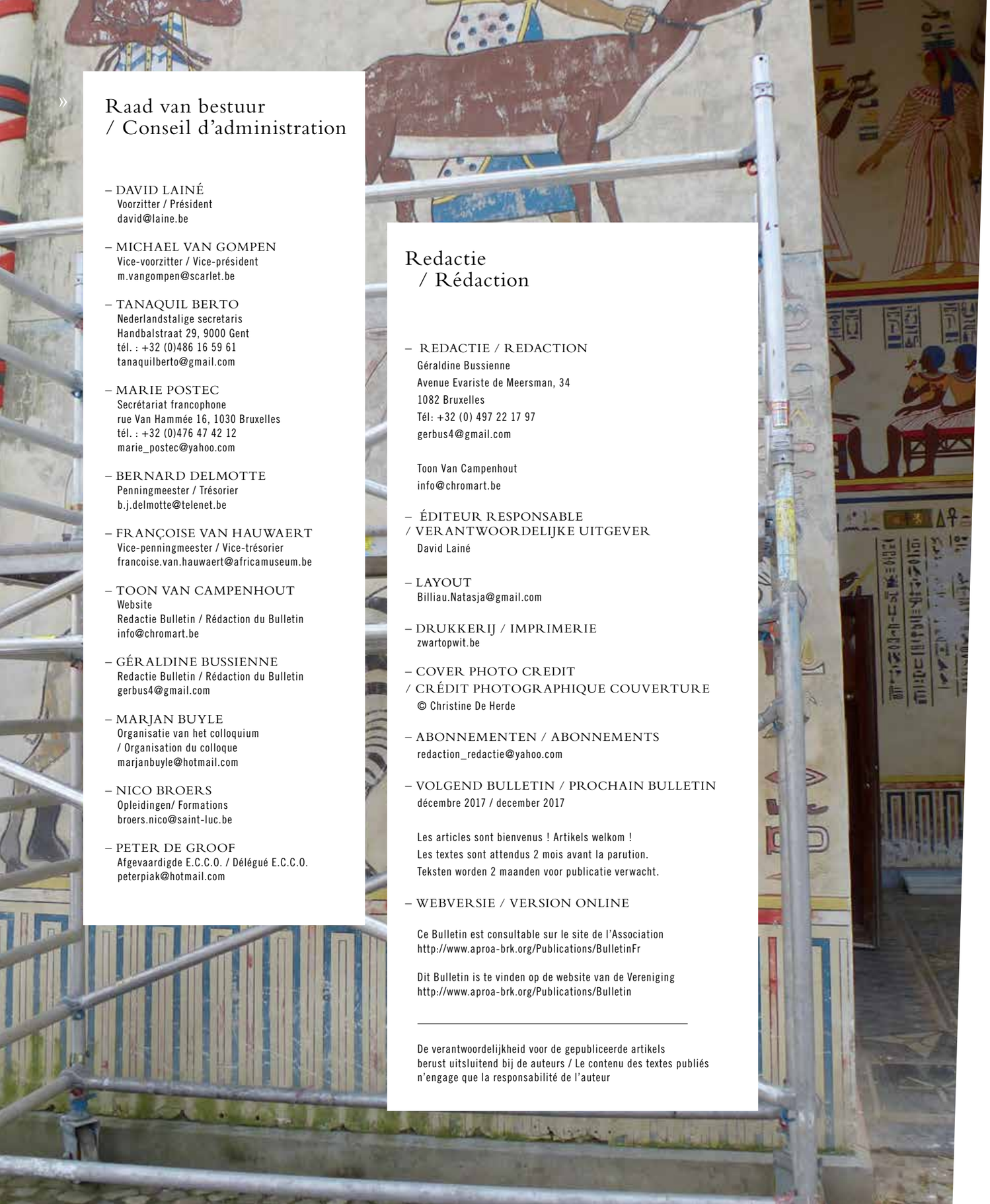
BRK
APROA

Beroepsvereniging voor Conservators-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen vzw / Association Professionelle de Conservateurs-Restaurateurs d'Oeuvres d'Art asbl

B
APROA
K

BULLETIN

trim III / 2017



Raad van bestuur / Conseil d'administration

– DAVID LAINÉ
Voorzitter / Président
david@laine.be

– MICHAEL VAN GOMPEN
Vice-voorzitter / Vice-président
m.vangompen@scarlet.be

– TANAQUIL BERTO
Nederlandstalige secretaris
Handbalstraat 29, 9000 Gent
tél. : +32 (0)486 16 59 61
tanaquilberto@gmail.com

– MARIE POSTEC
Secrétariat francophone
rue Van Hammée 16, 1030 Bruxelles
tél. : +32 (0)476 47 42 12
marie_postec@yahoo.com

– BERNARD DELMOTTE
Penningmeester / Trésorier
b.j.delmotte@telenet.be

– FRANÇOISE VAN HAUWAERT
Vice-penningmeester / Vice-trésorier
francoise.van.hauwaert@africamuseum.be

– TOON VAN CAMPENHOUT
Website
Redactie Bulletin / Rédaction du Bulletin
info@chromart.be

– GÉRALDINE BUSSIENNE
Redactie Bulletin / Rédaction du Bulletin
gerbus4@gmail.com

– MARJAN BUYLE
Organisatie van het colloquium
/ Organisation du colloque
marjanbuyle@hotmail.com

– NICO BROERS
Opleidingen/ Formations
broers.nico@saint-luc.be

– PETER DE GROOF
Afgevaardigde E.C.C.O. / Délégué E.C.C.O.
peterpiak@hotmail.com

Redactie / Rédaction

– REDACTIE / REDACTION
Géraldine Bussienne
Avenue Evariste de Meersman, 34
1082 Bruxelles
Tél: +32 (0) 497 22 17 97
gerbus4@gmail.com

Toon Van Campenhout
info@chromart.be

– ÉDITEUR RESPONSABLE
/ VERANTWOORDELIJKE UITGEVER
David Lainé

– LAYOUT
Billiau.Natasja@gmail.com

– DRUKKERIJ / IMPRIMERIE
zwartopwit.be

– COVER PHOTO CREDIT
/ CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE COUVERTURE
© Christine De Herde

– ABONNEMENTEN / ABONNEMENTS
redaction_redactie@yahoo.com

– VOLGEND BULLETIN / PROCHAIN BULLETIN
décembre 2017 / december 2017

Les articles sont bienvenus ! Artikels welkom !
Les textes sont attendus 2 mois avant la parution.
Teksten worden 2 maanden voor publicatie verwacht.

– WEBVERSIE / VERSION ONLINE

Ce Bulletin est consultable sur le site de l'Association
http://www.aproa-brk.org/Publications/BulletinFr

Dit Bulletin is te vinden op de website van de Vereniging
http://www.aproa-brk.org/Publications/Bulletin

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels berust uitsluitend bij de auteurs / Le contenu des textes publiés n'engage que la responsabilité de l'auteur

Inhoud / Sommaire

5 MOT DU PRÉSIDENT
/ WOORD VAN DE VOORZITTER – David Lainé

6 STUDIEDAG BRK/APROA: ST-PIETERSKERK, LEUVEN
/ VISITE APROA/BRK : EGLISE SAINT-PIERRE, LOUVAIN – Bernard Delmotte, David Lainé

14 RESTAURATION DU CARTON DE TAPISSERIE "LE MARTYRE DE SAINT PAUL"
DE PIETER COECKE VAN AELST (SECONDE PARTIE DU PROJET DE RESTAURATION)
– Christine De Herde

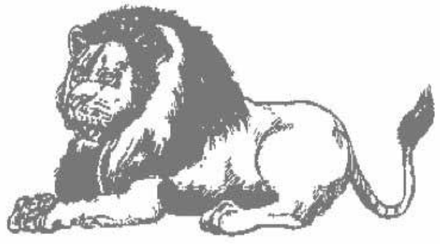
24 AGENDA

26 ABONNEMENTS
/ ABONNEMENTEN

B APROA K

BULLETIN

trim III / 2017



Grande Droguerie LE LION

Rue de Laeken / Lakensestraat , 55
1000 Bruxelles / Brussel

TEL-FAX : 02/217.42.02
www.le-lion.be

Ouvert : Lundi au vendredi : 8:30 - 17:30, le Samedi : 10:00 - 16:00
Open : Maandag tot vrijdag : 8:30 - 17:30, Zaterdag : 10:00 - 16:00

Woord van de voorzitter / Mot du président

DAVID LAINÉ

» Hopelijk heeft iedereen een goede vakantie en/of zomer achter de rug. De zomer is traditioneel een kalmere periode aangezien dan ook de raad van bestuur op vakantie is. We bereiden ons voor op het tweejaarlijkse colloquium van 23 en 24 november in Brussel en hopen dat jullie je massaal inschrijven.

In dit bulletin vinden jullie een vervolg op het artikel van vorig jaar rond de restauratie van het wandtapijtkarton 'Martelaarschap van Paulus' van Pieter Coecke van Aelst door Christine De Herde. De restauratie is inmiddels afgerond en op 2 en 3 oktober volgen er twee (gratis) studiedagen rond dit prachtige werk in de Milice zaal van het stadhuis van Brussel.

Verder vinden we een verslag van Bernard Delmotte over het bezoek dat de BRK-APROA organiseerde aan de Sint-Pieterskerke in Leuven op 17 juni laatstleden.

Veel leesplezier en tot op het colloquium!

Hartelijke groet,
David Lainé, Voorzitter

J'espère que vous avez passé de bonnes vacances ainsi qu'un merveilleux été. Comme le conseil d'administration est traditionnellement également concerné par les vacances, l'été a été calme pour l'APROA-BRK. En reculant pour mieux sauter, nous nous préparons pour le prochain Colloque bisannuel à Bruxelles les 23 et 24 novembre. Nous espérons que vous y serez nombreux car le programme s'annonce intéressant et même passionnant.

Dans ce Bulletin vous découvrez la suite de l'article de l'année passée sur la restauration du carton de la tapisserie 'Le Martyre de Saint Paul' de Pieter Coucke van Aelst par Christine De Herde. La restauration a été terminée entretemps et des journées d'études gratuites seront organisées le 2 et le 3 octobre autour de cette œuvre magnifique, dans la salle des Milices de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

Ensuite, Bernard Delmotte nous emmène faire le tour du chantier de restauration de l'église Saint-Pierre à Louvain, comme l'a fait l'APROA-BRK le 17 juin dernier avec un groupe de membres et de personnes intéressées.

En vous souhaitant une bonne lecture, je me réjouis de pouvoir vous accueillir au Colloque !

Cordialement,
David Lainé, Président

Traduction : Leen Gysen

BRK–APROA

STUDIEDAG
/ JOURNEE D'ETUDE

ST-PIETERSKERK, LEUVEN

/ EGLISE SAINT-PIERRE, LOUVAIN

BERNARD DELMOTTE – DAVID LAINÉ

Op 17 juni 2017 organiseerde de Beroepsvereniging een studiedag en een rondleiding in de Sint-Pieterskerk te Leuven. De Sint-Pieterskerk kende een bewogen geschiedenis. De kerk werd in 1914 aan het begin van WO I geteisterd door een grote brand waarbij de westbouw en het zuidertransept uitbrandden en de afwerklagen van het schip zware schade opliepen. Ook de dakkap werd bij deze brand volledig vernield. De kerk werd tijdens de Tweede Wereldoorlog zwaar gebombardeerd, waarbij het noordertransept, het kapittelhuis en de sacristie quasi geheel vernield werden. Het interieur van de kerk werd tussen 1925 en 1930 ontpleisterd, mede ten gevolge van de oorlogsschade opgelopen aan de pleisterlagen en tevens in het kader van de toen algemeen verspreide en toegepaste ontpleisteringcampagnes. Reeds in de tweede helft van de 19de eeuw, vanaf 1860, werden ontpleisteringtesten uitgevoerd.

Le 17 juin 2017 notre association a organisé une journée d'étude et une visite à l'église St Pierre à Louvain. Cette église St Pierre a connu une existence mouvementée ; elle fut dévastée par un incendie au début de la 1ère guerre mondiale en 1914, qui consuma l'aile ouest et le transept sud et occasionna de grands dégâts aux finitions de la nef. Le plancher du voûtement fut également détruit lors de cet incendie. Durant la 2ème guerre mondiale, l'église fut gravement bombardée ce qui détruisit presqu'entièrement le transept nord , la salle du chapitre et la sacristie. Entre 1925 et 1930, l'intérieur de l'église fut décapé en raison des dommages survenus aux couches de plafonnage durant la guerre et aussi dans le cadre des grandes campagnes de déplâtrage qui à l'époque étaient autorisées. Déjà au 19ème siècle, des tests de décapage ont été réalisés, à partir de 1860.

NL »

Sinds het eind van de vorige eeuw wordt het interieur van de kerk en haar meubilair in opeenvolgende fasen gerestaureerd. Vanaf 2014 worden achtereenvolgens de Borromeuskapel en de noordelijke zijkapellen (fase 9), vervolgens het schip en de zijbeuken (fase 10A), het transept (fase 10B), het koor, de kooromgang en tenslotte de kranskapellen gerestaureerd. Thans is de restauratie van het transept aan de orde.
Verschillende restaurateurs van de Beroepsvereniging zijn bij deze opeenvolgende restauratiefasen betrokken en hebben de conservatie/restauratie van de kunstvoorwerpen en de architecturale aankleding en polychromie uitgevoerd.
De restauratie van het monumentaal portiekaltaar en de schilderijen van de Borromeuskapel en de altaren, lambriseringen, borstweringen en schilderijen van de noordelijke zijkapellen werd uitgevoerd door het team van IPARC (International Platform for Art Research & Conservation). De restauratie van de gewelfschilderingen en van restanten van de wandschilderingen van de zijkapellen werd uitgevoerd door de THV B.J.Delmotte-Viering (Karin Keutgens) en team.

David Lainé, Linda Temmink en Justine Marchal gaven namens IPARC uitleg over de multidisciplinaire restauratie van de noordelijke en zuidelijke zijkapellen. Een team van 14 restaurateurs uit 6 verschillende disciplines (hout, polychromie, schilderijen, steen, metaal en textiel) werkten samen een jaar lang aan deze kapellen en hun kunstwerken.
De huidige opstelling van de altaren dateert uit het midden van de 18de eeuw; de altaren zelf zijn een samenraapsel van verschillende elementen die vaak hiervoor reeds aanwezig waren in de kerk. Zo bestaat de eerste zijkapel, de kapel van de Heilige Naam Jezus, uit een 18de eeuws gepolychromeerd houten altaar, met polychromie van rode en witte marmerimitatie en een lambrisering met ingewerkte 16de eeuwse schilderijen op paneel. Deze schilderijen fungeerden oorspronkelijk als zijluik van een ontmantelde triptiek.

Na een anoxiebehandeling in situ van alle houten altaren en losstaande beelden werden alle houten contructies nagekeken en geconserveerd door het houtrestauratieteam onder leiding van Peter Taeymans.
De gepolychromeerde altaren en losstaande beelden werden gefixeerd, gereinigd en -waar nodig- terug in de was gezet door Veronique Geniets en Justine Marchal.
De stenen altaren werden gereinigd, de constructie werd verstevigd waar nodig en nadien terug in de was gezet door een steenrestauratieteam onder leiding van Linda Temmink.
De schilderijen werden allemaal uit de altaren gehaald en hebben een volledige restauratiebehandeling gekregen in een tijdelijk opgezet werfatelier in de kerk. Deze werkzaamheden verliepen onder leiding van David Lainé.
Alle metalen elementen aan de altaren, zoals kandelaars en balustrades, werden gerestaureerd door Klaas Remmen.
Het zijden antependium uit de kapel van de Heilige Naam Jezus werd behandeld door Sofie Grauwels.

FR »

Depuis la fin du siècle passé l'intérieur de l'église et son mobilier ont été restaurés en phases successives. A partir de 2014, on restaura l'une après l'autre la chapelle Borromée et la chapelle latérale nord (phase 9), ensuite le vaisseau central et les bas-côtés (phase 10 A), le transept (phase 10 B), le chœur, le déambulatoire et finalement les chapelles rayonnantes. Maintenant, c'est la restauration du transept qui est à l'ordre du jour.

Plusieurs restaurateurs de l'APROA-BRK sont concernés par ces campagnes successives de restauration et ont réalisé la conservation/restauration des œuvres d'art et de la polychromie du revêtement architectural.
La restauration du portique monumental et des peintures de la chapelle Boromée, et des autels, lambris, des balustrades et des peintures de la chapelle latérale nord a été réalisée par l'équipe d' IPARC (International Platform for Art Research and Conservation).
La restauration des peintures de voûte et des peintures murales restantes des chapelles latérales fut réalisée par THV B.J.Delmotte-Viering (Karin Keutgens) et leur équipe.

David Lainé, Linda Temmink et Justine Marchal ont donné au nom d'IPARC une présentation de la restauration multidisciplinaire des chapelles latérales nord et sud. Une équipe de 14 restaurateurs de 6 disciplines différentes (bois, polychromie, peinture, pierre, métal et textile) a travaillé de concert pendant un an à ces chapelles et leurs œuvres d'art. L'actuelle disposition des autels date de la moitié du 18ème siècle ; les autels mêmes sont un amalgame de différents éléments souvent déjà présents auparavant dans l'église. La première chapelle latérale, la chapelle du Saint Nom de Jésus, se compose ainsi d'un autel de bois polychrome du 18ème siècle, avec imitation de marbre rouge et blanc, et d'un lambris incrusté de peintures 16ème siècle sur panneaux. Ces peintures à l'origine faisaient fonction de volets latéraux d'un triptyque démantelé.

Après un traitement par anoxie in situ de tous les autels et des pièces détachables, tous les éléments d'architecture en bois ont été examinés et conservés par l'équipe de restaurateurs sous la direction de Peter Taemans.
Les autels polychromes et les pièces détachées ont été fixés, nettoyés et enduits de cire là où c'était nécessaire par Véronique Geniets et Justine Marchal.
Les autels en pierre ont été nettoyés, la structure renforcée là où nécessaire et à nouveau enduits de cire par une équipe de restaurateurs de pierre sous la direction de Linda Temmink. Les peintures ont toutes été sorties des autels et ont subi un traitement complet de restauration dans un atelier temporaire construit dans l'église. Ces conditions de travail ont été aménagées par David Lainé.
Tous les éléments en métal des autels, comme les candélabres et les balustrades, ont été restaurés par Klaas Remmen.
L'antependium en soie de la chapelle du Saint Nom de Jésus a été traité par Sofie Grauwels.

NL »

Bernard Delmotte gaf een uiteenzetting over de restauratie van de gewelfschilderingen. Architectuurpolychromie en muur- en gewelfschilderingen geleden en accentueren de ruimte. Bovendien vormen de afwerklagen op wanden, pijlers en gewelven de verfhuid of het epiderm van een gebouw. Tijdens de grootscheepse naoorlogse restauratie werd het parement ontdaan van zijn verflagenpakket. De gewelfschilderingen en restanten van muurschilderingen en wandafwerkingen werden gelukkig behouden. Niettegenstaande het ontpleisteren als onderdeel van de geschiedenis beschouwd wordt en als dusdanig als materiële getuige hiervan behouden dient te worden – de geldende restauratievisie sinds het laatste kwart van de vorige eeuw – worden de context en de oorspronkelijke functie van de schilderingen abrupt gewijzigd en genegeerd: de schilderingen worden gereduceerd tot enkel 'uitsnit' en 'kleurspots 'tegen een achtergrond van blote natuursteen en verworden tot een zinledig discours. Het getuigt dan ook van moed en inzicht dat de bouwheer, de architect, en de vertegenwoordigers van het cultureel erfgoed beslist hebben het parement terug te voorzien van een afwerklaag, namelijk een licht gepigmenteerde kalkwitsellaag.

FR »

Bernard Delmotte fit un exposé sur la restauration des peintures des voûtes. La peinture architectonique, les peintures murales et des plafonds provoquent l'ouverture de l'espace. De plus, les couches de finition des murs, des piliers et des voûtes constituent la couche pigmentaire, l'épiderme du bâtiment. Pendant la restauration de grande envergure d'après-guerre, les ornements ont été dégagés des amoncellements de polychromie. Heureusement, les peintures de voûtes et les restes de peintures murales ont été gardées. Bien que les décapages d'enduits soient considérés comme faisant partie de l'histoire, et si en tant que tels ils doivent être conservés comme témoin matériel - la vision de la restauration en vigueur depuis le dernier quart du siècle dernier - le contexte et la fonction originale des peintures ont brusquement été modifiés et dédaignés; les peintures ont été réduites à quelques «découpes» et «taches de couleurs» sur un fond de pierre naturelle et dégénèrent en un discours vide de sens. Ceci atteste aussi le courage et la perspicacité que l'entrepreneur, l'architecte et les représentants du patrimoine culturel ont montrés en remettant le parement avec une finition, à savoir une couche de chaux blanche légèrement pigmentée.

Zijbeuk 3 Noord - Sint-Nikolaaskapel, kapel van de apothekers en de hoedenmakers.
/ Nef latérale 3 Nord - Chapelle de Saint-Nicolas, les pharmaciens, les chapeliers.

01 Toestand voor behandeling / Avant traitement
02 Toestand na kleurretouche en -integratie / Après retouche et intégration.

Tijdens de restauratie van 1925 en het decaperen en ontpleisteren van de fel beschadigde gewelfbepleistering kwamen middeleeuwse gewelfschilderingen aan het licht. De gewelfschilderingen van het schip waren totaal verloren gegaan, terwijl deze van de zijkapellen en de zijbeuken konden gered worden. Ze werden volgens de toen gangbare opvattingen geconserveerd en gerestaureerd. De schilderingen werden toen blootgelegd met hamer en beitel, getuige de vele inslagen. Op de gewelfschelpen werd een nieuwe pleisterlaag aangebracht tot over de rand van de schilderingen, die deze deels bedekken. Er werd een olie-harslaag als beschermlaag op gestreken en delen werden bij- en overschilderd. Op meerdere gewelfschelpen was de schildering volledig of grotendeels vernield door de installatie van kachelpijpen tijdens de 19de eeuw. De schilderingen werden niet vervolledigd. De verdwenen schilderingen van het schip werden 'gereconstrueerd', wat eerder neerkwam op nieuwe, qua vormentaal vergelijkbare schilderingen.

Pendant la restauration de 1925 et le décapage et déplâtrage bien dommageable des couvertures peintes, les voûtes médiévales se sont révélées. Les voûtes de la nef étaient complètement perdues, alors que celles des chapelles et des nefs latérales pouvaient être sauvées. Elles ont été conservées et restaurées selon les conceptions de l'époque. Les peintures ont ensuite été dégagées au marteau et au ciseau, comme en témoignent les nombreuses entailles. Sur les voûtes de la nef, une nouvelle couche de plâtre a été appliquée jusqu'au bord des peintures, qui les a partiellement couvertes. Une couche de résine oléagineuse a été appliquée comme couche protectrice qui les recouvre et les surpeint en partie. Sur plusieurs voûtes de la nef, la peinture a été complètement ou en grande partie détruite par l'installation de poêles au cours du 19ème siècle. Les peintures n'étaient pas terminées. Les peintures disparues de la nef ont été «reconstruites», ce qui se réduit plutôt à de nouvelles peintures comparables quant à la forme.

NL »

Na bijna een eeuw waren de gewelfschilderingen sterk vervuild, de verflaag zelf was heel poederig geworden en schilferde op vele plaatsen af. De picturale laag vertoonde vele lacunes. De oorspronkelijke kalkpleisterlaag was op meerdere plaatsen verzwakt, vertoonde opstuwingen of was plaatselijk verdwenen. Zowel de alteraties en beschadigingen van de picturale laag als de pleisterlaag zijn veroorzaakt door vochtinfiltratie en het uitkristalliseren van in water oplosbare zouten.

De picturale laag werd geconsolideerd en gefixeerd met een semi-plantaardige lijm in gedemineralisserd water. De aangetaste kalkpleister werd geïmpregneerd met kalkdispersie, kalkmelk of kalkcaseïnaat en gefixeerd met kalkcaseïnaat of kalkcoulis. De pleisterlaag uit 1925 was gedeeltelijk over de randen van de schildering heen gesmeerd. Deze werd met scalpel verwijderd. Belangrijke delen van de oorspronkelijke schildering kwamen hierbij tevoorschijn. Restanten van kalkwitsellagen op de schildering zelf of op de achtergrond (tussen het rankwerk) werden eveneens verwijderd. In uitbreiding werd de 20ste-eeuwse bepleistering, een bastaardmortel, van de gewelfschelpen volledig afgekapt en vervangen door een traditonele kalkzandmortel. Lacunes in de oorspronkelijke pleisterlaag werden opgevuld met een kalk-zandmortel. Kleurretouches werden beduidend onder toon uitgevoerd in tratteggio en met aquarel van kunstenaarskwaliteit. De verdwenen delen van de gewelfschilderingen werden vervolledigd in een grijstoon. Hierbij werd gebruikt gemaakt van calques om de tekening te kopiëren en over te brengen. Door de grijze toon wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen originele schildering en reconstructie. De reconstructie is hypothetisch en dient opgevat te worden als een propositie.

De schilderingen van de zijbeuken en de aanpalende bijhorende zijkapellen vormen telkens een geheel en zijn door dezelfde kunstenaars/ decoratieschilders uitgevoerd. Alle gewelfschilderingen zijn voorstellingen van arabesken: slingerende plantenstengels, bloemen, bladeren en rankwerk rond een gepolychromeerde gewelfsleutel, al dan niet gesculpteerd. Op de ribben die ontspringen aan de sluitsteen zijn manchetschilderingen aangebracht, omzoomd met een randversiering en sjabloonmotieven. In de Sint-Nikolaaskapel komen tevens verspreid over het oppervlak geschilderde weegschalen voor. De kapel is lange tijd omwille van deze motieven verkeerdelijk beschouwd als de kapel van de rechters. Op de gewelfsleutel is Sint-Nikolaas afgebeeld. Het was tevens de kapel van de apothekers en de hoedenmakers, met als attributen de weegschaal, de vijzel en de hoed. Op de gewelfsleutel van de aanpalende en bijhorende zijkapel is een voorstelling van een vijzel aangebracht. Op de westwand van deze kapel zijn nog fragmentarische en vrij moeilijk leesbare overblijfselen van deze motieven. Deze verschillende attributen zijn ook terug te vinden in de 18de-eeuwse gesculpteerde kapelafsluiting. (Fig. 1, 2, 3)

Op de oostwand van de meest westelijk gelegen kapel, de “kapel van de heilige naam van Jezus”, is helemaal bovenaan, achter het altaar een zwartschildering aangebracht, een evocatie van de schaduw van de de gesculpteerde en vergulde stralenkrans die de bekroning vormt van het portiekaltaar.

Op de bundelpijlers van deze kapel en de aanpalende kapel zijn nog belangrijke fragmenten bewaard van een rode gordijnschildering. Rode gordijnschilderingen zijn zeer veel toegepast op de wanden en de bunselpijlers van het interieur van middeleeuwse kerken.

FR »

Après près d’un siècle les peintures de la voûte étaient très salies, la couche picturale elle-même était devenue pulvérulente et s’écaillait en de nombreux endroits. La couche de peinture présentait beaucoup de lacune. Le badigeon original s’était affaibli dans certaines zones, montrait des soulèvements, ou avait partiellement disparu. Aussi bien les altérations et dégâts de la couche picturale que ceux du plafonnage sont dus à des infiltrations humides et à la cristallisation de sels solubles dans l’eau.

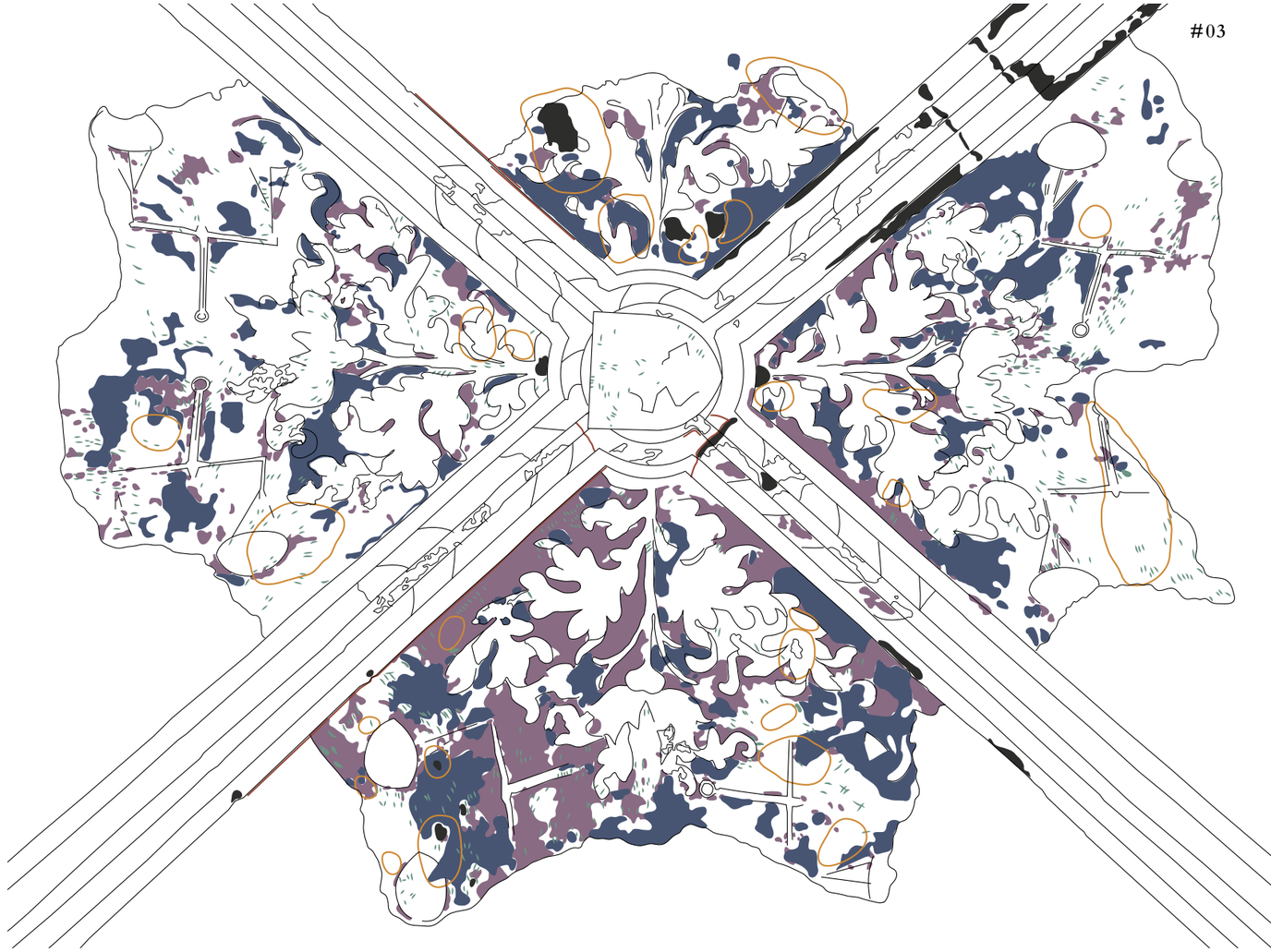
La couche picturale a été consolidée et fixée avec une colle semi-végétale dans de l’eau déminéralisée. La couche de badigeon de chaux endommagée a été imprégnée de dispersion de chaux, de lait de chaux ou de caséine à base de chaux et fixée à la caséine ou au coulis de chaux. La couche d’enduit de 1925 a partiellement recouvert les bords de la peinture originale. Celle-ci a été éliminée au scalpel. D’importantes zones de la peinture originale ont été mise à jour. Des restes de badigeon sur la peinture elle-même ou en arrière-plan (entre les rinceaux) ont également été supprimés. De plus, le plâtre du 20ème siècle, un mortier bâtard, a été complètement décapé et remplacé par un mortier traditionnel de sable et de chaux. Les lacunes dans la couche de plâtre d’origine ont été remplis d’un mortier de sable et de chaux. Les retouches ont été traitées en tratteggio dans un ton en-dessous et avec de l’aquarelle de qualité artistique. Les parties disparues des peintures des voûtes ont été complétées en grisaille. Ici, on a utilisé des calques pour copier et transférer le dessin. Grâce au ton gris on peut faire clairement la distinction entre la peinture originale et la reconstitution. La reconstruction est hypothétique et doit être comprise comme une proposition.

Les peintures des nefs latérales et les chapelles latérales adjacentes se composent chacune d’un ensemble et ont été réalisées par les mêmes artistes / peintres décoratifs. Toutes les peintures de voûte sont des représentations d’arabesque: des tiges de plantes sinueuses, des fleurs, des feuilles et des rinceaux autour d’une clé de voûte polychrome, déjà non sculptée. Sur les nervures qui jaillissent de la clé de voûte, des peintures gainantes sont appliquées, bordées d’une décoration en festons et de motifs au poncif. Dans la chapelle Saint-Nicolas, on trouve à plusieurs reprise des balances dispersées sur la surface peinte. Pendant longtemps, à cause de ces motifs, la chapelle fut considérée à tort comme la chapelle des juges. Saint Nicolas est représenté sur la clé de voûte. C’était aussi la chapelle des pharmaciens et des éleveurs, avec des attributs, la balance, le mortier et le chapeau. Sur la clé de voûte de la chapelle latérale attenante se trouve une représentation d’un mortier. Sur le mur ouest de cette chapelle des restes de ces motifs subsistent encore, fragmentaires et assez difficiles à lire. Ces différents attributs se retrouvent également dans la fermeture de la chapelle sculptée du 18ème siècle. (Fig. 1, 2, 3)

Sur le mur de l’est de la chapelle la plus occidentale, la «chapelle du saint nom de Jésus», au sommet de l’autel, une peinture noire est représentée derrière l’autel, une évocation de l’ombre du cristal sculpté et doré qui constitue la couronne de l’autel portique.

Sur les piliers de cette chapelle et la chapelle adjacente, il reste encore des fragments importants d’une peinture d’un rideau rouge. Les représentations de rideaux rouges sont largement appliquées aux murs et aux piliers de l’intérieur des églises médiévales. D’autres exemples : L’église de Notre-Dame à Anvers, la cathédrale Saint-Rombout à Malines, l’église Saint-Jacob à Anvers, ... Elles se produisent aux XVe et XVIe siècles. Souvent, ils sont en ton monochrome avec une

#03



03 Schadebeeld
/ Relevé des altérations

LEGENDE SCHADEBEELD / LÉGENDE CONSTAT D’ÉTAT

barsten/scheuren		fissures
lacunes tot op/in de drager		lacunes dans le support
lacunes tot op/in de bepleistering		lacunes dans l’enduit
loslatende zones in bepleistering/holtes		cavités
kapsporen		piquetages
afschilfering/verpoedering verfl aag		écaillage, pelage/pulvérulence
zouten (korsten)		efflorescence saline
kalkrestanten		résidus calcaire et couches superposées
oude opvullingen (bv gips/cement)		vieux bouchages (plâtre, ciment) ou interventions historiques inadaptées
drager/bepleistering verpoederd		support/enduit pulvérulente
nog originele verflaag aanwezig (eind 16de eeuw)		couche picturale originale (fin 16ème siècle)

#04

NL »

Voorbeelden zijn: de Onze-Lieve-Vrouwkathedraal in Antwerpen, de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen, de Sint-Jacobskerk te Antwerpen,... Ze komen vooral voor in de 15de en 16de eeuw. Vaak zijn ze monochroom geschilderd met bovenaan een decoratieve afboording, waarbij de illusie van een plooigordijn geschapen wordt door de in- en uitzwenkende ojiefprofielen van de pijlers. Hier zijn plantenmotieven en rankwerk aangebracht op de rode achtergrond waarbij de illusie van uitgesproken plooivallen nog versterkt wordt.

De gewelfschilderingen in het schip zijn gereconstrueerd. Het zijn geen exacte reconstructies – wellicht waren er niet voldoende of geen fragmenten bewaard gebleven – eerder schilderingen die gelijkaardig zijn aan de gewelfschilderingen van de zijbeuken en de zijkapellen. Hier is het duidelijkdat de decoratieschilder de oorspronkelijke vormentaal van de middeleeuwse schilderingen niet heeft begrepen: de rugzijde van een groen blad dat zich omkrult krijgt een felrode kleur. Deze vormentaal of stijlfiguur is niet terug te vinden in de 20ste eeuwse schilderingen. De schildering werd uitgevoerd in een lijmverftechniek. De verf zelf is van een inferieure kwaliteit. Op heel veel plaatsen bladderde de verf af, was de verflaag opgestuwd en was er verlies. De schilderingen zijn aangebracht op een vrij donkere, beige achtergondkleur. De schilderingen werden geïntegreerd in de nieuwe achtergrondkleur van de gewelfschelpen door een kleurverloop dat gerealiseerd werd met een verfspuittechniek.

In het transept zijn slechts twee gewelfschilderingen bewaard gebleven, meer bepaald de schildering in de viering en deze in de eerstvolgende travee in het noordtransept. De schildering in de viering is een reconstructie, terwijl deze van het aangrenzend gewelf deels een reconstructie op nieuwe kalkpleisterlaag, deel een overschildering op de originele schildering en onderlaag betreft. De schilderingen zijn niet door dezelfde decorateurs gerestaureerd dan deze van het schip. Hier is de vormentaal wel begrepen. De schildering is van een beduidend hogere kwaliteit. De schildering van het noordtransept is gedateerd 1465. De gotische Sint-Pieterskerk werd gebouwd vanaf 1400. Het koor werd eerst gebouwd, vervolgens het transept, het schip en de westtoren. De schilderingen van het transept zijn gedateerd derde kwart 15de eeuw. De eerste drie traveeën van het schip waren vermoedelijk klaar eind 15de eeuw. De gewelfschilderingen in het schip kunnen derhalve gedateerd worden begin tot midden 16de eeuw.

De studiedag werd afgesloten rond 13:00 uur. Nadien werd door een groot deel van de deelnemers gezamelijk geluncht bij Oona, een aziatisch restaurant, aan zeer democratische prijzen. Bij deze gelegenheid werd onder de aanwezigen, zowel leden als niet leden van de beroepsvereniging, nagepraat en van mening gewisseld omtrent meerdere aspecten van de conservatie/restauratie over de verschillende disciplines heen en gezellig nagekeuveld bij een lekker desert en een goed glas wijn.

FR »

finition décorative supérieure, l'illusion d'un rideau pliant étant créée par les profils ovales en saillie vers l'intérieur et vers l'extérieur des piliers. Ici, les motifs de plantes et les rinceaux sont appliqués sur le fond rouge, où l'illusion de plis profonds est encore renforcée.

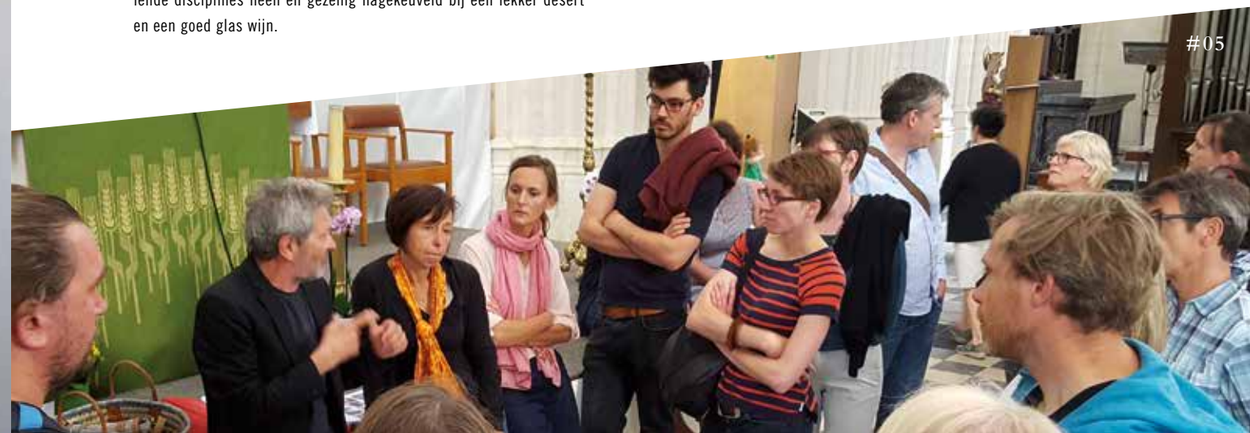
Les voûtes de la nef ont été reconstituées. Ce ne sont pas des reconstructions exactes - peut-être qu'il n'y avait pas assez ou plus de fragments sauvegardés - plutôt des peintures semblables aux voûtes des nefs et des chapelles latérales. Ici, il est clair que le peintre décorateur n'a pas compris la forme originale des peintures médiévales: le dos d'une feuille verte recourbée présente une couleur rouge vif. Ce vocabulaire ou figure de style ne peut être trouvée dans les peintures du 20ème siècle. La peinture a été réalisée dans une technique de peinture à la colle. La peinture elle-même est de qualité inférieure. Dans de nombreux endroits, la peinture s'écaillait, la couche de peinture était soulevée et il y avait des pertes. Les peintures sont appliquées sur une couleur de fond beige très sombre. Les peintures ont été intégrées à la nouvelle couleur de fond des voûtes de la nef par un dégradé qui a été réalisé par une technique de pulvérisation.

Dans le transept, seules deux peintures de voûtes ont été préservées, en particulier la peinture dans la croisée et celles dans la travée suivante du transept nord. La peinture dans la croisée du transept est une reconstitution, alors que celle de la voûte adjacente est en partie une reconstruction sur la nouvelle couche de chaux, et en partie un surpeint sur la peinture originale et la sous-couche. Les peintures ne sont pas restaurées par les mêmes décorateurs que celles de la nef. Ici, le concept est compris. La facture de la peinture est d'une qualité nettement supérieure. La peinture du transept nord est datée de 1465. L'église gothique Saint-Pierre a été construite à partir de 1400. Le chœur a d'abord été construit, puis le transept, la nef et la tour ouest. Les peintures du transept datent du troisième quart du 15ème siècle. Les trois premières travées de la nef ont probablement été terminées à la fin du 15ème siècle. Les voûtes dans la nef peuvent donc être datées à partir du milieu du 16ème siècle.

La journée d'étude se clôtura vers 13 heures. Ensuite la plupart des participant se retrouva pour déjeuner chez « Oona », un restaurant asiatique aux prix très démocratiques. A cette occasion, les membres ou non-membres de l'association, ont pu discuter librement et débattre entre eux des nombreux aspects de conservation/restauration à travers les différentes disciplines et très gaiement papoter autour d'un délicieux repas et d'un bon verre de vin.

Traduction : Françoise Van Hauwaert

#05



CHRISTINE DE HERDE

RESTAURATION DU CARTON DE TAPISSERIE « LE MARTYRE DE SAINT PAUL » DE PIETER COECKE VAN AELST

Seconde partie du projet de restauration
(inv. L 1898/3)

#01 Vue d'ensemble avant intervention ©KIK-IRPA

/ Rappel du projet

Il s'agit du projet de restauration du carton de tapisserie de Pieter Coecke van Aelst, carton représentant la décapitation de St-Paul, dernier épisode de l'Histoire de St-Paul (Fig.1). Le carton mesure 3m41 sur 3m82 et est l'un des rares "cartons de tapisserie" à avoir survécu au fil du temps. Le carton, tout comme une des tapisseries issues de celui-ci, est conservé au Musée de la Ville de Bruxelles (Maison du Roi, Grand-Place, Bruxelles).
Le projet ayant duré dix-huit mois au total, un premier article, publié l'année passée, présentait les premières étapes de restauration. Voici la suite des interventions jusqu'à la clôture du projet, finalisé avec succès en avril dernier.

/ Doublage des feuilles, mise en tension et reprise des plis

Nous avions terminé le premier article par les opérations de lavage des feuilles et de refixage de la couche picturale sur table aspirante. Nous poursuivons donc avec l'étape de doublage des feuilles.
Un premier doublage est effectué feuille par feuille avec un fin papier Japon. Le papier japonais 12gr qui a été utilisé a été choisi car il s'agit d'un papier aux fibres longues et solides mais souple. Les feuilles de papier japonais sont encollées séparément sur table, après avoir été légèrement humidifiées et détendues au pinceau. Les feuilles d'œuvre sont humidifiées et placées entre feutres pour bien relaxer le papier avant doublage.

Avant doublage, il a été important de vérifier la bonne adhérence des consolidations et de s'assurer que les consolidations placées sur les plis ne bloquent pas leur ouverture pendant la mise en tension des feuilles d'œuvre. La feuille d'œuvre est encollée à la colle d'amidon puis le papier japonais est appliqué progressivement sur le verso de l'œuvre à l'aide de petits pinceaux afin de bien faire rentrer le papier japonais à l'intérieur des plis (Fig.2).

Les feuilles doublées sont mises à sécher sur un feutre à l'air libre puis entre deux couches de feutres. Elles sèchent complètement avant d'effectuer la mise en tension. La mise en tension est effectuée sur planche, sur deux couches de cokon fixées avec du papier kraft. Les 2 couches de cokon forment un petit matelas qui donne une certaine élasticité latérale et verticale permettant d'atténuer la force de traction émise par le papier. La tension est légère et les feuilles sont humidifiées suffisamment pour bien détendre le papier de manière à ce que le séchage ouvre suffisamment les plis existants. Ces derniers sont davantage humidifiés au verso et au recto avant la mise en tension de la feuille. Les marges du japon de doublage sont fixées au cokon avec une bande de scotch de peintre.
La surface légèrement feutrée du non tissé associée à l'adhérence du scotch repositionnable ajoute une sécurité supplémentaire dans la mise en œuvre de la mise à plat des feuilles.
Les plis sont étirés à l'aide de l'eau appliquée au pinceau, sur les plis et aussi autour des plis. Leur ouverture est amorcée avec une spatule chauffante (100C°), équipée d'un embout petit et fin, en séchant le papier autour des plis, sans appliquer la spatule directement sur le l'œuvre.
Les petits soulèvements de papier ou bourrelets des plis sont replacés et fixés avec de la colle d'amidon de blé. L'adhérence du papier de doublage est vérifiée sur tous les bords et renforcée si nécessaire.
La feuille est laissée à sécher 2 jours en tension puis rangée en presse dans l'attente de l'étape suivante, qui est l'assemblage des feuilles entre elles.

#02 Premier doublage – A. Deleau
©Musée de la Ville de Bruxelles

/ Réassemblage

L'observation des bords de toutes les feuilles nous a donné une information concernant le déroulé de l'assemblage original des feuilles: nous avons respecté le même processus d'assemblage pour le réassemblage du carton.
D'abord feuille à feuille, puis 2 à 2, puis par lé complet et enfin les lés complets entre eux.
Deux grands morceaux ont ainsi été reconstitués; ceci pour faciliter le marouflage et obtenir le plus sûrement une bonne continuité du dessin entre les colonnes de feuilles. La ligne de jonction finale choisie comporte peu de tracé linéaire et est très lacunaire. C'est donc celle qui convient le mieux pour un assemblage le jour du marouflage car le travail doit être réalisé le plus vite et le plus sûrement possible.

La jonction des feuilles et des lés s'est avérée très délicate en raison de la complexité des tracés du dessin et de la couleur. En effet ceux-ci comprennent le dessin et la mise en couleur originale mais aussi les nombreuses retouches concernant tout autant les traits que les aplats de couleur. Ces parties dessinées ont parfois un rôle important dans le rendu correct des proportions finales du dessin. A cela s'ajoute la nouvelle forme et les nouvelles dimensions de certaines feuilles (et par extension celle du carton) causées par l'ouverture des plis ainsi que la remise en place des bords de déchirures trop superposés ou trop écartés et la découverte du dessin original sous certains joints assemblant 2 feuilles.
Lors du réassemblage des feuilles, nous avons privilégié un réassemblage à l'origine c.à.d. en essayant de retrouver au maximum l'état de l'œuvre et sa présentation dans son état original du 16ème siècle et autant que possible selon le dessin original découvert sous les joints de feuilles.

/ Mise en œuvre de l'assemblage

Au vu de la complexité de l'opération, l'assemblage a dû être minutieusement préparé. Pour ce faire, toutes les feuilles originales sont assemblées sur tables, sans être collées, selon les principes d'assemblage du dessin décrits ci-dessus.
Lorsque l'assemblage est entièrement terminé, les feuilles positionnées sont bloquées à l'aide de blocs de plexiglas et chaque jonction est soigneusement photographiée. Les joints sont soulignés par un cordon blanc et chaque feuille est bien identifiée.

/ Assemblage

Les feuilles sont humidifiées par groupe de 2 sur un feutre afin de les détendre sans les détremper. Elles sont réinstallées sur non tissé dans la position déterminée auparavant lors de l'assemblage libre.

Chaque partie du joint est encollée sur une bande de buvard avec de la colle d'amidon.
Le joint des 2 feuilles est réalisé en respectant le plus possible les photos prises lors de l'assemblage libre (Fig.3). Les deux feuilles assemblées sont à nouveau humidifiées afin d'éviter la formation d'auréoles et des non tissés ainsi que des feutres sont posés de part et d'autre du joint afin d'homogénéiser le séchage et le ralentir tant que l'assemblage complet du lé n'est pas terminé.
Le lot suivant de 2 feuilles est humidifié puis disposé en prolongement du premier lot, en respectant l'assemblage du joint vertical entre les 2 nouvelles feuilles et l'assemblage du joint horizontal avec les 2 premières feuilles assemblées. Seul le joint vertical entre les 2 nouvelles feuilles est collé puis le 3ème lot de feuilles est traité et ainsi de suite jusqu'en haut du lé.
Lorsque tous les joints verticaux du lé sont collés, les joints horizontaux sont à leur tour collés (Fig.4 et 5).
Dans la mesure du possible, la disposition des feuilles pour le lé suivant se fait en tenant compte du lé précédemment assemblé.
Lorsque 2 lés sont complètement assemblés, ils sont joints l'un à l'autre (Fig.6 et 7).
Nous avons essayé le plus possible de joindre 2 lés dans la même journée pour limiter l'accumulation des phases d'humidification et de séchage.
La disposition de deux lés est réalisée à l'aide du mètre ruban (ou ficelle tendue) pour marquer la verticalité (Fig.6). Celle-ci est difficile à percevoir en raison des nombreuses zones lacunaires du joint tapissier et de la perspective.
Le joint tapissier, très lacunaire, est renforcé par le verso avec une bande de papier japonais et de colle d'amidon.

En assemblant la moitié supérieure de la partie gauche, nous nous sommes aperçus qu'à l'origine la partie de l'arrière paysage découpée ainsi que les deux crucifiés se situaient 15 cm plus haut. Les 15 cm de dessin sont manquants sauf dans la partie droite où le dessin d'architecture a été découvert par le décollage.
En regardant les différents tapisseries issues du carton, on remarque que cette partie gauche du dessin comporte bien plus de représentation de bâtiments que ne le présente le carton avant démontage (Fig.8).
Les feuilles repositionnées en respectant leurs dimensions d'origine et selon le dessin observé sur les tapisseries du 16ème siècle font apparaître l'emplacement et la dimension de la partie manquante (Fig.9). Nous avons pu retrouver l'exacte place de la partie supérieure grâce à certaines découpes des feuilles, grâce aux dimensions originelles d'une feuille complète et à l'alignement des joints.

Le fait que la ligne d'horizon soit identique sur les 4 tapisseries (dont la plus récente) a fait pencher la balance car on est quasiment sûr que la modification est due à un accident plutôt qu'à une volonté de changer la composition.
Si nous replaçons le tout comme nous l'avons trouvé avant démontage, l'état original disparait définitivement pour retrouver un dessin peu cohérent avec toutes les tapisseries.

#03

#04

#07

#08

#05

#06

#09

#03 Assemblage feuille à feuille – H. Bartelloni, C. De Herde © Musée de la Ville de Bruxelles

#04 Assemblage des feuilles 2 à 2 © Musée de la Ville de Bruxelles

#05 Assemblage des feuilles 2 à 2 terminé © Musée de la Ville de Bruxelles

#06 Assemblage lé à lé – H. Bartelloni, C. De Herde © Musée de la Ville de Bruxelles

#07 Assemblage de 3 lés – H. Bartelloni © Musée de la Ville de Bruxelles

#08 Partie gauche avant réassemblage positionnée selon l'ancien marouflage © KIK-IRPA

#09 Partie gauche avant réassemblage positionnée selon l'état original du 16es. © KIK-IRPA

/ Second doublage

Après le réassemblage est effectué le second doublage. Le papier du deuxième doublage est un peu plus épais que le papier du premier afin d'assurer la cohésion de l'assemblage des feuilles. Cependant il doit rester souple afin d'épouser le papier d'œuvre et les déformations restantes qui vont réapparaître lors de l'humidification de l'ensemble pour le deuxième doublage. Ce papier doit être également suffisamment solide pour supporter une mise en tension des grands morceaux de l'œuvre. Le choix s'est donc porté sur un papier Japon 18gr.
Certaines intégrations anciennes ont été replacées par le verso après l'assemblage des feuilles et avant de réaliser ce deuxième doublage.
Le comportement du papier d'œuvre et l'assemblage, ne présentant pas de gros plis ni de gondolements, favorisent le choix d'une simple mise à plat par séchage sous feutres.

Le second doublage s'est déroulé comme suit. L'œuvre est humidifiée recto puis verso et les joints sont humidifiés au pinceau. L'ensemble est recouvert d'une couche de feutres et d'une bâche pour que le papier se relaxe complètement.
Les feuilles de papier japonais sont encollées sur table puis transportées à l'aide d'une règle car le papier ne supporte aucune préhension ponctuelle.
La feuille de doublage est appliquée avec un pinceau tapeur japonais en lissant parallèlement à la petite dimension de la feuille et en tapotant. L'œuvre est encollée au fur et à mesure de la pose de chaque feuille de papier japonais.
Les parties doublées sont recouvertes de feutres après avoir terminé une colonne pour garder une homogénéité du taux d'humidité et éviter les déformations.
L'œuvre est recouverte de feutres jointifs pour le séchage, en maintenant les bandes de tension sous léger poids.

/ Marouflage

Après doublage vient le marouflage sur toile. Un tel format ne peut en effet se soutenir par lui-même sans apporter un support supplémentaire en toile ; le papier étant trop fragile. Il faut tout d'abord préparer la toile pour le marouflage. Nous avons choisi une toile en 220 cm car un tissage en plus grande largeur donne une trame légèrement plus lâche qui peut réduire la résistance à la traction et à l'éclatement.
Nous avons choisi de faire 3 coutures car cela nous permet d'avoir une seule couture au centre de l'œuvre, les deux autres étant situées le long des bords. La toile est tendue sur un bâti et préparée par décatissage. Deux couches intermédiaires de fin papier japonais sont collées sur la toile afin d'assurer la bonne adhésion du carton sur la toile lors du marouflage.

La journée du marouflage débute par une répétition générale des manipulations avec le fantôme de chaque partie découpé dans du Tyvek à la dimension et à la forme des deux grandes parties du carton. Toute l'équipe est présente pour cette étape délicate de notre grande aventure.
On commence par l'humidification des deux parties au spray à main, les 10 restaurateurs répartis sur les deux parties. Etant donné que les morceaux sont de grandes dimensions, nous avons dû utiliser un pont en bois pour pouvoir accéder aux parties centrales.
Le tout est recouvert avec les non tissés, les feutres et la bâche pour relaxation complète.

Les étapes se succèdent, bien réglées et menées avec grande concentration de la part de toute l'équipe. Chacun connaît son rôle et participe à l'opération assez périlleuse. Cela débute par l'encollage de la grande partie, en commençant par le centre et en étoile dans le sens de dilatation du papier. Ensuite vient l'encollage de la toile. Le carton est disposé sur des perches afin de pouvoir le déplacer au-dessus du bâti et le soutenir pour le placer sur la toile (Fig.10). Il est centré sur le bâti en fonction de la dilatation du carton, et sur base des repérages faits au préalable au niveau du joint central et des côtés (Fig.11).

Le marouflage sur toile des deux grands morceaux réassemblés a été suivi par le replacement des intégrations 19ème et 17ème choisies pour être réintégrées. Concernant les intégrations anciennes, l'objectif n'était ni de les réinventer ni de les remplacer. Toutes les lacunes ont été anciennement comblées par le verso mais elles sont de qualités très diverses. Nous avons remis en place les intégrations anciennes lorsque le papier était de bonne qualité et lorsque la couche picturale s'accordait bien en couleur et texture à la couche picturale originale environnante.

Ce choix des pièces 19ème à placer juste après le marouflage avait donc été fait au préalable car les pièces ont été réintégrées dans la foulée du marouflage.

Une pièce en papier Bréjoux avait été préparée pour être placée sous chaque pièce 19ème de grande dimension. Ces pièces de papier sont placées par-dessus le japon de doublage.

Le séchage après marouflage se fait par recouvrement de toute la surface du carton avec le non tissé puis les feutres et couvertures. Après séchage complet, l'œuvre est redressée à la verticale afin de pouvoir effectuer les dernières étapes de restauration (Fig.12). Un quadrillage, qui correspond aux feuilles et demi feuilles de l'œuvre, est réalisé avec des élastiques fixés sur le bâti. Des carrés de mousse écartent les fils de l'œuvre et chaque case ainsi constituée est identifiée. Ce quadrillage permet de noter le travail qui sera effectué sur chaque feuille : le refixage à l'amidon des éventuels soulèvements de papier, l'atténuation de certains plis encore visibles (à l'aide d'une fine spatule chauffante, comme lors de la mise en tension des feuilles), l'étude des surpeints en vue de leur allègement, les intégrations de papier et enfin la retouche.

#10

#11

#12

#10 Marouflage : déplacement de la grande pièce encollée – équipe des restaurateurs © Musée de la Ville de Bruxelles

#11 Marouflage : positionnement de la grande pièce encollée – équipe des restaurateurs © Musée de la Ville de Bruxelles

#12 Vue d'ensemble après marouflage avant intégrations © KIK-IRPA

/ Intégrations

Le comblement des lacunes a été effectué à l'aide de papier fabriqué au moulin que nous avons précoloré. Nous avons préparé tout un nuancier de façon à pouvoir choisir la couleur la plus adéquate, la plus proche de l'original afin que la retouche soit facilitée par la suite. Le nuancier correspond aux différentes teintes présentes dans l'œuvre (Fig.13). Ceci permet une homogénéité de traitement des intégrations et permet un travail rapide et efficace (Fig.14).
Les fentes de déchirures et touts petits trous ont été comblés avec des fibres colorées, teintes de la couleur du papier d'œuvre et mélangées à de la gélatine.

/ Allègement des surpeints

Le parti de conserver certains repeints du 19ème siècle ou au contraire d'en alléger d'autres a été fait selon cette ligne directrice de retrouver l'œuvre originale.
La qualité de la peinture utilisée pour tous les repeints nous a permis de les alléger ou les retirer complètement mais il a été complexe de définir quels surpeints alléger.
Les surpeints à dégager ont été déterminés sur base d'une analyse visuelle. Avant tout, il fallait sélectionner les surpeints gênant visuellement, qui affectent vraiment la perception de l'œuvre ou qui sont maladroitement exécutés et donc perturbant esthétiquement. Le second point fondamental a été de privilégier les dessins d'avant le marouflage ancien.

L'observation minutieuse des joints avec en parallèle le dessin de part et d'autre des joints permet d'étudier les différentes étapes de la conception de l'œuvre ainsi que les divers changements apportés au cours du temps. De ce fait, cette observation alliée à la comparaison avec les tapisseries les plus anciennes, nous a aidés à différencier certains repeints de la technique originale.
10 photos représentatives des couleurs et motifs du carton ont été examinées par les membres de l'équipe afin de sélectionner les surpeints posés pour masquer des altérations (lacunes, déchirures, plis, taches, usures).
Nous avons procédé en notant sur chacune de ces feuilles les surpeints ponctuels qui n'avaient aucun rapport avec le dessin représenté et qui pouvaient dès lors être retirés ou allégés sans scrupules vis à vis de l'histoire de l'utilisation du carton. Nous avons ensuite comparé les différents points de vue afin de poser le choix définitif des surpeints à retirer.
Garder la vision globale de l'œuvre est très important pour cette étape. Il a aussi été très utile de faire un état des lieux en répertoriant les types de repeints sur base notamment de la qualité de la peinture, les couleurs, emplacement, style et main…. Cet état des lieux a permis de déterminer le plus précisément possible les surpeints réalisés à des fins techniques (par exemple un détail usé et nécessaire pour la fabrication de la tapisserie donc redessiné) de ceux qui sont de l'ordre de la « restauration » ancienne comme les touches de couleurs posées sur les altérations sans intention créatrice ou fonctionnelle.

#13 Intégration : nuancier préparé pour les incrustations
© Musée de la Ville de Bruxelles

#14 Intégration : choix du papier teinté – H. Bartelloni
© Musée de la Ville de Bruxelles

#15 Allègement des surpeints dans le ciel
© Musée de la Ville de Bruxelles

Il est souvent impossible de tout retirer sans abîmer la couche picturale sous-jacente ou bien le papier déjà usé. Il a donc fallu trouver un équilibre entre le temps d'intervention disponible pour la feuille, le résultat du dégagement et la retouche au pastel utilisée ensuite pour homogénéiser le dégagement.
Il y avait les surpeints facilement solubles dans l'eau, d'autres solubles dans l'eau mais qui gonflaient plus lentement (en général plus épais) et d'autre complètement insolubles, posés en épaisseur ou bien en jus (Fig.15).

/ Retouche

En terme de retouche, il a fallu choisir soit la mise au ton couleur papier ou couleur environnante sans interprétation aucune, ce qui signifie que sur une lacune qui traverse plusieurs couleurs on met la couleur papier car les passages d'une teinte à une autre sont déjà une interprétation et les réaliser sans retouche n'était pas acceptable. Soit on choisit la retouche illusionniste en sachant que de près on identifiera le nouveau comblement de lacune et que pour x raisons (ex: mauvais vieillissement des couleurs) chaque pièce peut être retirée ultérieurement sans procéder à une restauration complète du support.

La retouche illusionniste a été sélectionnée et a été possible pour la grande intégration grâce aux documents photographiques provenant des autres tapisseries issues du carton, afin de partir de témoignages historiques et grâce aussi à une gravure témoignant du dessin original. Le fait d'avoir une documentation précise sur les architectures et le fond du paysage existant à l'origine, à partir des 3 tapisseries du 16ème siècle, et qui étaient cohérentes entre elles, a permis de recréer les parties manquantes. Il a été décidé de réaliser une intégration respectueuse de l'état originel et esthétiquement acceptable. Les photos des différentes tapisseries montraient beaucoup de détails de l'arrière paysage. Les parties correspondantes de toutes les tapisseries ont été agrandies afin de préparer une intégration en partie reconstitutive du dessin (Fig.16).

Les craquelures, cassures et déchirures du papier laissant voir le blanc du papier ainsi que les manques de papier ou de couche picturale sur les joints ont été retouchés à l'aquarelle. Les usures de la couche picturale au niveau des plis ou ailleurs n'ont pas été retouchés sauf aux endroits où des surpeints avaient été dégagés. L'aquarelle a aussi été utilisée pour retoucher ou rectifier les pièces 19ème. Les usures, les manques de couche picturale ont été retouchés avec les pastels et crayons pastels et estompe (Fig.17).

#13

#14

#15

#16

/ Mise en tension et fixation sur châssis

Le chantier s'est achevé par la fixation de l'œuvre sur châssis et sa mise en tension.
Avant la mise en tension, un 1er bordage teinté est collé sur le pourtour de l'œuvre et la recouvre d'environ 1 centimètre afin d'éviter les soulèvements au moment de la tension sur le châssis. Le papier est collé avec de la colle d'amidon. La colle est appliquée uniquement sur le papier japonais.
Le châssis choisi est un châssis aluminium fabriqué sur mesure (Chassitech), capable de tempérer les variations dimensionnelles de l'œuvre par un mouvement efficace du profilé extérieur en bois avec un minimum de frottement.

La toile et l'œuvre sont tout d'abord relâchées du bâti. L'œuvre est ensuite roulée peinture vers l'extérieur autour du rouleau qui avait été utilisé pour transporter l'œuvre du premier étage du Musée au second. Maintenant, l'œuvre descend du second étage au rez-de-chaussée dans la salle d'exposition où elle sera visible après sa mise en tension sur châssis. L'œuvre est ensuite déroulée sur le châssis, peinture vers le haut, avec retrait, au fur et à mesure, des agrafes de fixation au rouleau de transport. La position de l''œuvre est ajustée sur le châssis avant de commencer la fixation des angles et du milieu de chaque côté. L'œuvre est alors redressée pour vérifier l'horizontalité et la verticalité de la composition puis elle est reposée horizontalement afin d'ajuster une dernière fois le positionnement avant de poursuivre la mise en tension. Le réglage des ressorts du châssis est ajusté et la mise en tension est finalisée. Après mise en tension complète sur le châssis, une deuxième couche de papier teinté (bordage) est posée. Le papier est collé sur la tranche pour recouvrir les agrafes qui maintiennent la toile et vient sur la face, au niveau du bord du carton.

Une protection du verso du châssis est finalement installée. Elle consiste en une épaisseur d'ouate de polyester qui réduit considérablement les vibrations de l'œuvre en cas de transport. Cette ouate est hydrophobe, insensible à l'humidité et à la condensation. Enfin nous sommes venus fixer une dernière protection en Tyvek, qui n'accroche pas la poussière car il s'agit d'une surface très lisse (plus qu'une toile), perméable, donc laissant circuler l'air, indéchirable et constituant une barrière contre les polluants et résistante à l'eau.

L'œuvre est donc exposée au rez-de-chaussée du Musée de la Ville de Bruxelles et sera protégée par une vitrine.

#16 Détail du Colysée et du paysage après retouche
© Musée de la Ville de Bruxelles

#17 Vue d'ensemble après retouche
© Musée de la Ville de Bruxelles

Résumé / Samenvatting / Abstract

Restauration du Carton de tapisserie "Le Martyre de saint Paul" de Pieter Coecke van Aelst

suite du projet

Cet article explique la seconde partie du projet de restauration du carton de tapisserie de Pieter Coecke van Aelst. L'œuvre, peinte vers 1535, est conservée au Musée de la Ville de Bruxelles.
Ce second article présente la suite des interventions de restauration: tout d'abord le doublage des feuilles une à une sur papier japonais. Ensuite vient le réassemblage des feuilles, très complexe. Ce réassemblage a été fait selon le montage d'origine et surtout en privilégiant l'état d'origine de l'œuvre au 16ème siècle, sur base des informations découvertes lors du démontage complet du carton. Un second doublage est effectué avant le marouflage de l'œuvre sur toile. Enfin, on poursuit avec les étapes finales d'incrustations, d'allègement des surpeints et de retouche pour terminer par la mise en tension de l'œuvre sur un tout nouveau châssis et son exposition au rez-de-chaussée du Musée. Dix-huit mois d'aventure qui se sont clôturés avec succès en avril dernier !

Restauratie van het karton voor het wandtapijt "Het martelaarschap van St. Paulus" door Pieter Coecke van Aelst

het vervolg van het project

Dit artikel presenteert het tweede deel van het restauratieproject van het karton voor het wandtapijt van Pieter Coecke van Aelst. Het werk, geschilderd circa 1535, is bewaard in het Museum van de Stad Brussel.
Dit tweede artikel presenteert het vervolg van de restauratie-interventies: eerst het doubleren van de bladen, één per één op Japans papier. Vervolgens komt het hermonteren van de bladen, een zeer complexe ingreep. Hierbij wordt teruggegaan naar de oorspronkelijke toestand van de 16de eeuw, en dit op basis van de informatie die ontdekt werd tijdens het volledig demonteren van het karton. Een tweede doublering werd uitgevoerd vooraleer de bladen te maroufleren op doek. De laatste stappen zijn het verder incrusteren, het afdunnen van de overschilderingen, de retouchering en tenslotte het opspannen van het karton op een nieuw spieraam en de opstelling ervan op het gelijkvloers van het museum. Een avontuur van 18 maanden werd met succes afgerond in april laatsleden !

Restoration of a preparatory drawing of a tapestry "The Martyrdom of St. Paul" by Pieter Coecke van Aelst

continuation of the project

This article explains the second part of the project of the restoration of the wall tapestry cartoon of Pieter Coecke van Aelst. The work is dated c.1535, and is kept in the Museum of the City of Brussels.
This second article presents the continuation of the restoration's interventions: first the lining of the sheets, one by one, on Japanese paper. Then comes the very complex reassembly of the sheets. This reassembly was done according to the original mounting and above all by favouring the original state of the work of the 16th century, based on the information discovered during the complete dismantling of the work. A second lining was done before the marouflage on canvas. We continued with the final steps of inlaying, lightening of the overpaintings and retouching. Finishing with the re-tensioning of the work on a brand new stretcher and its exhibition on the ground floor of the Museum. Eighteen months of adventure that ended successfully last April !

Nederlandse vertaling: Marjan Buyle
English translation: Titania Hess

AGENDA*

09/10/2017 – 13/10/2017 **GBR**
IAP Course: The Modular Cleaning Program for Cleaning Painted Surfaces
Tate Britain, London.

09/10/2017 – 13/10/2017 **POR**
1st Edition of the Tools for Art and Conservation Science
Casa Morgado do EsporãoRua Dona Isabel, Évora.

10/10/2017 – 11/10/2017 **BEL**
Uniqueness and multiplication: plaster as an art material International Conference
Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels.

12/10/2017 – 13/10/2017 **FRA**
Journées des restaurateurs en archéologie
Laboratoire d'Archéologie des Métaux, Nancy

12/10/2017 – 13/10/2017 **SUI**
Conservation with Head, Hands and Heart
Bern

13/10/2017 **FRA**
Journée d'étude - Le plâtre architectural intérieur
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont

15/10/2017 – 20/10/2017 **ESP**
13th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics
El Born Centre de Cultura i Memoria, Barcelona.

16/10/2017 – 18/10/2017 **GBR**
Gels in Conservation Conference - Call for Papers
Emmanuel Centre, London.

20/10/2017 – 21/10/2017 **CRO**
4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage
University Library, Split.

21/10/2017 **BEL**
Commission Interdiocésaine du Patrimoine Religieux
Université de Namur, Namur.

24/10/2017 – 28/10/2017 **POR**
9th International Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology
University of Evora, Evora.

24/10/2017 **BEL**
Workshop 'Nano-Cathedral'
Sint-Baafshuis, Gent.

25/10/2017 – 27/10/2017 **NLD**
The Structure and Mechanics of Canvas Paintings
Ateliergebouw, Amsterdam.

26/10/2017 – 27/10/2017 **POR**
14th Masterclass "Retouching Colors Workshop", with Roberto Bestetti
Escola Artistica e Profissional Arvore, Porto.

06/11/2017 – 10/11/2017 **NLD**
Seminar Counting Vermeer: Using weave maps to study Vermeer's canvases
Mauritshuis, The Hague.

08/11/2017 **GBR**
Lustrous Surfaces Masterclass, V&A Lacquer Study Day
V&A, London.

15/11/2017 – 17/11/2017 **FRA**
Symposium International sur la Dégradation du Verre en Condition Atmosphérique
C2RMF, Paris.

22/11/2017 – 24/11/2017 **DEU**
Trompe-l'œil – Illusion und Wirklichkeit
Exponatec, Köln.

23/11/2017 – 24/11/2017 **BEL**
BRK-APROA colloquium 2017: Keuzes en dilemma's in de conservatie-restauratie / Colloque APROA-BRK 2017: Choix et dilemmes en conservation-restauration
Koninklijke Bibliotheek van België / Bibliothèque royale de Belgique, Brussel / Bruxelles

29/11/2017 – 01/01/2017 **FRA**
Preventive Conservation in Historic Houses and Palace-Museums: Assessment Methodologies and Applications.
Versailles.

30/11/2017 **FRA**
Le plomb dans l'édifice : protéger les hommes et conserver les monuments
Paris.

11/12/2017 – 15/12/2017 **IND**
ICOMOS - 19e assemblée générale et Symposium scientifique
New Delhi.

18/01/2018 – 19/01/2018 **BEL**
European Lacquer in Context (ELinC) Conference
KIK-IRPA, Brussels.

23/01/2018 – 28/01/2018 **DEU**
Workshop: Textile Wet Cleaning with Richard Wolbers
Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen, Berlin.

24/01/2018 – 26/01/2018 **NLD**
Technical Photography Dr Antonino Cosentino, Cultural Heritage Science Open Source
SRAL, Maastricht.

25/01/2018 – 27/01/2018 **DEU**
Konsolidieren & Kommunizieren
Dommuseum, Hildesheim.

19/02/2018 – 23/02/2018 **NLD**
SRAL Workshop Framing techniques and microclimate enclosures for Panel Paintings
SRAL, Maastricht.

01/03/2018 – 03/03/2018 **ITA**
Conservation Ethics Today: Are our Conservation-Restoration Theories and Practice ready for the 21st Century?
Auditorium al Duomo, Florence.

15/03/2018 – 17/03/2018 **DEU**
Tempera painting between 1800 and 1950
Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

19/03/2018 **AUT**
Conservation Day 2018
Universalmuseum Joanneum, Graz.

12/04/2018 – 14/04/2018 **TUR**
Heritage Istanbul 2018: Restoration, Archaeology and Museum Technologies
Hilton Istanbul Convention & Exhibition Center, Istanbul.

27/04/2018 **BEL**
Studiedag Historisch Interieur & Ontwerp 2018
Universiteit Gent, Gent.

23/05/2018 – 25/05/2018 **NLD**
Conference on Modern Oil Paints
Amsterdam.

12/06/2019 – 14/06/2019 **GBR**
Icon heads to Belfast for 2019 international triennial conference
Belfast Waterfront, Belfast.

* *BRK-APROA is niet verantwoordelijk voor wijzigingen van plaats of datum, noch voor de annulatie van een evenement. Die verantwoordelijkheid berust uitsluitend bij de organisatoren.*

L' APROA-BRK n'est en aucun cas responsable des éventuelles annulations, des changements de lieu ou de date d'événements qui incombent uniquement aux organisateurs.

» Abonnementen / Abonnements

redaction_redactie@yahoo.com

→ 1 jaar (4 nummers)
verzendingskosten inbegrepen
België en E.U. → € 30,- Studenten → € 20,-
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) → € 40,-

→ 1 an (4 numéros)
frais d'envois inclus
Belgique et U.E → € 30,- Etudiant → € 20,-
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) → € 40,-

→ 1 nummer
verzendingskosten inbegrepen
België en E.U. → € 9,-
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) → € 11,-

→ 1 numéro
frais d'envois inclus
Belgique et U.E → € 9,-
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) → € 11,-

» Bank / Banque

BE02 0682 0831 8540 - BIC GK CC BE BB

Betaling door overschrijving met vermelding van
naam, adres en besteld(e) nummer(s) op de overschrijving
zelf, alsook bericht bij de verantwoordelijke uitgever.

Paiement par virementen n'oubliant pas de mentionner
votre nom, adresse et l'objet de lacommande
sur le bulletin de virement ainsi que message
auprès de l'éditeur responsable.

» Redactie / Rédaction

Géraldine Bussienne
Avenue Evariste de Meersman 34, 1082 Bruxelles
Tél: 0497/22.17.97
gerbus4@gmail.com

» Website

www.brk-aproa.org
www.aproa-brk.org

« L'ASSURANCE AU SERVICE DE L'ART »

INVICTA ART
INTERNATIONAL INSURANCE SERVICES

direction
Jean-Pierre & Isabelle EECKMAN

MUSÉES * COLLECTIONS PRIVÉES * EXPOSITIONS
FONDATIONS * PARTICULIERS * PROFESSIONNELS * SÉJOUR TRANSPORT

BD A. REYERSLAAN 67-69, B-1030 BRUXELLES / BRUSSEL
Tél (+322) 735 55 92 * Fax (+322) 734 92 30
invicta.belgium@portima.be

B
APROA
K