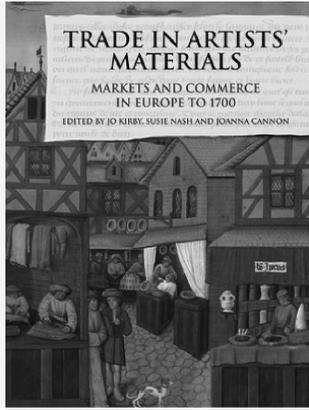




# BULLETIN

3<sup>ème</sup> trimestre / 3<sup>ste</sup> trimester 2010





• THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY •

THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY •

*Emballage d'œuvres, objets d'art et antiquités*

*Fabrication de caisses et crêtes de transport*

*Entreposage et stockage  
Pose de sculptures*

*Organisation et logistique aux expositions*

*Créations et réalisation de stands*

*Mise en place et accrochage*

*Expéditions et transport*

*Véhicules climatisés à suspension pneumatique*

*Verpakking van kunstwerken, kunstvoorwerpen en antiquiteiten*

*Fabricage van kisten en transportkratten*

*Opslagen en stockeren  
Plaatsen van beeldhouwwerken*

*Organiseren en logistieke ondersteuning van exposities*

*Ontwerp en opbouw van standen*

*Opstelling en ophanging*

*Expéditie en transport*

*Geclimatiseerde luchtgeveerde voertuigen*



Maalbeekweg 15, unité 13  
B-1930 Zaventem

53 79 29

E-mail: [mobull@euronet.be](mailto:mobull@euronet.be)



• THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY • THE ART PACKING & MOBILITY •





# BULLETTIN

## 03 / 2010

### CONSEIL D'ADMINISTRATION RAAD VAN BESTUUR

■ **Président / Voorzitter :**

*Els Malyster*

e-mail : malyster@pandora.be

■ **Vice-président / Vice-voorzitter :**

*Pierre Masson*

e-mail : salvartes@pandora.be

■ **Nederlandstalige secretaris :**

*Sarah De Smedt*

Westerstraat 30, bus 6, Sint-Niklaas

Tel/fax : 03/296.39.60

e-mail : sarah-desmet@hotmail.com

■ **Secrétariat francophone :**

*Etienne Costa*

Rue des Cottages 93, 1180 Ucclel

tel./ fax 02 534.38.65

email : costaetienne@yahoo.com

■ **Trésorier / Penningmeester :**

*Barbara de Jong*

e-mail : barbara.dejong@west-vlaanderen.be

■ **Vice-trésorier / Vice-penningmeester :**

*François Carton*

e-mail : art-restauration@skynet.be

*Bernard Delmotte*

e-mail : b.j.delmotte@telenet.be

*Marjan Buyle*

e-mail : marianne.buyle@rwo.vlaanderen.be

*Alain de Winiwarter*

e-mail : a.dewiniwarter@busmail.net

*Kenny Damian*

e-mail : kenny\_damian@hotmail.com

*Claire Fontaine*

e-mail : fontaine.c@gmail.com

*Marie Postec*

e-mail : marie\_postec@yahoo.com

*Michael van Gompén*

e-mail : m.vangompen@scarlet.be

**Rédaction / Redactie**

Marie Postec

16 rue Van Hammée 1030 Bruxelles

tél 0476 47 42 12

e-mail: redaction\_redactie@yahoo.com

**Administration / Administratie**

Hilde Weissenborn

Sasstraat 37 9050 Gentbrugge

tél/fax: 09 236 33 64

e-mail: hilde@conservatie-restauratie.be

**Imprimerie / Drukkerij**

Avenue Ariane

25 avenue Ariane 1200 Bruxelles

tél. 02 775 31 20

**Prochains Bulletins /**

**Volgende Bulletins**

N°4 - 2010 : decembre - december

Textes un mois avant publication  
au format Word.doc (disquettes ou  
e-mail) / Teksten één maand vóór  
publicatie, (diskettes in Word of  
e-mail)

# SOMMAIRE

**WOORD VAN DE VOORZITTER**

**MOT DU PRÉSIDENT**

*Els Malyster*

3

**NIEUWS UIT DE RAAD VAN BESTUUR ?**

**QUOI DE NEUF AU CONSEIL D'ADMINISTRATION ?**

*Etienne Costa, Marjan Buyle*

5

**UNE TACHE D'HUILE SUR UNE ŒUVRE DE MATISSE**

**EEN OLIEVLEK OP EEN WERK VAN MATISSE**

*CÉCILE DE BOULARD*

6

**QUESTIONS RELATIVES AU VOCABULAIRE DESCRIPTIF DES PERTES DE MATIERE**

**EN CERAMIQUE ARCHEOLOGIQUE**

*EVE BOUYER*

13

**F. GOUPIL, DE LA RESTAURATION ET CONSERVATION AU XIXE SIECLE**

**F. GOUPIL, OVER RESTAURATIE EN CONSERVATIE IN DE 19DE EEUW**

*CLAIRE FONTAINE*

16

**LIVRES**

**BOEKEN**

18

**EXPOSITIONS**

**TENTOONSTELLINGEN**

18

## WOORD VAN DE VOORZITTER MOT DU PRÉSIDENT

*ELS MALYSTER*

Hopelijk heeft u een ontspannende vakantie achter de rug en is de batterij weer opgeladen voor de start van een nieuw professioneel jaar.

Tijdens de zomermaanden kwam de raad van bestuur tweemaal bijeen om de lopende zaken te behandelen.

De procedure voor de behandeling van onze beroepstitel is uiteraard nog steeds lopende, of misschien eerder "hangende", aangezien we nog steeds wachten op een nieuwe regering .

Het belooft een spannend jaar te worden voor dit dossier : afwachten wie de nieuwe minister wordt voor KMO's en zelfstandigen , maar ook de veranderingen die de Vlaamse minister van onderwijs voor het hoger onderwijs in petto heeft, houden ons alert. We houden jullie op de hoogte over de verdere ontwikkelingen.

En de nimmer aflatende Marjan Buyle , is reeds volop bezig met de organisatie van het colloquium voor het volgend jaar. Nu staat reeds vast dat het opnieuw heel inspirerende en boeiende dagen worden.

De nieuwe raad van deontologie heeft enkele prangende onderwerpen op tafel liggen, waarover we later zeker nog zullen berichten.

Dank aan de leden die reeds het betalen van het lidgeld in orde brachten, en hopelijk mogen we van de laatbetalers binnenkort hetzelfde verwachten.

J'espère que vous avez passé des vacances bien relaxantes et que les batteries sont rechargées pour la rentrée de cette nouvelle année professionnelle.

Pendant les mois d'été le conseil d'administration s'est réuni deux fois pour traiter les affaires courantes et assurer le suivi des dossiers en cours.

La procédure de reconnaissance du titre est toujours en cours, ou peut être plutôt "suspendue", puisqu'on attend toujours la formation d'un nouveau gouvernement.

En ce qui concerne ce dossier l'année s'annonce palpitante: qui sera le nouveau ministre des PME et indépendants, quels seront les changements que le ministre flamand de l'enseignement supérieur envisage. Tout cela doit nous maintenir en alerte ! Nous vous tiendrons au courant des futurs développements.

Marjan Buyle, travailleuse infatigable, est déjà en train d'organiser le colloque de l'année prochaine. Le « pré-programme » nous annonce déjà des journées très prometteuses et intéressantes.

Le nouveau conseil de déontologie est en train d'étudier quelques sujets importants sur lesquels il vous informera en temps utile.

Merci aux membres qui sont déjà en ordre de cotisation ; nous espérons que les derniers retardataires se mettront rapidement en ordre.

## NIEUWS UIT DE RAAD VAN BESTUUR

### QUOI DE NEUF AU CONSEIL D'ADMINISTRATION ?

MARJAN BUYLE, ETIENNE COSTA

De Raad van Bestuur staat volgens de statuten in voor de samenstelling en de benoeming van de Deontologische Raad. De samenstelling van deze raad is door de verschillende evenwichten vrij complex: leden en niet-leden van de RvB, zelfstandig statuut versus werknemer, evenwicht tussen de diverse specialisaties, taalevenwicht, evenwicht mannen/vrouwen. Na enkele besprekingen is de definitieve samenstelling nu bekend en de leden hebben bij de voorzitter de eed afgelegd. De samenstelling is: Ch.Copet, A. de Winiwarter, L.Van Dijck, M.Van Gompen, J.Verbeke, L.Watteuw, M.Buyle, P.Masson. Er werd ook een beknopte procedure uitgeschreven om de benoeming van deze Raad de volgende jaren te vergemakkelijken.

De aanvraag voor bescherming van de beroepstitel baart ons zorgen, omdat hierin expliciet het masters niveau wordt vooropgesteld. Over de opleiding aan de Artesis Hogeschool in Antwerpen bereikten ons tegenstrijdige berichten en daarom wordt de opleidingsverantwoordelijke van Antwerpen uitgenodigd op de volgende bestuursvergadering. Ondertussen blijft de RvB dit moeilijke dossier van nabij opvolgen.

Het colloquium van volgend jaar wordt door een kleine werkgroep voorbereid. De Call for Papers is verspreid en tegen 15 september worden de voorstellen ingewacht. Op het eerste gezicht wordt dit 'Restaureren van het onzichtbare' een fascinerend en heel gedifferentieerd onderwerp. Houd nu alvast in uw nieuwe agenda's 17 en 18 november 2011 vrij!

Een blijvende bekommernis is nog steeds onze website. Om deze actuelere en levediger te houden is veel tijdsinzet van vrijwilligers nodig. We zijn ook op zoek naar een nieuwe webmaster.

De meeste leden hebben hun jaarlijks lidgeld gestort, maar nog niet allemaal. Als u probeert dit zo snel mogelijk in orde te brengen, bespaart u de penningmeester veel overbodig werk en onnodige kosten.

Michael Van Gompen brengt regelmatig verslag uit van de activiteiten van de E.C.C.O. Deze vereniging werkt aan een lange termijn strategie om haar positie binnen Europa te bepalen.

Le conseil d'administration a la charge, d'après nos statuts, de la nomination du conseil de déontologie. Cette mise sur pied est complexe au regard des équilibres à respecter. : Membres du CA ou non ; indépendants et salariés ; représentation des diverses spécialités ; équilibre linguistique ; hommes/ femmes. Après quelques discussions, la composition définitive a pu être établie et les nouveaux membres de ce conseil ont pu prêter serment devant le président : Ch.Copet, A. de Winiwarter, L.Van Dijck, M.Van Gompen, J.Verbeke, L.Watteuw, M.Buyle, P.Masson. Nous avons également établi une procédure particulière afin de faciliter les nominations futures.

Notre demande en protection d'un titre nous pose quelques problèmes. Nous y avons fixé le niveau d'étude au degré master. Les dernières nouvelles de la Hartesis Hogeschool d'Anvers semblaient proposer des niveaux inférieurs. Un responsable de l'enseignement de cette école viendra donc prochainement nous éclairer à propos des changements dans l'enseignement à Anvers. Le conseil d'administration continue par ailleurs à suivre ce dossier de près.

Le colloque de l'an prochain est préparé par un petit groupe de travail. L'appel à intervenir a été lancé et les propositions devaient être rentrées pour le 15 septembre. Le thème qui sera « Restaurer l'invisible » permettra un développement intéressant et varié. Réservez donc dès maintenant les dates des 17 et 18 novembre 2011 !

Un sujet récurrent de nos réunions est notre website. Nous avons besoin de bénévoles afin de l'actualiser et de le faire vivre. Nous recherchons également un nouveau web master.

La plupart des membres ont payé leur cotisation mais pas encore la totalité. En payant cela le plus vite possible vous épargnez au trésorier un surcroît de travail et à l'association un surcoût.

Michael Van Gompen nous fait régulièrement le compte rendu des réunions et décisions d'E.C. C.O. qui recherche pour l'instant à préciser son avenir au sein de l'Europe.

Les postprints sont sortis d'imprimerie. Les participants au dernier congrès le recevront bientôt par voie postale. Un grand merci à Els Jacobs qui s'est chargée de cet envoi.

Ondertussen zijn de Postprints kant en klaar uit de drukkerij gekomen. De deelnemers aan vorig congres krijgen hun exemplaar binnenkort in de bus. Met grote dank aan Els Jacobs die voor deze verzending zorgt!

De nieuwe lijsten van de leden die in orde zijn met hun lidgeld komt net uit de drukkerij en zal binnenkort verdeeld worden. U kan ons altijd contacteren als u meer exemplaren wenst om uit te delen. Wij zullen ze zoals elk jaar verspreiden naar de officiële instanties, die met ons beroep te maken hebben (musea, organisaties, instellingen, universiteiten,...)

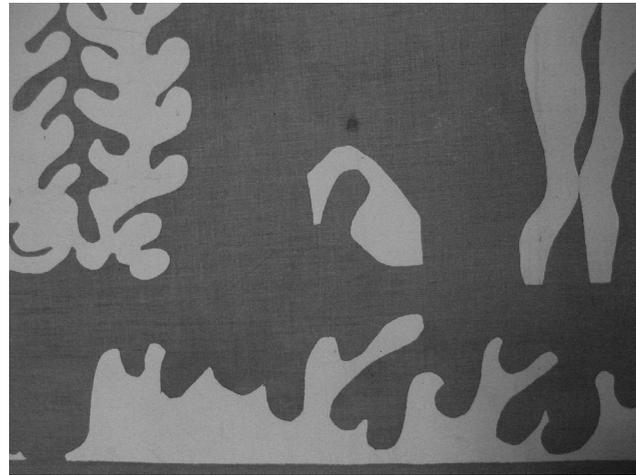
Les nouvelles listes des membres en ordre de cotisation viennent de sortir d'imprimerie et seront distribuées prochainement. N'hésitez pas à nous contacter si vous désirez diffuser des exemplaires de cette liste. Nous nous chargerons comme chaque année de les envoyer aux instances liées à notre profession (musées, organisations, instituts, universités,...)

## EEN OLIEVLEK OP EEN WERK VAN MATISSE UNE TACHE D'HUILE SUR UNE ŒUVRE DE MATISSE

CÉCILE DE BOULARD

Une sérigraphie<sup>1</sup> signée Henri Matisse, intitulée *Océanie, la mer*, était altérée d'une tache de gras. Voici l'histoire d'une intervention réalisée en juin 2010, un peu hors du commun qui a nécessité un chouia d'imagination.

Lors de la fête de Noël 2009, un plat de scampis cuisinés à l'huile, passe un peu trop près de la majestueuse œuvre de Matisse accrochée chez un particulier et y laisse accroché un petit morceau du crustacé auréolé d'une tache grasseuse qui assombrit l'œuvre. Il s'agit d'une sérigraphie de 173 x 388 cm dont il existe plusieurs exemplaires, représentant des motifs marins (algues, étoiles de mer, coquillages, coraux, ...) blancs sur une toile beige tendue sur un châssis. La tache est petite, environ 1 cm<sup>2</sup>, mais se voit de loin du fait de la nature grasseuse<sup>2</sup> de la tache qui rend la toile ponctuellement brun foncé.



Ill. 1 - Détail de *Océanie, la mer* de H. Matisse avec la tache grasse au dessus du motif au centre de la photo / Detail van *Océanie, la mer* van H. Matisse met de vetvlek boven het centraal motief op de foto (© auteur)

Il est heureux d'avoir eu connaissance de l'origine de l'altération car nous avons pu reproduire le cas en atelier et orienter notre démarche. Il fallait à tout prix trouver un procédé pour régénérer la matière grasseuse séchée pendant 6 mois tout en la pompant perpendiculairement à la surface de l'œuvre et ne pas créer une tache plus large. Les contraintes de l'intervention étaient de ne pouvoir décrocher l'œuvre, imposante par ses dimensions, et de ne pas avoir accès au revers même si la tache se situait dans le bas de l'œuvre car une plaque est fixée au revers de l'œuvre.

En atelier, nous disposions d'une toile de lin tendue sur châssis dont la moitié fut encollée en 1995 (colle de peau à 6%) et l'autre moitié laissée nue. Nous y avons projeté plusieurs taches d'huile de cuisson de scampis à l'ail, recette maison ☺. Nous remarquons que les taches projetées sur la toile de lin encollée s'étaient moins et

Een serigrafie<sup>1</sup>, getekend Henri Matisse en getiteld *Océanie, la mer*, was beschadigd door een vette vlek. Ziehier het relaas van een behandeling, uitgevoerd in juni 2010, die een beetje buiten de betreden paden viel en veel verbeelding vereiste.

Tijdens een Kerstfeest in 2009, passeerde een schotel scampi's in olie een beetje te dicht bij een monumentaal werk van Matisse, dat bij een particulier aan de muur hing. Een stukje schaaldier omgeven door een vette vlek bleef op het kunstwerk achter. Het betreft een

serigrafie van 173 x 388 cm, waarvan verschillende exemplaren bestaan, en die witte maritieme motieven (algen, zeesterren, schelpen, koralen, ...) voorstellen op een beige doek dat op een spieraam gespannen is. De vlek is maar klein, amper 1 cm<sup>2</sup>, maar ze is zelfs van verre heel zichtbaar omdat ze vet<sup>2</sup> is en het doek op die plaats donkerbruin verkleurt.

Gelukkig kende we de oorsprong van deze schade en konden we dit in het atelier herhalen om zodoende onze behandeling te kunnen oriënteren. We moesten ten allen prijze een procédé vinden om deze vette materie, die al 6 maanden ingedroogd was, opnieuw te regenereren en vooral geen grotere vlek te veroorzaken. Het probleem van deze interventie was dat het werk niet kon afgehaakt worden omwille van de grote afmetingen en dat we zelfs de achterkant van het werk niet konden bereiken, omdat die afgedekt is met een plaat.

In het atelier beschikten we over een lijnwaad dat opgespannen was op een spieraam en waarvan in 1995 één zijde ingelijmd was met huidenlijm à 6% en de andere onafgewerkt gelaten. We hebben er diverse vlekken van scampis met look (huisrecept ☺) op aangebracht. We merkten op dat de vlekken zich minder verspreidden op de ingelijmde zijde en dat ze don-

sont plus sombres que les taches sur le lin nu. Nous ne disposons pas d'analyse du support toile de Matisse mais ces données nous laissent penser, vu l'aspect sombre et cerné de la tache que la toile de *Océanie, la mer* serait encollée. Les tests de solubilités des taches qui suivent n'ont pas souligné de différence de traitement entre la toile encollée ou nue.

Etant donnée la nature non siccative d'une huile de cuisine, nous avons, dans un premier temps, pensé pouvoir l'absorber à sec avec un agent pompant. La terre de Sommières<sup>3</sup>, argile fine connue pour ses propriétés absorbantes des matières grasses fut testée. Opérer à la verticale avec une poudre ultra fine s'est avéré une gageure d'autant plus que la grande finesse de ses particules ne permettait pas une élimination totale de la poudre claire dans les interstices de la toile test. Cette solution a donc dû être éliminée.

Nous avons donc opté pour un nettoyage aux solvants organiques choisis parmi les plus volatils, ceci couplé à un système de pompage de la tache de manière perpendiculaire à la surface de l'œuvre qui devait être opérant avant tout apport liquide vers la surface.

#### **Procédé de pompage de la tache :**

Le principe est d'aspirer la tache à travers un papier absorbant grâce à un aspirateur. L'aspiration est réglée au minimum d'intensité, une toile (lin) épaisse est fixée en triple épaisseur sur l'embout de l'aspirateur afin d'obtenir une surface plane d'aspiration et relativement rigide afin d'éviter de déformer la toile de l'œuvre. Un papier absorbant<sup>4</sup> est positionné sur cette surface d'aspiration et régulièrement changé afin de pomper le gras de la tache dissout grâce aux solvants. Nous procédons en posant une goutte de solvant sur la tache sans frotter puis en la pompant par aspiration. L'opération est renouvelée de nombreuses fois.

#### **Choix du solvant de nettoyage :**

Le choix des solvants se portait sur les plus volatils parmi certaines familles de solvants organiques, à savoir les liquides dont la chaîne carbonée est la plus courte tout en affichant le moins de liaisons possibles à caractère polaire – la polarité étant directement liée à la capacité à créer au sein du liquide des liaisons intermoléculaires et ainsi de retenir les molécules ensemble, ce qui va à l'encontre de leur volatilité.

Parmi les solvants courants les plus volatils (classée ci-dessous par ordre de polarité croissante) ont été choisis :

- l'isooctane parmi les hydrocarbures aliphatiques
- l'éther éthylique parmi les éthers-oxydes
- l'acétone pour les cétones
- l'éthanol pour les alcools (le méthanol est de chaîne carbonée plus courte donc plus volatil mais nous l'excluons étant donnée sa forte toxicité).

kerder waren op het onafgewerkte linnen. We beschikken niet over een analyse van de linnen drager van Matisse, maar deze vaststellingen deden ons vermoeden dat, gezien het donkere en afgelijnde aspect van de vlek, het doek *Océanie, la mer* was ingelijmd. De tests om de vlek op te lossen, zoals verder beschreven, verschillen niet voor een ingelijmd of niet-ingelijmd doek.

Vermits keukenolie een niet drogende olie is, dachten we in eerste instantie de vlek droog te kunnen verwijderen. Aarde van Sommières<sup>3</sup>, een fijne klei die gekend is om haar vet-absorberende eigenschappen, werd uitgetest. Vertikaal te moeten werken met een ultrafijn poeder bleek helemaal niet simpel, vooral omdat de grote fijnheid van de korrels in de nerven van het doek achterbleven en geen volledige verwijdering van het lichtgekleurde poeder mogelijk was. Deze oplossing werd dus niet weerhouden.

We hebben dus gekozen voor een reiniging met zo vluchtig mogelijke organische solventen, gecombineerd met een systeem van loodrecht op het oppervlak 'pompen' van de vlek, hetgeen moest voltooid zijn voordat vloeistof het oppervlak kon bereiken.

#### **Procédé van het pompen van de vlek:**

He principe bestaat er in de vlek met een stofzuiger op te zuigen doorheen absorberend papier. Het zuigen wordt afgesteld op een zo klein mogelijke intensiteit. Een dik linnen doek is driedubbel gevouwen op het uiteinde van de stofzuiger om een vlak zuigend oppervlak te bekomen, dat tegelijkertijd stevig genoeg is om het doek niet te vervormen. Een absorberend papier wordt hierop aangebracht en regelmatig ververs om de door solventen opgeloste vlek weg te pompen. Er wordt gewerkt met 1 druppel solvent op de vlek, zonder wrijven, en opgezogen door de stofzuiger. De bewerking wordt verschillende malen herhaald.

#### **Keuze van het reinigingsmiddel:**

De keuze van het solvent viel op de meest vluchtige van de organische oplosmiddelen, te weten de vloeistoffen waarvan de koolstofhoudende ketting de kortste is en die de minste polaire verbindingen vormt. De polariteit is immers direct verbonden met de mogelijkheid om binnen de vloeistof intermoleculaire verbindingen te vormen, hetgeen hun vluchtigheid tegenwerkt.

Van de meest vluchtige solventen (hieronder gerangschikt per groeiende polariteit) werden deze weerhouden:

- iso-octaan bij de alifatische koolwaterstoffen
- ethylether bij de oxide-ethers
- aceton bij de ketonen
- ethanol bij de alcoholen (methanol heeft de kortste koolstofhoudende ketting, dus vluchtiger, maar we hebben deze uitgesloten omwille van zijn hoge toxiciteit).

Les tests de solvants opérés en atelier n'étaient pas révélateurs du cas sur l'œuvre de Matisse. En effet, autant une tache d'huile sèche de quelques jours se dissout facilement à l'isooctane, autant celle de notre cas, séchée pendant 6 mois réagissait très peu à ce même solvant. Il fallait donc augmenter légèrement la polarité de notre solvant. Les tests en atelier nous ont révélé que l'éther éthylique utilisé pur pouvait créer des blanchiments à la surface de la toile à cause de sa trop grande volatilité accélérée via le système de pompage. Il a donc été mis au point un mélange de solvants volatil et légèrement plus polaire que l'isooctane pur, à savoir le mélange isooctane : 70 / éther : 20 / éthanol : 10. Ce mélange dissout la tache. L'acétone pur donne également de très bons résultats mais étant donné sa plus grande polarité, nous lui avons préféré le mélange précédent. Nous posons de manière répétée une goutte de mélange de solvant et aspirons directement la tache avec notre système de pompage, nous changeons régulièrement le mouchoir absorbant. L'opération répétée une quinzaine de fois, la tache a totalement disparu.



III. 2 - Zone tachée avant traitement / Zone vóór behandeling (© auteur)

### Bibliographie

J. Vuori, *Océanie, la mer par Henri Matisse*, bull. ICC, n°24, nov 1999.

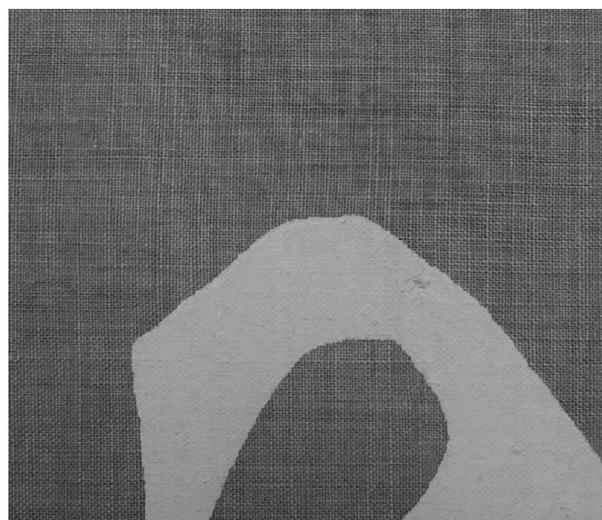
<sup>1</sup> *Technique d'impression de motifs de façon répétitive sur un support, ici une toile.*

<sup>2</sup> *Une tache de nature aqueuse laisse une auréole d'aspect différent, elle est couleur toile, d'intensité bien inférieure à une tache grasse (cf. tests préalable à l'intervention)*

<sup>3</sup> *La terre de Sommières est une argile riche en silice et alumine, proche de l'attapulgite, argile riche en silice et magnésium.*

<sup>4</sup> *Un mouchoir en fibre de cellulose double épaisseur fut utilisé.*

De atelierproeven met de solventen waren niet specifiek voor het werk van Matisse. Een olieplek, die enkele dagen aan het drogen is, kan gemakkelijk opgelost worden in iso-octaan, maar deze vlek die al 6 maanden droogde, reageerde maar heel weinig op dit solvent. De polariteit van het solvent moest dus verhoogd worden. Ateliertesten wezen uit dat ethylether in pure vorm witte vlekken op het oppervlak kan nalaten door zijn te grote vluchtigheid, die nog werd versterkt door het pompsysteem. Er werd dus een vluchtig en lichtelijk meer polair mengsel op punt gesteld van 70 delen iso-octaan, 20 delen ether en 20 delen ethanol. Dit mengsel loste de vlek op. Pure aceton geeft eveneens goede resultaten maar gezien zijn grotere polariteit hebben we voornoemd mengsel verkozen. We brengen herhaalde malen 1 druppel van dit solvent aan en zuigen het onmiddellijk op met het pompsysteem. Het absorberend doekje wordt regelmatig vervangen. De bewerking wordt zo'n 15 keer herhaald totdat de vlek volledig verdwenen is.



III. 3 - Zone tachée après traitement / Zone na behandeling (© auteur)

### Bibliographie

J. Vuori, *Océanie, la mer par Henri Matisse*, bull. ICC, n°24, nov 1999.

(Vertaling : Marjan Buyle)

<sup>1</sup> *Techniek van het drukken van repetitieve motieven op een drager, in dit geval een doek.*

<sup>2</sup> *Een waterige vlek vormt een ander soort van aureool: dezelfde kleur als het doek en veel minder intens dan de vette vlek (cfr. test voorafgaandelijk aan de behandeling)*

<sup>3</sup> *Sommières aarde is een klei die rijk is aan silicium en alumine, vergelijkbaar met attapulgite, een klei die rijk is aan silicium en magnesium.*

## LES PERTES DE MATIÈRE EN CÉRAMIQUE ARCHÉOLOGIQUE

EVE BOUYER

*Diplômée en Histoire de l'art et Archéologie (Université de Liège) et, depuis l'année académique précédente, en Conservation-restauration de la céramique et du verre (Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre), Eve Bouyer a réalisé un mémoire de fin d'études intitulé « La problématique de la restauration perceptible en céramique. Réflexions sur les approches et procédés à travers des exemples de vases antiques ». Cet article reprend certains développements présents dans l'un des chapitres : « Pertes de matière et étendues des interventions ».*

### Introduction

Cet article présente quelques termes permettant de décrire les pertes de matière et étudie la manière dont ils peuvent s'appliquer à la céramique archéologique. Ségolène Bergeon, qui s'intéresse à la peinture et aux arts graphiques, est actuellement l'auteur de référence en ce qui concerne le vocabulaire français relatif aux altérations. Cinq termes proposés dans cet article ont été repris parmi ceux employés par cet auteur ; les autres termes sont usités dans le vocabulaire courant des restaurateurs de céramique.

Il y a deux niveaux de description pour les pertes de matière : l'un concerne leurs impacts sur la perception d'un objet ; l'autre, plus objectif, est lié à leurs caractéristiques physiques.

### Les pertes de matière d'un point de vue physique

Avant de parler des pertes de matière en tant que telles, il est utile de faire la distinction entre deux termes : le **tesson** et le **fragment**, qui correspondent à une partie désolidarisée d'un objet. Alors que le terme fragment est employé pour tous types de matériaux et d'objets, le terme tesson est plus restrictif : il semble réservé à la céramique et au verre, et est essentiellement employé pour les vases, mais parfois éventuellement pour d'autres objets tels que des lampes, des ampoules, etc. La principale nuance est que le tesson correspond en quelque sorte à un "plus petit commun dénominateur" caractérisé par la présence de tranches, alors qu'un fragment peut correspondre à un seul tesson ou à plusieurs tessons remontés, ou encore à une

unité si peu importante qu'elle ne peut être considérée comme un tesson (par exemple un éclat, cfr p. 2, dernier paragraphe).

Lorsqu'un vase est incomplet, les tessons ou fragments ne présentant aucun contact physique avec les autres sont dits **flottants**<sup>1</sup>. Grâce à leurs épaisseurs et courbures, à la présence de décors ou aux sillons laissés par le tour, ils peuvent éventuellement être replacés avec un degré de certitude plus ou moins grand.

Passons à présent aux mots concernant directement des pertes de matière qu'emploie Ségolène Bergeon. Celle-ci définit **l'usure** comme "une perte très superficielle de la matière d'une peinture ou d'un dessin due à une action humaine soit volontaire, le nettoyage, soit accidentelle, le frottement". Pour la céramique, cela concerne les pertes superficielles de la matière situées au niveau de la terre cuite elle-même ou de ses éventuels décors. Pour les pièces présentant une couverture, l'usure se manifeste souvent par une perte de la brillance ; mais pour les terres cuites à aspect de surface rugueux, elle peut au contraire se manifester par une élimination des reliefs et des aspérités, provoquant une augmentation de la brillance. Il faut ajouter une cause non humaine à celles citées : la provenance archéologique. En effet, l'enfouissement dans le sol ou l'immersion dans l'eau peuvent littéralement user la surface d'une céramique.

Le **déplacage**, s'il correspond à un phénomène de surface, est plus profond que l'usure : il peut être défini selon Ségolène Bergeon comme une "perte locale d'une strate complète (dans toute son épaisseur) d'une couche superficielle, de vernis (...) ou de glaci (...)." En céramique, cela correspondrait à la perte localisée d'un engobe ou d'une couverture.

Le troisième terme qui sera emprunté à Ségolène Bergeon est celui de **trou** : "ouverture locale au sein d'un support (on dit manque pour les bords) et dans toute son épaisseur, qu'elle soit accidentelle (...), volontaire (...) ou due à une mauvaise conservation (...)"

1- Bergeon-Langle, Ségolène, "De l'usure au manque, de la réintégration au comblement", dans Buyle Marjan (éd.), *La problématique des lacunes en conservation-restauration, Postprints des journées d'étude internationales de l'APROA-BRK, Bruxelles : APROA-BRK, 2007, p. 5-16.*

2- Ce terme est repris du terme "floater" en anglais.

Parmi les origines volontaires en céramique, nous avons par exemple les **trous de réfection** qui peuvent être observés sur des vases raccommodés, et ce depuis la période rubanée (dans nos régions). Notons que ceux laissés par des agrafes ne traversent pas toujours la terre cuite dans toute son épaisseur.

Si par contre l'origine du trou est accidentelle, il s'agit plus souvent d'un tesson manquant que d'un trou à proprement parler. En fait, un **tesson manquant** ne forme pas forcément un trou : il peut être situé au niveau d'un bord ou d'une partie saillante du vase, donc ne pas constituer un vide entouré de matière.

Pour décrire les pertes de matière qui, bien que relativement profondes, ne traversent pas le support dans son entièreté, on peut parler d'**éclats**. Il est à noter que le terme éclat peut désigner non seulement la perte de matière mais aussi le fragment détaché lui-même. A moins que la céramique n'ait reçu sur son entièreté une couverte dont la couleur est éloignée de celle de la terre cuite, les éclats révèlent généralement une couleur déjà présente sur la surface originale ; ils sont donc moins gênants que les tessons manquants qui révèlent soit l'obscurité interne du vase, soit la lumière qui les traverse.

Il faut ajouter deux derniers types de pertes de matière : la **fissure** et la **ligne de cassure**, qui ont pour point commun d'avoir une dimension très allongée. La différence entre une fissure et une ligne de cassure est que la seconde entraîne la formation d'un tesson.

### Les pertes de matière d'un point de vue cognitif

Selon les mots de Giuseppe Basile, Cesare Brandi définissait la **lacune** comme "*une interruption dans le tissu figuratif dans lequel elle s'insère mais comme un corps étranger et qui dérange profondément la jouissance de l'oeuvre.*"<sup>2</sup> D'après Ségolène Bergeon, la lacune concernerait la compréhension plutôt que la jouissance : elle est selon elle une "*interruption d'un texte ou d'une image (...) qui est de l'ordre essentiellement de l'esprit, de la compréhension, contrairement à une fente ou une déchirure qui ne sont qu'une simple interruption physique (...) et ne sont pas prises en compte par l'esprit comme des ruptures : la portée du mot lacune est plus intellectuelle que physique : la lacune risque de faire perdre son sens, sa signification à l'oeuvre qu'elle a atteinte, elle laisse une marge d'interprétation lors de la réception de l'oeuvre.*" Plus loin, elle ajoute "*la lacune constitue une figure sur le fond qui est l'image*"<sup>3</sup>.

Cette définition - très complète - exprime clairement le fait que la lacune gêne la perception intellectuelle de l'oeuvre. Il est donc nécessaire de choisir un mot permettant de désigner une perte de matière qui ne constitue pas une lacune en ce sens qu'elle n'entrave pas la compréhension du spectateur. Le terme **manque**, pour lequel l'auteur donne un grand nombre de définitions, me semble s'y prêter parfaitement : "*perte d'éléments du support sans incidence sur l'image (...), perte d'éléments du support porteur d'images (...), perte du matériau de support dans toute son épaisseur sur la périphérie de l'oeuvre par suite d'une négligence (...), pertes généralisées de couleur et de préparation*"<sup>4</sup>. Nous pourrions donc essentiellement retenir que, par rapport à la lacune, le manque n'a pas d'incidence sur la compréhension.

Notons que l'auteur emploie les termes "oeuvre" et "image" dans ses définitions. En céramique, rares sont les vases qui peuvent prétendre au statut d'oeuvre d'art : ils sont avant tout des objets, et certains peuvent accéder à l'appellation d'objet d'art grâce à leurs qualités esthétiques.

De plus, nous sommes davantage dans le domaine du décor que dans celui de l'image : certains décors sont "imagés", mais un grand nombre sont purement abstraits. Dans les décors imagés, que l'on peut aussi appeler "figurés" ou "figuratifs", une perte de matière de dimensions peu importantes, telle un éclat, peut très vite devenir gênante pour la compréhension, et donc constituer une lacune. Cela peut souvent être observé sur des vases à figures noires ou à figures rouges, qui jouent sur le contraste de deux couleurs principales.



3- Gesché-Koning, Nicole et Perier-D'leteren, Catheline (éd.), Cesare Brandi (1906-1988) : Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et l'Archéologie de l'ULB, cahier d'études X, ULB, 2008, p. 176.

4 - Bergeon-Langle, p. 7.

5 - Ibid., p. 9.



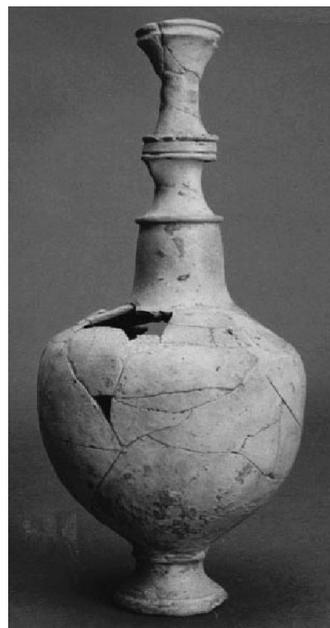
Ill. 1, 2 : grande coupe apulienne © Musée royal de Mariemont, inv. Ac. 77/6 (photographie : Eve Bouyer). *Exemple d'éclat formant une lacune* : Un simple éclat peut déranger la compréhension d'un décor figuratif : ici, il apparaît comme un objet déposé sur une table, alors que c'est la table que la jeune femme est en train de poser. Il est difficile pour le spectateur de constater qu'il s'agit d'une lacune, et ce d'autant plus s'il la voit par le biais d'une reproduction photographique, en particulier en noir et blanc.

Si le décor est répétitif, en ce sens qu'il présente une ou plusieurs séquences (figuratives et/ou abstraites) qui se répètent autour du vase, sa perte partielle n'affecte que rarement sa compréhension : le spectateur peut sans doute le reconstituer mentalement sans risquer de se tromper : a priori, on aura donc dans ce type de décor des manques plutôt que des lacunes.

Selon Ségolène Bergeon, les fentes et déchirures sont de simples "interruptions physiques" qui n'ont pas d'incidence sur la compréhension des images et ne constituent donc pas des lacunes ; leurs équivalents en céramique, les fissures et les lignes de cassure, peuvent en revanche entraîner une quantité importante de perte de matière, et dans certains cas déranger la compréhension d'un décor par leur position ou leur nombre.

Et pour en terminer avec la notion de lacune, ajoutons une remarque fondamentale : Ségolène Bergeon considère la lacune par rapport à la notion d'image uniquement, mais en céramique, elle peut également concerner le support de cette image, le vase lui-même. En effet, la perte d'un fragment de vase (le col ou le pied, par exemple), même s'il est de petite dimension (comme une anse ou un goulot), peut conduire le spectateur à ne pas comprendre sa fonction de départ. On peut considérer qu'il faudra au minimum avoir un profil complet pour pouvoir appréhender la forme correctement.

En conclusion, une perte de compréhension peut apparaître non seulement au niveau du décor, mais aussi au niveau de la forme du vase : il s'agit alors de distinguer la **lacune formelle** et la **lacune de décor**.



Ill. .3 et 4 : cruche gallo-romaine © Musée royal de Mariemont, inv. Ac. 65/54.5 (photographie : Cécile de Chillaz)

*Exemple de lacune formelle :*

Sans le cartel de l'exposition, il est pratiquement impossible pour le spectateur de deviner que cet objet possédait une anse : on l'envisagerait comme une bouteille plutôt que comme une cruche. Néanmoins, la restauratrice a considéré qu'il n'y avait pas suffisamment d'informations pour se permettre de proposer une reconstitution de l'anse. Cette cruche présente quelques comblements structurels appliqués en retrait au niveau de quelques-uns des tessons manquants.

**Perspective quant à l'étude des étendues de l'intervention**

Entre une intervention "minimale" qui consisterait à ne réaliser aucun comblement et une intervention où chacune des pertes de matière serait réintégrée, il existe un grand nombre de solutions intermédiaires.

Ainsi, dans la pratique, on peut observer des comblements qui se limitent aux lignes de cassure sans s'étendre aux tessons manquants aussi bien que l'inverse. Dans la majorité des cas de vases archéologiques, les altérations les plus superficielles - usures, déplacements et même éclats - ne seront pas réintégréées. De manière plus générale, le comblement peut donc se limiter à une partie seulement des pertes de matière : par exemple, uniquement celles qui gênent la compréhension ou bien la cohésion physique de l'objet.

Or, en France, des conservateurs-restaurateurs et des musées se penchent actuellement sur la perception des restaurations de la céramique et mènent des enquêtes dans ce sens<sup>5</sup>. Ces enquêtes permettent de relever des informations intéressantes à propos de la manière dont le public perçoit certains choix relatifs aux étendues des restaurations.

Ainsi, dans la conclusion d'une enquête de Silvia Païn, on peut trouver la réflexion suivante : "Il semble que les choix de restauration soient plus aisément compris lorsqu'ils sont homogènes : les restaurations partielles (ou perçues comme telles) s'en trouvent désavouées. Les problèmes de lisibilité posés par ces interventions peuvent ainsi compromettre une appréciation correcte de l'état de conservation, mais aussi des motivations du choix de restitution."<sup>6</sup> Une autre enquête résumée par Éléonore L'Hostis se dirige également vers ce genre de conclusion, en pointant le fait que le comblement d'une partie des tessons manquants s'avère gênant pour un grand nombre des personnes interrogées<sup>7</sup>. Dès lors, il faudrait envisager de pousser l'étendue de la réintégration assez loin, sans pour autant dépasser certaines limites de l'ordre de la déontologie : ne pas verser dans l'hypothétique et réaliser une restauration reconnaissable et réversible.

Silvia Païn ajoute à la conclusion de son enquête : "(...) il y a, au moins pour une partie du public, une limite maximale à la restauration, qui s'exprime par le sentiment d'une intervention trop poussée et dont les bornes semblent être dans le pourcentage de manques par rapport aux fragments conservés. La limite se dessine lorsque plus de la moitié de l'objet est manquante."<sup>8</sup> Donc, lorsqu'il reste moins de la moitié de l'objet et que toute sa forme a été complétée, certaines sensibilités considéreront que l'intervention est abusive.

Les deux idées présentées dans les paragraphes précédents sont pour l'instant à l'état de supposition : elles devraient être largement développées et affinées dans les décennies à venir. C'est en ce sens qu'il m'a semblé indispensable de développer ces questions de vocabulaire, afin de mieux cerner la problématique

de l'étendue de l'intervention, très présente lorsqu'il est question de céramique archéologique.

#### BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

BERDUCOU Marie, *La conservation en archéologie : Méthodes et pratiques de la conservation des vestiges archéologiques*, Paris : Masson, 1990.

BERGEON-LANGLE Ségolène, "De l'usure au manque, de la réintégration au comblement", dans Buyle Marjan (éd.), *La problématique des lacunes en conservation-restauration*, Postprints des journées d'étude internationales de l'APROA-BRK, Bruxelles : APROA-BRK, 2007, p. 5-16.

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, trad. de l'italien par Colette Déroche, Paris : Editions du Patrimoine, 2007.

BUYS Suzan, Oakley Victoria, *The Conservation and Restoration of Ceramics*, Oxford : Butterworth-Heinemann, 1993.

GUILLEMARD Denis, "Paroles de visiteurs, autour de l'exposition 'Autour du pot'", dans *Conservation-restauration des biens culturels : Pourquoi restaurer les céramiques ?*, cahier technique n° 11, p. 43-48.

L'HOSTIS Éléonore, "Enquête menée au Musée national de la céramique de Sèvres : la perception des céramiques restaurées", dans *Conservation-restauration des biens culturels*, n° 25, 2007, p. 45-54.

PÄIN Silvia, "La restauration archéologique et sa lisibilité : une démarche de consultation du public", dans *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*, Acte du 5e colloque de l'ARAAFU, Paris, 2003, p. 295-316.

6- Voir dans la bibliographie : Guillemard, L'Hostis et Païn

7- Païn, p. 312.

8- L'Hostis, p. 52

9- Païn, p. 312.

## F. GOUPIL, OVER RESTAURATIE EN CONSERVATIE IN DE 19DE EEUW. F. GOUPIL, DE LA RESTAURATION ET CONSERVATION AU XIXE SIÈCLE.

CLAIRE FONTAINE

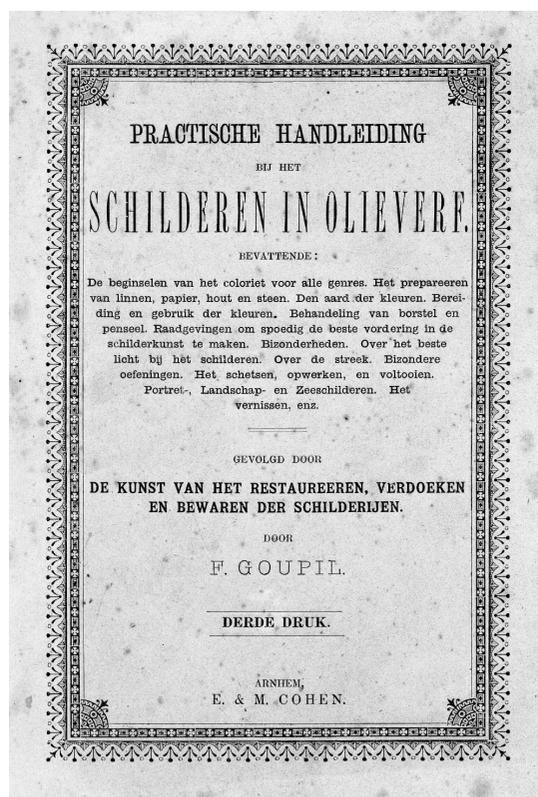
Frédéric-Auguste-Antoine Goupil Fesquet (Parijs 1817-1881) was een historieschilder, een aquarellist en een etser. Enkele maanden na de ontwikkeling van de daguerreotypie in Europa, vertrok hij op expeditie naar Egypte met zijn oom, de schilder Horace Vernet, en realiseerde daar de eerste foto's van Alexandrië. Hij was een van de eerste reizende fotografen.

Als oriëntalistische schilder stelde hij tentoon in de *Salon de Paris* van 1839 tot 1842. Tevens gaf hij tekenles aan de manufactuur van Sèvres.

Frédéric-Auguste-Antoine Goupil Fesquet (Paris 1817-1881) était un peintre d'histoire, un aquarelliste et un graveur. Quelques mois après la mise au point du daguerreotype en Europe, il se joint à l'expédition de son oncle, le peintre Horace Vernet, au cours de laquelle il réalise les premières épreuves photographiques d'Alexandrie. Il sera donc un des premiers « voyageurs-photographes ». En tant que peintre orientaliste, il expose au salon de Paris, de 1839 à 1842. Il sera également professeur de dessin à la manufacture de Sèvres.

Goupil publiceerde talrijke handleidingen over tekenen, over schilderen in olie en aquarel, maar ook een « *Traité de restauration de tableaux* » (1858) die meerdere herdrukken kende en later naar het Nederlands vertaald werd.

Indien zijn ingrijpende behandelingen en de middelen vandaag niet meer aanvaard zouden worden, zijn deze oude handboeken desalniettemin een hulpmiddel om oude technieken te bestuderen en een gedocumenteerde bron om de denk- en werkwijze van de schilders van 150 jaar geleden te begrijpen.



Goupil a publié de nombreux traités d'aquarelle et de dessin, des manuels de peinture, mais aussi un traité de restauration de tableaux (1858) qui sera largement diffusé. Si l'approche interventionniste et les moyens utilisés nous paraissent aujourd'hui dépassés, ces anciens traités constituent cependant d'excellents outils de décryptage pour l'étude des techniques en vigueur à l'époque et un moyen très documenté d'accéder à la manière dont les peintres pensaient et travaillaient il y a 150 ans.

Ill. 1 – (© auteur)

Ter illustratie, een paragraaf van hoe Goupil de *re-touche* beschouwde : « Over de verschillende wijzen van het schilderwerk zelf te herstellen :

*De tijd, het wegnemen van het vernis, het schoonmaken en nog zoovele andere oorzaken brengen u soms in de noodzakelijkheid aan een schilderij, die gij bezit, of die u ter restauratie toevertrouwd is, de oorspronkelijke levendigheid van coloriet te hergeven, daar de harmonie der kleuren hier en daar verbroken is, of de verf op sommige plaatsen geheel heeft losgelaten, zoodat gij ze moet bijwerken ; dat is een lastig werkje, zoo lastig zelf, dat het den bekwaamsten kunstenaar misschien in verlegenheid zou brengen.*

Voici, par exemple, comment Goupil conçoit l'art de la *re-touche* dans le paragraphe intitulé : « Des différentes manières de réparer la peinture ou restauration pittoresque :

*Le temps, le dévernissage, le nettoyage et une foule d'autres causes encore peuvent vous mettre dans la nécessité de rendre à un tableau qui vous est confié, ou qui vous appartient, la vivacité de son coloris, l'harmonie de son ensemble détruit ça et là ; enfin vous pouvez y trouver maint endroit où la couleur locale n'existe plus, et ou vous ayez à la remplacer ; c'est là une rude tâche, si rude qu'elle pourrait embarrasser l'artiste le plus expert, si on l'en chargeait.*

*Le difficile n'est pourtant pas, si l'on est un peu coloriste, de*

*Is men een weinig op de hoogte van het koloriet, dan kan men gemakkelijk de harmonie der kleuren herstellen ; daarin is dus de moeielijkheid niet gelegen, maar wel in de vraag : hoe lang zal die harmonie blijven bestaan ? Dat is niet met zekerheid te bepalen ; alleen weet men, dat de nieuwe aangebrachte kleuren binnen een gegeven tijd moeten veranderen, terwijl de oude blijven zooals ze zijn. Om dit te voorkomen, zal een handige schilder niet alleen de beschadigde plaatsen, maar het geheele stuk wat bijwerken, zoodat het nieuw geschilderd schijnt.*

*Als slot van onze redeneering geven we dus als onze meening te kennen, dat slechts een zeer bekwaam kolorist en uitstekend opmerker een goed restaurateur kan zijn ; en daar vele schilders van naam, die de vereischte eigenschappen bezitten, het beneden zich zouden achten, een stuk te restaureeren, of een werkelijk kunstenaar het profaan zou vinden een stuk van waarde bij te werken, zoo zijn er weinig menschen te vinden geschikt voor dit vak, dat niets middelmatig duldt.*

*Maar, daar wij ons niet tot taak gesteld hebben, op onmogelijkheden te wijzen, maar wel de noodige middelen aan de hand te doen, zoo raden wij de volgende aan : Hebt gij den omtrek van de beschadigde plekken en de schilfers van de verf goed bestudeerd, vergelijk ze dan met de onbeschadigde kleuren en schilder ze geduldig en nauwkeurig bij ; bedek plekjes, al zijn ze nog zoo klein, met dezelfde tint, maar leg een massa veschillende punten naast elkaar. Over een grond van waterverf of van vischlijm moet men verscheidene lagen leggen. Is dit gereed, schilder dan met dikke verf van de oorspronkelijke kleur en is dit droog, wijzig dan door middel van een goed gekozen glazuur de tint, zoodat zij in harmonie komt met het geheel ; want vooral van het gebruik van het glazuur hangt het welslagen van de restauratie af. »*

Uittreksel van: GOUPIL F., *De kunst van het restaureeren, verdoeken en bewaren der schilderijen*, derde druk, E & M Cohen, Arnhem, z.d.

(verscheen in het Frans onder : GOUPIL, *L'art de la restauration et conservation des tableaux*, quatrième édition refondue d'après un nouveau plan, Renault, Paris, 1876, alsook uitgegeven door Bailly in Parijs (cf. Franse tekst)).

C.F.

*rendre à la peinture son harmonie première : mais combien de temps durera-t-elle ? Voilà ce qu'il est difficile de préciser : seulement, il est certain que les parties nouvellement peintes devront changer dans un temps donné, tandis que les anciennes ne bougeront pas ; de là la discordance. Pour éviter ce résultat, un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre les fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout, en sorte que le tableau semble peint nouvellement.*

*Somme toute, nous pensons qu'il n'y a qu'un très habile coloriste, un excellent observateur qui puisse restaurer convenablement ; et comme beaucoup d'artistes éminents qui possèdent ses qualités regarderaient comme au-dessous d'eux la restauration d'un tableau ; comme, d'autre part, un véritable artiste considérerait comme une profanation les repeints qu'on peut faire à un tableau de prix, il est fort peu de gens capables dans cette science réparatrice, qui ne souffre pas de médiocrité.*

*Cependant, comme nous ne sommes pas là pour crier l'impossibilité, mais bien pour indiquer les moyens, voici ceux que nous vous conseillerons :*

*Lorsque vous aurez bien étudié les contours endommagés et les écaillages de la couleur, comparez avec les parties bien conservées puis retouchez avec conscience et patience ; ne couvrez pas de minimes défauts avec une teinte, mais posez l'un contre l'autre des multitudes de petits points. Beaucoup de retouches doivent se faire sur un enduit gouaché et préparé à la colle de poisson.*

*Sur cette préparation, peignez par empâtement dans le ton de l'original, et lorsque ces repeints seront bien secs, modifiez-les pour les harmoniser avec le ton général du tableau par des glacis sagement entendus, car c'est de leur bon emploi que dépend une restauration plus ou moins satisfaisante. »*

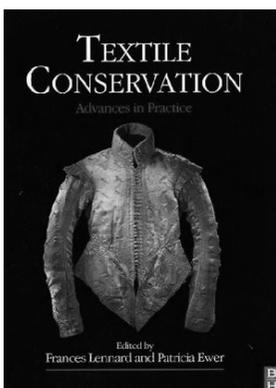
Extrait de : GOUPIL, *L'art de la restauration et conservation des tableaux*, quatrième édition refondue d'après un nouveau plan, Renault, Paris, 1876

(ce même ouvrage se trouvera édité chez Bailly à Paris, et traduit vers le néerlandais chez Cohen à Arnhem (cf. texte néerlandais)).

## LIVRES

---

## BOEKEN



### ***TEXTILE CONSERVATION: ADVANCES IN PRACTICE***

(Butterworth-Heinemann Series in Conservation and Museology)

Edited by Frances Lennard and Patricia Ewer

#### **Description**

*Textile Conservation: Advances in Practice* demonstrates the development in the role and practice of the textile conservator and captures the current diversity of textile conservators' work. The book focuses on four major factors which have influenced the development in textile conservation practice since the 1980s: the changing context, an evolution in the way conservators think about objects, the greater involvement of stakeholders, and technical developments. These are all integral to effective conservation decision-making.

- Includes case studies from the UK, USA and mainland Europe and Asia
- Assesses the conservation of objects in some of the world's major cultural institutions
- Highly illustrated in full colour to show the effect of conservation in practice

Textile Conservation is a reference manual for textile conservators, textile conservation students and museum and heritage professionals.

#### **Readership**

Primary: Practicing textile conservators; textile conservation students, textile curators. Secondary: Museum and heritage professionals..

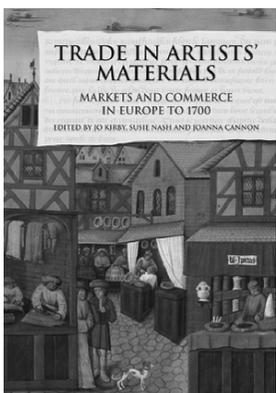
#### **Contents**

**Part One:** The Changing Context. 1. Textile Conservation in the Heritage Sector, 2. Treatment Options: What Are We Conserving? 3. Engaging Communities.

**Part Two:** Technical Advances. 4. Remedial Conservation, 5. Preventative Conservation, 6. Scientific Developments.

**Part Three:** Future Needs and Influences. 7. The Future.

**Env. 60.19 €**



### ***TRADE IN ARTISTS' MATERIALS: MARKETS AND COMMERCE IN EUROPE TO 1700***

Edited by Jo Kirby, Susan Nash and Joanna Cannon

This volume, due for publication in May 2010 is based on the papers for the international conference 'European Trade in Painters' Materials to 1700', held at the Courtauld Institute and the National Gallery, London, with additional contributions. It addresses questions that sound simple but are notoriously difficult to answer: Where did artists buy their materials? Who prepared them? What did they cost? Where did they come from, and how? The resulting evidence concerning supply and distribution, availability, cost, quality and value of artists' materials is fundamental for interpreting surviving objects in a wider sense. The volume uses an interdisciplinary approach to address these questions, incorporating contributions by art historians, conservators, scientists, economic historians and historians of trade, from throughout Europe and the US. The authors draw on documentary material as diverse as pharmacy price lists, shipping and customs records, handbooks for merchants, traders' inventories and court account books. These

sources are combined with technical evidence from the objects themselves so as to explore the movements of pigments, dyes, panels, canvases, alabaster, parchment and paper from their point of origin to their purchase by the consumer in the major European centres of trade. The contributions range from specific case histories to more general views of the mechanisms and actuality of trading. Questions of terminology that have dogged the study of this topic are addressed and clarified, and new evidence concerning the nature of the materials traded and their identification is presented. Much of the detailed material discussed is provided in table form, and the book, which is generously illustrated, includes many maps illustrating trade routes. There is no existing volume that draws together the international research in this new and rapidly-developing field of interdisciplinary enquiry.

This volume is supported by International Academic Projects and the Courtauld Institute of Art

**Table of contents****Foreword**

Catherine Reynolds

**Introduction: The European Trade in Painters' Materials to 1700**

Peter Spufford

**Lapis, indigo, woad: artists' materials in the context of international trade before 1700**

Appendix: 'Merchants' Notebooks.'

**Moving goods by sea and by land**

Wendy Childs

**'Painters' Materials and the Northern International Trade Routes of Late Medieval Europe'**

Ian Tyers

**'Aspects of the European Trade in Oak Boards to England, 1200-1700'**

Per Norseng

**'The Trade in Painters' Materials in Norway in the Middle Ages. Part I: The 'silent' trade in painters' materials in Norway in the High Middle Ages'**

Unn Plahter

**'The Trade in Painters' Materials in Norway in the Middle Ages. Part II: Materials, techniques and trade from the twelfth century to the mid-fourteenth century'**

Julia A. DeLancey

**'Shipping Colour: Valute, Pigments, Trade and Francesco di Marco Datini'**

Kim Woods

**'The Supply of Alabaster in Northern and Mediterranean Europe in the later Middle Ages'****Colours for the northern courts**

Susie Nash

**'Supplying and Acquiring artists' materials at the Chartreuse de Champmol'**

Lorne Campbell

**'Suppliers of Artists' Materials to the Burgundian Court.'****Parchment, pigments and ink**

Doris Oltrogge

**'''Pro lazurio auricalco et alii correquisitis pro illuminacione''. The Werden Accounts and other Sources on the Trade in Manuscript Materials in the Lower Rhineland and Westfalia around 1500'**

Anna Melograni

**'Manuscript Materials: Cost and the Market for Parchment in Renaissance Italy'****The market in Italy: prices, inventories and vendecolori**

Susanne Kubersky-Piredda

**'The Market for Painters' Materials in Renaissance Florence'**

Louisa C. Matthew and Barbara H. Berrie

**'''Memoria de colori che bisognino torre a vinetia''': Venice as a Centre for the Purchase of Painters' Colours'**

Roland Krischel

**'The Inventory of the Venetian vendecolori Jacopo de' Benedetti'**

Steve Wharton

**'The Materials of Production in Italian Renaissance Pottery: the Inventory of Francesco di Luca, Orcioiaio'**

Richard E. Spear

**'A Century of Pigment Prices: Seventeenth-Century Italy'**

**Fairs and pharmacies in sixteenth-century Germany**

Gunnar Heydenreich

**'The Leipzig Trade Fairs as a Market for Painters' Materials in the Sixteenth Century'**

Andreas Burmester

**Ursula Haller and Christoph Krekel, 'Pigmenta et Colores: The Artist's Palette in Pharmacy Price Lists from Liegnitz (Silesia)'**

Ursula Haller

**'"Administrator of Painting": The Purchase and Distribution Book of Wolf Pronner (1586–1590) as a Source for the History of Painting Materials'****Commerce in London and Antwerp in the sixteenth and seventeenth centuries**

Jo Kirby

**'Trade in Painters' Materials in Sixteenth-Century London'**

Filip Vermeylen

**'The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp'**

Ria Fabri

**'Eenen ramenant van verf ende pinselen: Some aspects of the materials used by seventeenth-century cabinet painters in Antwerp'**

Maria Hayward

**'The London Linen Trade, 1509–1641, and the Use of Linen by Painters in Royal Service'****Production and problems: some case studies**

Zahira Veliz

**'In Quest of a Useful Blue in Early Modern Spain'**

Nicola Costaras

**'Early Modern Blues: the Smalt Patent in Context'**

Ad Stijnman

**'Frankfurt Black: *tryginon appelantes, faex vini arefacta et cocta in fornace*'**

Daniel Fabian and Giuseppino Fortunato

**'Tracing White – A Study of Lead White Pigments found in Seventeenth-Century Paintings using High Precision Lead Isotope Abundance Ratios'**

£85.00 / \$160.00

hardback\_510 Pages

184 Illustrations

## TENTOONSTELLINGEN EXPOSITIONS

### BIJBEL VAN ANJOU - EEN KONINKLIJK HANDSCHRIFT ONTSLUIERD

MUSEUM M LEUVEN - 17.09.2010 >< 05.12.2010

Na de bijzonder succesvolle tentoonstelling *Rogier van der Weyden 1400|1464 – De Passie van de Meester* (2009) slaan Illuminare - Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst (K.U.Leuven) en M Leuven opnieuw de handen in mekaar. "Bijbel van Anjou - Napels 1340 - een koninklijk handschrift ontsluit" toont de sublieme miniaturen van een zo goed als onbekend pronkhandschrift dat in de waanzinnige veertiende eeuw aan het tumultueuze Koninklijk Hof van Napels tot stand kwam. Macht, intriges, goud, een paar schimmige figuranten en enkele uitzonderlijke kunstenaars vormen een explosieve mix.

De veertiende-eeuwse Bijbel van Anjou of Bible Angevine, is ontstaan aan het hof van Robert I van Anjou, koning van Napels. Na enkele omzwervingen in koninklijke kringen, komt het boek in 1509 op Brabantse bodem terecht. Gedurende 500 jaar geraakt het unieke manuscript in de vergetelheid. Tot 2008. Op 10 maart wordt de bijbel erkend als Topstuk van de Vlaamse Gemeenschap. Dat jaar start een grootscheeps project rond de studie, de conservatie en ontsluiting van het boek.

Bijbel van Anjou - Napels 1340 - een koninklijk handschrift ontsluit bevat meer dan honderd sublieme miniaturen die voor de allereerste keer, en meteen ook voor het laatst, aan het grote publiek getoond worden. De kostbare perkamenten folio's van de Bijbel zijn voorzichtig losgemaakt. Het is een unieke kans om ze 'in het echt' te bewonderen. Na de tentoonstelling wordt het fragiele juweel onherroepelijk terug ingebonden en verdwijnt het opnieuw in de kluis van de Maurits Sabbebibliotheek, Faculteit Godgeleerdheid (K.U.Leuven). Vanaf dan is de bijbel alleen nog online raadpleegbaar.



Ill. 1 - Bible d'Anjou, folio 3 verso: diptyque d'ouverture, bibliothèque Maurits Sabbe, K.U.Leuven. Anjoubijbel, folio 3, verso: Openingsdiptiek, Maurits Sabbe bibliotheek, K.U.Leuven.

### LA BIBLE D'ANJOU - UN MANUSCRIT ROYAL RÉVÉLÉ

MUSEUM M LEUVEN - 17.09.2010 >< 05.12.2010

Forts du succès de la prestigieuse exposition *Rogier van der Weyden 1400 | 1464 - Maître des Passions* (2009), Illuminare - Centre d'étude de l'art médiéval (K.U.Leuven) et M Leuven font une nouvelle fois cause commune. "La Bible d'Anjou - Naples 1340 - un manuscrit royal révélé" montre les extraordinaires miniature d'un prestigieux manuscrit pratiquement inconnu réalisé à la tumultueuse cour royale de Naples au quatorzième siècle, époque à laquelle des artistes de génie flirtaient avec le pouvoir, les intrigues, l'or et de sombres individus.

La Bible d'Anjou ou Bible Angevine a été rédigée au quatorzième siècle à la cour de Robert I<sup>er</sup> d'Anjou, roi de Naples. Après quelques pérégrinations dans des cercles royaux, l'ouvrage a échoué au Brabant en 1509. Ce manuscrit unique en son genre est tombé dans l'oubli pendant 500 ans. Le 10 mars 2008, la bible a été hissée au rang de Pièce maîtresse de la Communauté Flamande. Un grand projet d'étude, de conservation et de présentation du manuscrit a été lancé la même année. La Bible d'Anjou - Naples 1340 - un manuscrit royal révélé contient une bonne centaine de miniature sublimes qui sont montrées au public pour la première et pour la dernière fois. Les précieux feuillets de parchemin de la Bible seront soigneusement détachés les uns des autres avant d'être montrés au public. C'est donc une chance unique de les admirer. Après

l'exposition, le fragile volume sera relié et retournera dans le coffre-fort de la bibliothèque Maurits Sabbe de la faculté de Théologie (K.U.Leuven). La bible ne pourra alors plus être consultée que sur Internet.

[www.bibledanjou.be](http://www.bibledanjou.be)

TENTOONSTELLING JUAN DE FLANDES EN HET MIRAFLORESRETABLEL -  
GESIGNALEERD EN OPGESPOORD

Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh - Van 11 september  
t/m 7 november 2010

UN RETABLE DE JUAN DE FLANDES RECONSTITUÉ POUR LA PREMIÈRE  
FOIS DEPUIS 1659

Anvers, Musée Mayer van den Bergh - 11 septembre - 7 novembre 2010



Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh - Van 11  
september t/m 7 november 2010

Een verloren gewaand paneel van een befaamde  
Vlaamse primitief terugvinden, gebeurt zelden. Hier-  
door vier samenhangende topstukken van die schilder  
herenigen, na een scheiding van enkele eeuwen, is nog  
zeldzamer. In Museum Mayer van den Bergh gebeurt  
het dit najaar. Twee panelen zijn bovendien geresta-  
reerd door het KIK. Het stralende resultaat is ontroerend  
en prachtig.

In 1496 maakt de Vlaamse schilder Juan de Flandes voor  
het klooster van Miraflores in Burgos een altaarstuk over  
Johannes de Doper. Hij schildert het werk voor de

Anvers, Musée Mayer van den Bergh - 11 september - 7  
november 2010

La restauration par l'IRPA de deux panneaux de Juan de  
Flandes, *Le festin d'Hérode* du Musée Mayer van den  
Bergh et *La prédication de saint Jean-Baptiste* du Musée  
national de Belgrade, s'inscrit dans le projet plus large  
d'une exposition qui réunira pour la première fois les  
cinq panneaux du polyptyque de saint Jean Baptiste.  
Ce polyptyque fut peint en 1496-1499 par Juan de  
Flandes pour le monastère de Miraflores, près de Bur-  
gos. Quatre scènes de la vie de saint Jean entourent le  
panneau central, qui représente le baptême du Christ.  
Ces cinq panneaux sont disséminés dans le monde entier.

Spaanse koningin Isabella van Castilië, een bewijs van zijn internationale reputatie. Het schilderij telt vijf panelen.

Rond 1810 verdwijnt het werk uit het klooster en belanden de vijf schilderijen in diverse musea en collecties. Het zijn daar topstukken. Fritz Mayer van den Bergh koopt er in 1899 één, dat zich tot op vandaag in zijn museum bevindt. Pas in 2003 wordt het spoorloze vijfde paneel herontdekt in Belgrado. De vier zijpanelen worden nu voor het eerst sinds twee eeuwen in Antwerpen herenigd!

Over Juan de Flandes zijn leven is nauwelijks iets bekend, maar zijn werk is verbluffend. Het herontdekte paneel was in slechte staat en ook het Antwerpse werk was aan een oppoetsbeurt toe. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium heeft zich met grote kennis van zaken en veel liefde voor het vak aan de restauratie, de reiniging en het onderzoek van de twee panelen gezet.

Extra

Publicatie *Juan de Flandes en het Mirafloresretabel* (uitgeverij Ludion): € 24,90

C'est la redécouverte récente d'un cinquième panneau, inconnu jusque-là, qui a permis la reconstitution de tout le polyptyque. Ce panneau est réapparu en 2004 dans les réserves du Musée national de Belgrade, grâce à une collaboration internationale entre plusieurs conservateurs.

Le peintre brugeois Juan de Flandes a été attaché à la cour de la reine d'Espagne, Isabelle de Castille. Le retable de Miraflores fut sa première grande commande et est le tableau le plus ancien que l'on connaisse de lui. C'est aussi une œuvre clé pour la connaissance de son art étant donné qu'elle est historiquement bien documentée. C'est la seule œuvre de cet artiste en Belgique. Juan de Flandes a peint aussi bien en Espagne qu'en Flandre. Son art se partage entre la tradition gothique de nos régions et les innovations de la Renaissance italienne.

L'exposition « Juan de Flandes – Le retable de Miraflores » organisée à l'automne 2010 par le Musée Mayer van den Bergh à Anvers, permettra à l'ensemble de ce retable de retrouver sa composition initiale et ce pour la première fois depuis 1659. La restauration consiste essentiellement à nettoyer l'œuvre en profondeur et à fixer la fragile couche picturale afin qu'elle retrouve une lisibilité parfaite.

Extra

Publication *Juan de Flandes en het Mirafloresretabel* (Ludion): € 24,90



« L'ASSURANCE AU SERVICE DE L'ART »

**INVICTA** ART  
INTERNATIONAL INSURANCE SERVICES

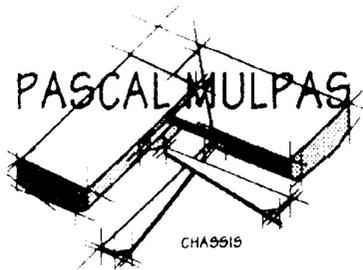
Direction :  
Jean-Pierre EECKMAN  
Isabelle EECKMAN

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  
e-mail : [invicta.belgium@portima.be](mailto:invicta.belgium@portima.be) website : [www.invicta-art.com](http://www.invicta-art.com)

**FABRICATION DE CHASSIS À TABLEAUX**  
*VERVAARDIGING VAN SPIERAMEN VOOR SCHILDERIJEN*

Travaux personnalisés.  
Diverses essences de bois de première qualité  
Différents modèles étudiés avec la collaboration de professionnels.  
Garantie sur la réalisation.



*Uitvoering op maat.  
Allerlei soorten hout van eerste kwaliteit.  
Verschillende modellen, bestuurd in samenwerking met vaklui.  
Waarborg op de uitvoering.*

*Enige vertegenwoordiger van de firma / Représentant exclusif de la firme*

***FRANCO RIGAMONTI (Italia)***

Châssis-tendeur en aluminium pour travaux de restauration et de rentoilage.

Châssis en aluminium pour tableaux etc...

*Spanramen in aluminium voor restauratie en verdoeking.  
Spieramen in aluminium voor schilderijen enz ...*

**12 Terlaenenstraat - 3040 Ottenburg - tél./fax: 016/47.78.90  
GSM: 0495/637.038**



## ABONNEMENTS ABONNEMENTEN

*Hilde Weissenborn*

Sasstraat 37 - 9050 Gentbrugge  
Tel. & fax : 09/ 236 33 64  
E-mail: hilde@conservatie-restauratie.be

■ **1 AN (SOIT 4 NUMÉROS)**

(frais d'envois inclus)  
Belgique et U.E.=€25  
Etudiant = €15  
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) = €35

■ **1 JAAR (4 NUMMERS)**

(verzendingkosten inbegrepen)  
België en E.U. = € 25  
Studenten = €15  
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) = €35

■ **1 NUMÉRO**

(frais d'envois inclus)  
Belgique et U.E.=€ 7  
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) = € 9

■ **1 NUMMER**

(verzendingkosten inbegrepen)  
België en E.U. = € 7  
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee)=€ 9

■ **BANK / BANQUE :**

068-2083185-40

Paiement par virement au compte  
068-2083185-40,  
en n'oubliant pas de mentionner  
votre nom, adresse et objet de la  
commande.

Betaling door overschrijving op rek.nr.  
068-2083185-40, met vermelding van  
naam, adres, besteld(e) nummer(s).

[www.aproa-brk.org](http://www.aproa-brk.org)  
[www.brk-aproa.org](http://www.brk-aproa.org)

EDITEUR RESPONSABLE / VERANTWOORDELIJKE UITGEVER : Marie Postec ■ Rue Van Hammée 16 ■ 1030 Bruxelles ■ Tel. : + 32 (0) 476 474 212 ■ E-mail : redaction\_redactie@yahoo.com



Secretariat francophone:  
93 rue des Cottages - 1180 Uccle  
Tel./Fax: 02 534 38 65  
E-mail: costaetienne@yahoo.com

Maatschappelijke zetel  
S i è g e s o c i a l  
C o u d e n b e r g 7 0  
1000 Bruxelles/Brussel

Nederlandstalig secretariaat :  
Sarah De Smedt  
Westerstraat 30, bus 6, Sint-Niklaas  
Tel/fax : 03/296.39.60  
e-mail : sarah-desmet@hotmail.com