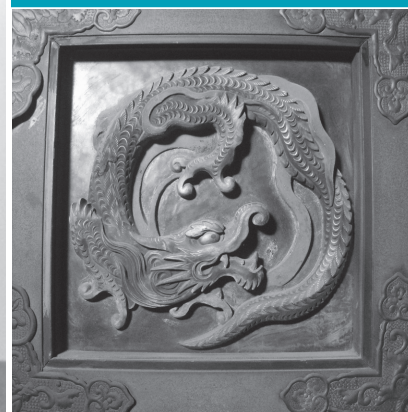


B
APROA
K

BULLETIN

4^e trimestre / 4^e trimester 2013

Dorure et polychromie
Vergulding en polychromie



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



BULLETIN

04 / 2013

CONSEIL D'ADMINISTRATION RAAD VAN BESTUUR

Président / Voorzitter

Michael Van Gompén

e-mail : m.vangompen@scarlet.be

Vice-président / Vice-voorzitter

David Lainé

e-mail : david@laine.be

Nederlandstalige secretaris

Toon Van Campenhout

Emile Vanderveldelaan 43, 2845 Niel

tel. : +32 (0)496 40 07 27

e-mail : info@chromart.be

Secrétariat francophone

Marie Postec

rue Van Hammée 16, 1030 Bruxelles

tél. : +32 (0)476 47 42 12

e-mail : marie_postec@yahoo.com

Trésorier / Penningmeester

Bernard Delmotte

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

Vice-trésorier / Vice-penningmeester

Jean-Marc Gdalewitch

e-mail : vitraux@skynet.be

Tanaquil Berto

e-mail : tanaquilberto@gmail.com

Marjan Buyle

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

Peter De Groof

e-mail : peterpiak@hotmail.com

Françoise Van Hauwaert

e-mail : francoise.van.hauwaert@africamuseum.be

REDACTION / REDACTIE & LAYOUT

Claire Fontaine

Chaussée de Charleroi 220, 1060 Bruxelles

tél : +32 (0)2 538 35 62

e-mail : redaction_redactie@yahoo.com

e-mail : fontaine.c@gmail.com

IMPRIMERIE / DRUKKERIJ

B. Crozz BVBA

Sterrebeekstraat 108, 1930 Zaventem

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE COUVERTURE COVER PHOTO CREDIT

F. Urban, M. Decroly, M. Serck, C. Fontaine

ABONNEMENTS / ABONNEMENTEN

e-mail : redaction_redactie@yahoo.com

PROCHAIN BULLETIN / VOLGEND BULLETIN

N°1- 2014 : Mars- Maart :

Textiles / Textiel

Les articles sont bienvenus ! Artikels welkom !

Les textes sont attendus 2 mois avant la parution.

Teksten worden 2 maanden voor publicatie verwacht.

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

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

SOMMAIRE

INHOUD

MOT DU PRÉSIDENT	3
WOORD VAN DE VOORZITTER <i>Michael Van Gompel</i>	
CONCLUSIONS DU 7^e COLLOQUE APROA-BRK / AGENCE DU PATRIMOINE DE FLANDRE « LUSTRE ET BRILLANCE EN CONSERVATION-RESTAURATION »	5
BESLUITEN VAN HET 7^e BRK-APROA / ONROEREND ERFGOED COLLOQUIUM “GLANS IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE” <i>Catheline Périer-D’Ieteren</i>	
RÉFLEXIONS À PROPOS DES DORURES DU SALON DES PALMIERS DE L’HÔTEL HAYME DE BOMAL À LIÈGE	12
BEDENKINGEN BIJ DE VERGULDINGEN VAN HET SALON DES PALMIERS IN HET HÔTEL DE HAYME DE BOMAL IN LUIK <i>Myriam Serck Dewaide</i>	
NOUVELLES DE LA TOUR JAPONAISE	19
NIEUWS UIT DE JAPANESE TOREN <i>Françoise Urban</i>	
REDÉCOUVERTE D’UN BRONZE LAQUÉ MONUMENTAL DE MARCEL WOLFERS	21
DE HERONTDEKKING VAN EEN MONUMENTAAL GELAKT BRONS VAN MARCEL WOLFERS <i>Françoise Urban & Marianne Decroly</i>	

MOT DU PRÉSIDENT

WOORD VAN DE VOORZITTER

MICHAEL VAN GOMPEN

Voici donc une autre année qui s'achève, avec comme toujours des sentiments mitigés, certaines choses accomplies d'autres non, évidemment, et un contexte général qui ne s'est pas encore franchement amélioré.

La fin de l'année, c'est le moment des bilans mais aussi la période idéale pour penser à remercier celles et ceux qui, parfois dans l'ombre, contribuent à faire vivre notre Association et lui permettent de continuer sa route et même encore de progresser.

Il me faut tout d'abord remercier chaleureusement notre secrétaire néerlandophone, Els Malyster, qui pour des raisons personnelles a décidé de quitter le Conseil d'Administration après bien des années de service également comme présidente et vice-présidente.

Ne nous voilà donc plus que 10 au Conseil d'Administration, inutile de dire à quel point un renfort est espéré à la prochaine Assemblée Générale du mois de mars 2014. Il est plus qu'urgent et important que tous les membres se sentent concernés par le futur de notre association qui sans organe de gestion efficace composé de personnes actives et motivées, ne pourra pas éternellement continuer à fournir le travail nécessaire au bon fonctionnement de notre organisation professionnelle. Nos ambitions sont grandes mais nos moyens sont très limités et nos ressources en personnes s'impliquant activement s'amenuisent. Que toutes celles et ceux qui ont la possibilité de se dévouer pour le bien de tous se le disent, il est grand temps que la relève se forme !

La participation de l'APROA-BRK à la première édition du Salon du Patrimoine Art Nouveau / Art Déco le dimanche 6 octobre à Bruxelles fut très positive et nous avons pu faire connaître notre Association à un grand nombre de visiteurs (+/- 2.000 au total) dont beaucoup sont repartis avec la liste des membres et une conscience alertée sur l'importance pour tout travail de conservation-restauration de faire appel à de vrais spécialistes formés. Merci à celles et ceux qui ont assuré la tenue et la décoration de notre stand.

Notre visite de la restauration de l'Agneau Mystique à Gand le 18 octobre a été fort appréciée par tous les participants. Je remercie Marie Postec de l'avoir organisé ainsi qu'Hélène Dubois et Bart Devolder qui nous ont pilotés sur place après nous avoir expliqué toutes les phases de la restauration en cours.

Weer een jaar dat op zijn einde loopt, zoals steeds met gemengde gevoelens. Sommige doelen werden bereikt, andere niet, en de algemene context is spijtig genoeg niet echt verbeterd.

Het einde van het jaar is het ogenblik om de balans op te maken, maar ook de goede gelegenheid om mensen te bedanken, die, soms vrij onzichtbaar, veel werk verzet hebben en die het mogelijk maken om de vereniging te laten voortbestaan en zelfs vooruitgang te boeken.

Eerst en vooral bedanken we zeer hartelijk onze nederlandsstalige secretaris Els Malyster, die om persoonlijke redenen de Raad van Bestuur verlaten heeft na vele jaren dienst, ook als vicevoorzitter en als voorzitter.

We blijven dus maar met 10 over in de Raad van Bestuur. Onnodig te zeggen dat er op versterking gehoopt wordt op de volgende Algemene Vergadering in maart 2014. Het is meer dan dringend en belangrijk dat alle leden zich betrokken voelen bij de toekomst van de vereniging, die zonder een efficiënt bestuur met actieve en gemotiveerde mensen niet eeuwig het nodige werk kan blijven presteren dat nodig is voor de goede werking van een beroepsvereniging. We hebben grote ambities, maar onze middelen zijn beperkt en er zijn steeds minder mensen die zich daadwerkelijk inzetten. Dit is dus een oproep aan alle leden die de mogelijkheid hebben om zich in te zetten voor het algemeen nut zich laten horen ; er zijn absoluut nieuwe leden nodig !

De deelname van de BRK-APROA aan de eerste editie van het Salon van het art nouveau patrimonium op zondag 6 oktober in Brussel was zeer positief en we hebben onze vereniging kunnen bekendmaken aan een groot aantal bezoekers (+/- 2000 in het totaal), waarvan velen een ledenlijst meegenomen hebben. We hebben hen attent gemaakt dat het belangrijk is om voor elke conservatie-restauratie beroep te doen op gekwalificeerde specialisten. Bedankt aan de leden die de stand en de aankleding ervan verzorgd hebben.

Ons studiebezoek aan de restauratie van het Lam Gods in Gent op 18 oktober werd zeer gewaardeerd door alle deelnemers. Met dank aan Marie Postec voor de organisatie en aan Bart Devolder en Hélène Dubois die ons ter plaatse uitleg hebben gegeven en alle fasen van de restauratie toegelicht hebben.

Comme à chaque fois notre Colloque bisannuel du mois de novembre dernier a été un franc succès. Merci à l'Agence du Patrimoine de Flandre pour son soutien à l'organisation de ces journées et surtout merci à Marjan Buyle et Els Jacobs pour l'énorme travail de logistique accompli ainsi qu'à Marie Postec et toute son équipe de traducteurs et bien sur, merci à tous les intervenants et à Catheline Périer-D'leteren qui a assuré la conclusion de cette édition 2013.

Nous attendons les Postprints avec impatience pour nous remémorer ces deux belles journées.

Notre nouveau site Internet est tout à fait terminé et pleinement actif depuis le mois d'octobre dernier grâce au vice-président David Lainé. Nous avons déjà recueilli bien des compliments mérités à ce sujet.

Le dossier « assurance professionnelle » devrait se clôturer au début de cette année et nous espérons pouvoir proposer prochainement à tous les membres indépendants qui le désirent une solution économique et flexible pour s'assurer efficacement de la manière la plus optimale qui soit.

Nous avons la conviction qu'il est grand temps d'organiser une nouvelle table ronde « enseignement » et nous prévoyons de le faire au mois de février prochain, cela afin de faire le point sur les évolutions en cours, notamment après le passage du cours de conservation-restauration d'Anvers dans le giron de l'Université et de garder très fort le lien qui unit le monde professionnel aux trois grandes écoles qui dispensent les formations de Master en conservation-restauration dans notre pays.

Je remercie bien évidemment l'ensemble du Conseil d'Administration pour son soutien et son travail sans lequel rien ne serait possible, de même que je remercie les membres du Conseil de Déontologie pour le parfait accomplissement de leur mission.

Enfin, j'adresse mes plus vifs remerciements au nom de tous à notre Rédactrice du Bulletin Claire Fontaine et à toute son équipe de traducteurs, ainsi qu'à Sarah Benrubi qui se charge depuis des années d'en faire la mise sous pochettes et l'expédition, travail ingrat et fastidieux s'il en est.

Je vous souhaite à toutes et à tous une très belle Nouvelle Année 2014.

Zoals de vorige edities is ook het tweejaarlijks congres van november een echt succesverhaal geworden. Met dank aan het agentschap Onroerend Erfgoed voor hun steun aan de organisatie en vooral dank aan Marjan Buyle en Els Jacobs voor het enorme logistieke werk, alsook aan Marie Postec en heel de ploeg vertalers. Uiteraard ook dank aan de sprekers en aan Catheline Périer-D'leteren die de besluiten van deze editie voor haar rekening nam.

We wachten met ongeduld op de Postprints om ons deze twee mooie dagen te kunnen herinneren.

Onze nieuwe website is nu helemaal klaar en actief sinds oktober, dankzij onze vicevoorzitter David Lainé. We hebben hierover al veel positieve respons gekregen.

Het dossier "beroepsverzekering" zou moeten afgerond zijn tegen het einde van het jaar en we hopen de resultaten ervan te kunnen voorstellen aan al onze zelfstandige leden die een economisch interessante en flexibele oplossing zoeken om zich zo optimaal mogelijk te verzekeren.

We zijn van mening dat de tijd rijp is voor een nieuwe rondetafel "onderwijs" en we voorzien dit in februari 2014, om de huidige evoluties in kaart te brengen, onder andere de overgang van de conservatie-restauration afdeling van Antwerpen naar de universiteit. Het is belangrijk dat we contact houden met de drie grote scholen die een academische masteropleiding in de conservatie-restauration geven.

Ik bedank uiteraard de volledige Raad van Bestuur voor hun steun en hun werk, want zonder dat is niets mogelijk. Ik vermeld hier ook de leden van de Deontologische Raad voor hun perfecte invulling van hun opdracht.

Tenslotte wil ik bijzonder hartelijk en in naam van ons allen de redacteur van dit Bulletin Claire Fontaine bedanken, alsook haar hele ploeg vertalers, alsook Sarah Benrubi die zich al jaren bezighoudt met de verzending ervan, een ondankbaar en onzichtbaar werk.

Ik wens jullie allen een heel mooi Nieuw Jaar 2014.

(vertaling : Marjan Buyle)

CONCLUSIONS AU COLLOQUE APROA-BRK / AGENCE DU PATRIMOINE DE FLANDRE « LUSTRE ET BRILLANCE EN CONSERVATION-RESTAURATION »

NABESCHOUWINGEN COLLOQUIUM BRK-APROA / ONROEREND ERFGOED “GLANS IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE”

CATHÉLINE PÉRIER-D'ETEREN

Bruxelles, 21 et 22 novembre 2013

Merci aux organisateurs de me donner une fois encore la parole pour tirer les conclusions du 7^{ième} colloque de l'APROA-BRK.

J'avais déjà eu l'honneur de ce dangereux exercice en 2009 !!!

Le thème choisi touche l'aspect essentiel de l'apparence d'un objet ou d'une œuvre, apparence voulue par son auteur et que le restaurateur se doit théoriquement de conserver ou de retrouver. Ce dernier, en tant qu'acteur, est donc amené à prendre une décision.

Le sujet abordé aujourd'hui offre ainsi des exemples concrets du thème développé en 2009

Réflexe ou réflexion. Les acteurs et le processus décisionnel dans la Conservation-Restauration.

On constate ainsi combien les conservateurs-restaurateurs ont la “tête bien pensante” et de la suite dans les idées !

Que retenir des nombreuses communications entendues ?

Je ne relèverai que celles qui ont conduit à des réflexions d'ordre général que j'ai classées par thèmes.

Parmi ceux-ci :

1/ Premièrement : l'importance de la terminologie en conservation-restauration (brillamment exposé par Ségolène Bergeon à cette même tribune lors de la journée d'étude de 2007 et débattu en 1997 à l'occasion du “Document de Pavie”)

Etant donné le thème du colloque de ce jour, il s'agit de comprendre le phénomène optique du lustre et de la brillance (l'usage du terme « brillance » ne date que de 1928) et son incidence sur tout jugement esthétique et décision de traitement. Cela étant il faut utiliser les termes à bon escient afin d'avoir un langage commun compréhensible par tous et ce dans trois contextes différents qui ont été présentés dans les différentes communications.

Celui de :

- La création : comment faut-il agir pour retrouver l'intention première. Faut-il le faire par une restauration illusionniste ou tolérer patine et altération comme illustration du côté transitoire des choses adoptant ainsi l'esthétique de la ruine » (Tanizaki) idée déjà évoquée au XIX^e siècle par Ruskin et qui a été à l'origine de la conservation préventive.
- L'historique de l'œuvre traitée, à savoir son histoire matérielle assimilée par certains à la patine et enfin

Brussel, 21 en 22 november 2013

Mijn dank gaat uit naar de organisatoren die me eens te meer de mogelijkheid hebben geboden om dit 7^{de} BRK-APROA colloquium af te ronden met volgende conclusies.

Ik had reeds de eer om dit te doen in 2009 !!!



Pr Dr C. Périer-D'eteren

Het gekozen thema betreft een essentiële eigenschap van het *uitzicht* van een kunstwerk, het uitzicht dat bepaald werd door de kunstenaar en dat de restaurator in theorie moet bewaren of terugvinden. Deze laatste als uitvoerder van de opdracht, dient dus een keuze te maken.

Dit onderwerp rijkt een aantal praktische voorbeelden aan bij het thema dat werd uitgediept in 2009 : *Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie-restauration*.

Dit bewijst dat conservatoren-restauratoren een groot belang hechten aan reflectie over hun beroep en dat hun gedachtengang een logisch vervolg kent !

- Le contexte culturel tenant compte premièrement du changement de goût, (ainsi, au XX^e siècle, les peintures flamandes du XV^e siècle se caractérisant par leur brillance, ont été matifiées par des vernis dans nos musées ou à l'inverse, les peintures mates de Van Gogh, Degas, ... ont été vernies aux USA), Deuxièmement de la perception des choses en fonction des références de comparaison (l'engouement actuel pour le clinquant (bling-bling, illusionnisme du toc ou style Dubai), et du lieu de conservation par référence aux traditions locales (il est évident que la tradition occidentale est différente de l'orientale notamment dans l'approche de la conservation).

Ce recours au terme "juste" est d'autant plus vital que, comme l'ont souligné **Muriel Verbeeck** et **Marjan Buyle** dans leur belle intervention, "Il faut se méfier des mots autant que des choses car ils décrivent des réalités bien différentes de celles que nous croyons (ou voulons) comprendre". Ainsi une des instrumentalisation du langage des plus dangereuse, me semble-t-il, est celle d'employer volontairement des termes soutenant des choix orientés de restauration pour satisfaire le politique ou le sponsor. L'exemple le plus simple de cette démarche est l'usage préférentiel du terme restauration à celui de conservation ou de conservation préventive. Le terme restauration étant « d'aspect plus actif » auprès des décideurs. L'autre attitude très courante, cette fois dans l'audio-visuel, est celle du recours à des termes imprécis ou inadéquats lors d'émissions dites culturelles servant l'illusion médiatique comme cela a été dénommé hier à juste titre.

2 / Deuxièmement le rôle du contexte dans lequel est présentée l'œuvre et en particulier celui de l'éclairage. **Les éclairages du passé étaient à la bougie** et, comme l'a rappelé **Bénédicte Rolland-Villemot**, les flammes font bouger les formes et animent les objets à la différence de nos éclairages électriques qui sont statiques et qui, je dirai, "uniformisent" les couleurs.

Ou encore, **la problématique des plafonds en stuc** qui doivent être éclairés par la lumière naturelle pour conserver les jeux d'ombre et de lumière qui les caractérisent (**Wijnand Freling**) et pour bien percevoir les formes qui sont le plus souvent amollies sous les multiples couches de chaux et de couleurs (souvent brillantes alors qu'elles devraient être mates) apposées erronément au cours du temps pour rendre les plafonds "propres". Le rôle des fenêtres et surtout des vitraux dans la perception d'un édifice religieux évoqué par **Nicole Minten** et **Hilde Wouters** à propos de l'abbaye des Dunes (bien que la présentation portait davantage sur l'aspect archéologique des fragments subsistants que sur la lumière) est aussi essentiel et est peu pris en considération dans la réflexion sur le patrimoine bâti. Pensons à Suger et à l'importance que lui et l'ordre bénédictin accordaient, à la différence des Cisterciens, aux reflets des couleurs des vitraux sur les objets liturgiques.

Wat te onthouden uit de vele bijdragen die we hebben gehoord?

Ik zal het enkel hebben over de lezingen die aanleiding hebben gegeven tot meer algemene overwegingen en die ik dan per thema heb gerangschikt.

1/ Ten eerste : het belang van de terminologie in conservatie-restauratie (op schitterende wijze uiteengezet door mevrouw Ségolène Bergeon tijdens de studiedagen van 2007 en besproken in 1997 naar aanleiding van het "Document van Pavia").

Het onderwerp van de studiedagen omvatte het begrijpen van de optische fenomenen glans en schittering (het gebruik van de term "brilliance" dateert slechts van 1928), hun invloed op de esthetische beoordeling en op de besluitvorming voor behandeling. Daarom is het van belang om bewust de juiste termen te gebruiken om tot een duidelijk gemeenschappelijk woordgebruik te komen en dit in drie verschillende contexten die aan ons voorgesteld werden in de volgende voordrachten:

Die van :

- de schepping : wat moet men doen om de initiële bedoeling van het werk terug te vinden. Moet dit gebeuren door een illusionistische restauratie of kan men patina en verwerking tolereren als getuigen van de vergankelijkheid van alle materie en zo de esthetiek van de ruïne nastreven (Tanizaki), een idee dat reeds in de 19de eeuw naar voren werd gebracht door Ruskin en dat aan de basis ligt van de preventieve conservatie.
- de historie van het behandelde voorwerp, met name zijn materiële geschiedenis die voor sommigen onlosmakelijk verbonden is met zijn patina en tenslotte
- de culturele context, in de eerste plaats rekening houdend met het veranderen van de smaak (zo werden in de 20^{ste} eeuw bij voorbeeld in onze musea de 15^{de}-eeuwse Vlaamse schilderijen met hun zo karakteristieke glans, voorzien van een matte vernislaag terwijl matte schilderijen van Van Gogh, Degas,... daarentegen in de USA vernist werden); in de tweede plaats met de waarneming die gebeurt binnen een bepaald referentiekader (de huidige voorliefde voor het klatergoud (bling-bling, Dubai-stijl)) en tenslotte met de bewaarplaats van het object en diens plaatselijke traditie (het spreekt voor zich dat, ook met betrekking tot de conservatie, de westerse traditie zeer verschillend is van de oosterse).

Het teruggrijpen naar het "juiste" woordgebruik is van levensbelang, zoals **Muriel Verbeeck** en **Marjan Buyle** hebben onderstreept in hun mooie tussenkomst, "Men moet evenveel oppassen met de woorden als met de dingen, want ze beschrijven een andere werkelijkheid dan die wij denken te begrijpen of willen begrijpen". Volgens mij is één van de grootste gevaren van het manipuleren van taalgebruik in deze context, het bewust terugvallen op bepaalde termen betreffende restauratie-opties om tegemoet te komen aan de wensen van de politiek of van sponsors. Het meest eenvoudige voorbeeld hiervan is de voorkeur voor het gebruik van

3/ Troisièmement le rôle de l'histoire matérielle qui atténue le lustre et la brillance alors que ces deux propriétés participent à la valeur culturelle de l'objet. Dès lors se pose le problème de savoir si on respecte les traces d'usage ou si on cherche à rendre la rutilance d'origine qui fait partie de la démarche artistique et donc du message de l'œuvre. Belle réflexion suscitée par **Bénédicte Rolland-Villemot** qui rappelle que l'or souligne le divin, pour les égyptiens et dans les cultures juive et chrétienne. En Orient aussi où les Bouddhas sont sans cesse recouverts de nouvelles feuilles d'or pour entretenir leur éclat divin. Faut-il dès lors redorer ou repolir les objets de culte ?

Avant de décider du traitement et ceci est vrai pour tous les domaines entendus, il convient également de prendre en considération un autre facteur, celui des éventuelles altérations que le nettoyage peut provoquer.

Patrick Storme aborde ainsi le thème du **degré d'intervention dans le nettoyage** pour rendre ou non sa brillance au métal et il le fait avec un titre à l'aspect contradictoire : **"De zwarte glans van zilver"**, évocateur toutefois puisque comme il nous l'a expliqué, même l'argent devenu noir peut avoir un éclat. Van Dijck, Velasquez et Manet en peinture avaient compris ce qu'ils pouvaient tirer des effets de modulations de cette couleur noire.

Mais revenons au métal pour répondre aux questions : Faut-il réaliser un polissage mécanique ou un brunissage manuel ? Ou encore, y a-t-il des techniques alternatives moins destructives ? Le genre et la fonction des objets : objet **conservé dans un musée** ou **du quotidien comme les ustensiles de cuisine** doivent être un des paramètres guidant la réflexion ? Réflexion sur les objets qui s'applique également à un tout autre domaine celui des **décors de théâtre** conservés en réserve mais qui **soulèvent le problème de leur éventuelle réutilisation** (**Griet Blanckaert**) d'où la nécessité de conserver leur aspect mat et de choisir un type d'éclairage qui devrait évoquer celui de la Belle Époque. Mais cet aspect n'a pas été abordé !

4/ Quatrièmement l'importance de l'étude préalable au traitement pour déterminer les techniques employées et leur incidence sur l'altération de la brillance, comme l'a montré **Nico Broers** avec l'interaction du support de cuivre et des différents types de préparation sur les couches picturales.

Et parallèlement :

la nécessité d'approfondir les connaissances d'ordre technologique pour mettre en œuvre ou améliorer les techniques d'intervention .

Tanaquil Berto et **Laurent Fontaine** illustrent cette nécessité à propos du **marbre et de l'albâtre** deux sortes de pierre à l'effet de brillance différent du à leurs propriétés physiques le plus souvent méconnues, et à leur traitement. L'albâtre sensible à l'eau a ainsi beaucoup souffert d'interventions au quotidien mais également de restaurations inadéquates (**Lysia Bicaci** et **Isabelle**

de term "restauration" in plaats van "conservatie" of "preventieve conservatie" omdat voor de besluitvormers "restauration" meer "actief" lijkt. Een ander voorbeeld is onduidelijk of onaangepast woordgebruik in de media in zogenaamde culturele uitzendingen die een vertekend beeld ophangen, zoals gisteren terecht werd aangetoond.

2/ Een tweede punt is de rol van de context waarbinnen het kunstwerk wordt voorgesteld, in het bijzonder zijn belichting.

Bénédicte Rolland-Villemot herinnerde ons eraan dat **kaarslicht vroeger gebruikelijk was**, dat vlammen vormen laten bewegen en voorwerpen tot leven brengen, dit in tegenstelling tot onze elektrische verlichting die statisch is en bij wijze van spreken de kleuren "uniformiseert".

Ook de **problematiek van stucwerkplafonds** werd belicht. Die moeten door natuurlijk invallend licht beschreven worden om hun karakteristieke licht-en-schaduwspel te kunnen behouden (**Wijnand Freling**) en om hun vormgeving tot haar recht te laten komen. De vormen zijn echter meestal uitgevlakt door een groot aantal kalk- en kleurlagen (vaak glanzend waar ze mat horen te zijn) die in de loop der tijd ten onrechte werden aangebracht om de plafonds op te frissen.

De rol van ramen en in het bijzonder van glasramen voor de perceptie van een religieus gebouw, zoals die naar voren werd gebracht door **Nicole Minten** en **Hilde Wouters** met betrekking tot de Abdij Ten Duinen (hoewel de presentatie eerder gericht was op de archeologische glasfragmenten dan op het licht), is essentieel, maar wordt te weinig in overweging genomen bij de studie van het architecturale patrimonium. Denken we aan abt Suger en het belang dat hijzelf en de Benedictijner orde toebedeelden aan kleurreflecties van glasramen op liturgische voorwerpen, dit in tegenstelling tot de leden van de Cisterciënzer orde.

3/ Een derde punt is de rol van de materiële geschiedenis die de glans en de schittering uitvlakt terwijl deze twee aspecten bijdragen tot de culturele waarde van het voorwerp. Hierdoor stelt zich de vraag of men sporen van dagelijks gebruik moet respecteren of dat men moet proberen om de oorspronkelijke fonkeling terug te brengen aangezien die deel uitmaakt van de artistieke intentie en dus van de boodschap van het (kunst)werk. **Bénédicte Rolland-Villemot** vestigt de aandacht op deze problematiek en herinnert ons eraan dat zowel voor de Egyptenaren als in de Joods-Christelijke cultuur, goud het goddelijke karakter benadrukt. Ook in het oosten worden beelden van Bouddha voortdurend met nieuwe goudblaadjes overdekt om hun goddelijke schittering te behouden.

Moet men om deze redenen cultusvoorwerpen hervergulden of opnieuw polijsten?

Voor men een beslissing kan nemen over een uit te voeren behandeling, en dit geldt voor alle domeinen waarover gesproken werd, moet men ook rekening

Leirens). comme celle du retable de Jean Mone à la cathédrale Saint Michel et Gudule restauré dans le cadre de Bruxelles 2000 et ayant subi un début de nettoyage à l'eau cette année (heureusement arrêté !).

L'exposé sur la tour japonaise (**Marjolein Deceuninck, Delphine Mesmaeker et Françoise Urban**) à son tour illustre parfaitement l'importance de l'étude approfondie dans le cas d'un ensemble constitué de matériaux et de techniques diverses qui ont un impact visuel différent. Leur altération en modifie la perception et pose le problème "cornélien" de restaurer pour retrouver le lustre d'antan ou de laisser le bien dans l'état.

5/ Cinquièmement l'attitude à adopter face à l'incidence du coût de la restauration sur la prise de décision et envers les avis extérieurs des propriétaires (Décors intérieurs) et des conservateurs de musée ou, comme l'a expliqué **Marjan Debaene**, celle à adopter face au budget du musée quand l'argent est dépensé pour des expositions « brillantes » plutôt que pour assurer la conservation-restauration et dans le cas où il est décidé d'intervenir vu l'urgence, quelles priorités donner ? Pour Gaël de Guichen rappelons la règle défendue: conservation préventive et conservation curative avant la restauration proprement dite.

6 / Et enfin, sixièmement le choix des matériaux : Celui du type de vernis (résine naturelle ou synthétique) en fonction de ses qualités optiques et de sa stabilité, le vernis synthétique dans l'état actuel des connaissances, répondant le mieux selon **René de la Rie** à ces deux critères

Le vernis est un facteur essentiel dans la **perception d'une peinture**, vérité qui rappelle les écrits pionniers de Paul Philippot mettant en garde contre l'usage abusif de ce matériaux qui s'interpose comme un écran matériel lisse entre le spectateur et la surface picturale empêchant par son épaisseur et sa brillance (« vernis de carrosserie ») de percevoir les textures réelles de la peinture.

Ou encore **un autre choix**, dans un domaine plus ponctuel celui du **type de retouches** à effectuer sur une peinture mate non vernie dont l'aspect est altéré par des **phénomènes de lustrage** ou par des accidents (pensons aux peintures de Barnett Newman et à la difficulté en général de restaurer des peintures monochromes).

Pour atténuer les perturbations visuelles entraînées par les divers types de lustrage, **Céline de Courlon** oppose la **subjectivité** du restaurateur (méthode empirique) aux mesures fournies par un appareillage le **brillancemètre**, (méthode quantitative). On revient ainsi au **problème primordial de la sensibilité du restaurateur** issue de sa formation et de son expérience qui est mise en concurrence avec les données fournies par la "science".

Rappelons nous les controverses sur le **nettoyage to-**

houden met een andere factor, namelijk met het feit dat een reiniging mogelijk het uitzicht kan veranderen. **Patrick Storme** heeft de effecten van de **graad van reiniging** besproken om al dan niet aan het metaal zijn glans terug te geven. Hij deed dit met een op het eerste zicht tegenstrijdige woordkeuze "**De zwarte glans van zilver**". Deze omschrijving roept het beeld op van zilver, waarvan een zekere schittering uitgaat, zelfs wanneer het zwart is geworden. Van Dijck, Vélasquez en Manet in de schilderkunst wisten zeer goed welke effecten ze konden bekomen door variaties op de kleur zwart. Maar laten we terugkeren naar het metaal om een aantal vragen te beantwoorden:

Moet men mechanisch polijsten of manueel opwrijven ? Of zijn er andere, minder destructieve alternatieven ? Zijn de aard of het gebruik van het voorwerp factoren die moeten in rekening gebracht worden bij de reflectie : **museumobject of gebruiksvoorwerp**, zoals bijvoorbeeld **keukengerei** ? Een overdenking die ook van toepassing is in heel andere domeinen zoals bijvoorbeeld voor **theaterdecors**, bewaard in de reserves maar **die eventueel nog dienst moeten doen (Griet Blanckaert)**, waardoor ze hun matte karakter moeten behouden en bij gebruik aangepast verlicht moeten worden om de "Belle Epoque" sfeer op te roepen. Dit laatste aspect werd echter niet aangekaart.

4/ Het vierde punt is het belang van het vooronderzoek vooraleer men behandelingstechnieken gaat vastleggen die mogelijk de glans kunnen aantasten, zoals aangetoond door **Nico Broers** met de invloed van de koperen dragers en de verschillende soorten van preparatielagen op het uitzicht van de verflagen.

En parallel hiermee :

de noodzaak om onze **technologische kennis te verdiepen** om bepaalde behandelingen toe te passen of te verbeteren.

Tanaquil Berto en **Laurent Fontaine** illustreren deze noodzaak in het kader van de behandeling van **marmer en albast**. Deze twee steensoorten hebben elk een eigen glans die een resultaat is van hun specifieke fysische eigenschappen en van hun behandeling. Het veronachtzamen hiervan heeft geleid tot veel schade aan het watergevoelige albast, enerzijds ten gevolge van dagelijks onderhoud maar anderzijds ook door onaangepaste restauraties (**Lysia Bicaci** et **Isabelle Leirens**). Het retable van Jean Mone in de Sint-Michiël-en-Sint-Goedelekathedraal van Brussel, gerestaureerd in het kader van Brussel 2000, zou zo begin dit jaar nog een onderhoudsbeurt krijgen, met water ! Gelukkig werd aan deze werkzaamheden snel een einde gemaakt !

De voordracht over de Japanse toren (**Marjolein Deceuninck, Delphine Mesmaeker en Françoise Urban**) benadrukte het belang van een grondig vooronderzoek voor een ensemble dat gerealiseerd werd met zeer diverse materialen en technieken met een verschillende visuele impact. Hun veroudering verandert hun uitzicht en opnieuw stelt zich het dilemma tussen restaureren om de oude luister terug te brengen of de

tal ne laissant que la matière originale, écartant ainsi le choix dit "subjectif" du restaurateur ou encore la **retouche par sélection et abstraction chromatique de Baldini** qui définit pour la réintégration des lacunes une couleur moyenne avec des filtres! Deux attitudes qui poussées à l'extrême ou mal exécutées ont donné naissance à bien des catastrophes d'ordre esthétique annulant souvent le message originel qui devait être délivré par les œuvres.

Certes le restaurateur s'appuie sur la science qui lui apporte les données indispensables avant d'entreprendre tout traitement mais son intervention finale sur l'œuvre doit être le résultat d'une réflexion humaniste prenant en compte le message, l'effet esthétique et l'harmonisation de l'ensemble. *En dernier lieu c'est l'œil qui doit guider la main du restaurateur et se faisant il rendra sa lisibilité à l'œuvre et aidera le spectateur à la voir dans sa signification symbolique et sa valeur esthétique!*



En conclusion le colloque fut riche en communications qui suscitent réflexions à développer et débats à mener. La problématique de la brillance et du lustre a été abordée sous des angles différents et dans des domaines d'expression artistique variés qui pour certains, comme les décors de théâtre, ceux d'Albert Dubosq (**Griet Blanckaert**), les miroirs, ceux de Burchardt Precht (**Denis Bruyère**) ou encore les maquettes d'affiche, celles de Saci (**Marion Cinqualbre**) commencent à peine à retenir l'attention des conservateurs-restaurateurs et des historiens de l'art.

Enfin on regrettera peut-être que dans le cadre de ce colloque les retables polychromés n'aient pas fait l'objet d'une intervention alors qu'à l'intérieur de ces prestigieux meubles liturgiques les effets alternés de matité et de brillance sont constamment recherchés, non seulement avec l'or mais aussi avec bien d'autres tech-

huidige veranderde toestand bewaren.

5/ Het vijfde punt gaat over de vraag welke houding we aannemen tegenover de kostprijs van de restauratie als parameter in de besluitvorming en tegenover de mening van eigenaars (binnenhuisdecoratie) en van museum conservatoren. Of zoals **Marjan Debaene** heeft uitgelegd, welk standpunt in te nemen ten aanzien van het museumbudget wanneer het geld eerder besteed wordt aan "glansrijke" tentoonstellingen dan aan conservatie-restauratie, en indien er toch beslist wordt om in te grijpen gezien het dringende karakter, welke prioriteiten te stellen? Herinneren we ons de regel die Gaël de Guichen verdedigde : eerst preventieve en curatieve conservatie vóór eigenlijke restauratie.

6/ En tenslotte als zesde punt de materiaalkeuze:

Keuze van **het type vernis** (natuurlijk of synthetisch hars) in functie van zijn optische kwaliteiten en zijn stabiliteit. Volgens **René de la Rie** beantwoorden synthetische harsen met de huidige stand van kennis het beste aan beide criteria.

De vernislaag is essentieel voor de **perceptie van een schilderij**, een statement dat doet terugdenken aan de vroege geschriften van Paul Philippot die waarschuwde tegen het verkeerdelijk gebruik van dit materiaal dat tussen de verflaag en de toeschouwer een glad scherm kan optrekken dat door zijn dikte en glans ("carrosserievernis") de werkelijke textuur van het schilderij aan het oog onttrekt.

Of een **andere keuze**, meer specifiek die voor de **aard van retouches** die moeten ingezet worden op een matte, niet verniste schildering die glanzend geworden is door **opwrijving** of door een ongeluk (denken we aan de schilderijen van Barnett Newman en hoe moeilijk het in het algemeen is om monochrome schilderijen te restaureren).

Om de visueel storende effecten weg te werken die veroorzaakt zijn door verschillende soorten van opwrijving, stelt **Céline de Courlon** de **subjectiviteit** van de restaurateur (proefondervindelijke methode) tegenover de resultaten van een apparaat dat de **glans opmeet** (kwantitatieve methode). Dit brengt ons terug tot het **essentiële probleem waarin het aanvoelen van de restaurator**, gevormd door diens opleiding en werkervaring geplaatst wordt tegenover de meetbare gegevens die aangeleverd worden door de « wetenschap ».

Het doet terugdenken aan andere controversen zoals die over de **totale reiniging** waarbij alleen de oorspronkelijke materie wordt bewaard zodat de zogenaamd "subjectieve" keuze van de restaurator wordt uitgeschakeld, of het op punt stellen van de **retouche door chromatische abstractie van Baldini** die voor de integratie van lacunes een gemiddelde kleurwaarde voorstelde, gebaseerd op een systeem van filters! Deze twee benaderingswijzen, doorgedreven tot aan hun limieten of slecht uitgevoerd, hebben reeds tot een

niques d'exécution, le plus souvent combinées pour obtenir les effets désirés comme on l'a vu pour la Tour japonaise, ceux-ci variant en fonction des époques.

Faire un inventaire diachronique de ces techniques et voir combien leur altération ou disparition modifient la perception de l'ensemble du retable serait bien enrichissant.

Marjan Buyle a utilisé une image que je reprendrai pour terminer : *le miroir renvoie le restaurateur à lui-même*. Dès lors, je suis certaine qu'à partir de demain et après tout ce qu'il a entendu durant ces deux jours le restaurateur se verra autrement face à sa profession.

Félicitation aux organisateurs et aux traducteurs bénévoles, tous des conservateurs-restaurateurs que j'admire pour leur prestation qui fut loin d'être aisée !!!

Merci pour votre attention.

(photos : Claire Fontaine)



aantal esthetische katastrofen geleid waarbij de oorspronkelijke betekenis die de werken zouden moeten uitdragen, volledig verloren ging.

De restaurator steunt uiteraard op onontbeerlijke wetenschappelijk vergaarde gegevens alvorens een behandeling de ondernemen, maar zijn uiteindelijke ingreep moet het resultaat zijn van een menselijke overweging die rekening houdt met de boodschap, het esthetische effect en de harmonie van het behandelde werk. In laatste instantie wordt de hand van de restaurator geleid door zijn oog, herstelt hij zo de leesbaarheid van het werk en helpt hij de toeschouwer om diens symbolische betekenis en esthetische waarde te ontdekken!

Tot besluit bevatten een groot aantal bijdragen tot dit colloquium bedenkingen die verder kunnen uitgewerkt worden en debatten die verder te voeren zijn. De problematiek van schittering en glans werd vanuit verschillende gezichtspunten belicht en bekeken in het licht van zeer diverse artistieke domeinen waarvan sommige door conservatoren-restauratoren en door kunsthistorici nog maar zelden bestudeerd werden zoals theaterdecors, van Albert Dubosq (**Griet Blankaert**), spiegels, van Burchardt Precht (**Denis Bruyère**) of ook maquettes voor affiches, van Saci (**Marion Cinqualbre**).

Tenslotte kan men misschien betreuren dat er in het kader van dit colloquium geen bijdrage gewijd werd aan polychrome beeldhouwde altaarstukken aangezien er in de afwerking van dit prestigieuze kerkmeubilair voortdurend werd gezocht naar de tegenstelling tussen glanzende en matte effecten, niet alleen door de toepassing van bladvergulding maar ook door de combinatie van andere uitvoeringstechnieken met gezochte effecten, variërend naargelang de periode waarin de werken zijn ontstaan, zoals we gezien hebben voor de Japanse toren, Het zou zeer verrijkend zijn om een diachronische inventaris te maken van deze technieken en na te gaan op welke wijze hun aantasting of materiaalverlies de perceptie van een retabel beïnvloeden.

Om te besluiten herneem ik wat Marjan Buyle eerder zei : *de spiegel werpt de restaurator terug op zichzelf*. Daarom ben ik er zeker van dat de restaurator vanaf morgen en na al wat hij gehoord heeft gedurende deze twee dagen, zichzelf en zijn beroep in een ander daglicht zal zien.

Mijn gelukwensen aan de organisatoren en aan de vrijwilligers-vertalers, allemaal conservatoren-restauratoren die ik bewonder voor de geleverde prestatie die verre van eenvoudig was !!!

Ik dank u voor uw aandacht.

(Vertaling : Linda van Dijck)

(Fotos : Claire Fontaine)



*Marjan Buyle entourée des présidents de l'association.
Marjan Buyle met de voorzitters van de vereniging.*



*Vue sur l'Auditorium Hadewych.
Zicht op het Auditorium Hadewych.*



David Lainé & Michael Van Gompén.



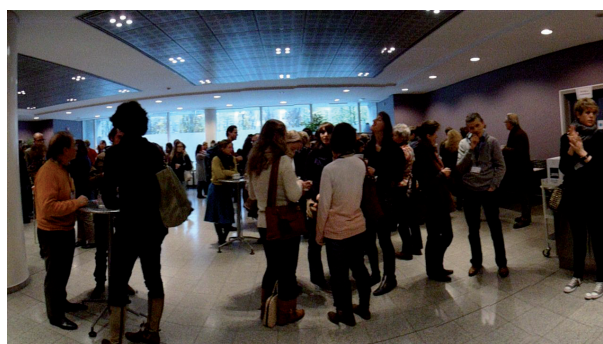
*Els Jacobs s'activant aux ventes des publications de l'APROA.
Els Jacob, hier bij de verkoop van de BRK publicaties.*



*Marie Postec et l'équipe des traducteurs / interprètes.
Marie Postec en de ploeg vertalers / tolken.*



*Les pauses, précieux moments d'échanges.
De pauze, een moment voor uitwisselingen.*



**RÉFLEXIONS À PROPOS DES DORURES
DU SALON DES PALMIERS DE L'HÔTEL HAYME DE BOMAL À LIÈGE (1775-1780)**

**BEDENKINGEN BIJ DE VERGULDINGEN VAN
HET SALON DES PALMIERS IN HET HÔTEL DE HAYME DE BOMAL IN LUIK (1775-1780)**

MYRIAM SERCK DEWAIDE



Illustration 1 : Le salon des palmiers en 1967. (photo : © IRPA-KIK B 164712)
Afbeelding 1 : Het salon des palmiers in 1967. (foto : © KIK-IRPA B 16471)

L'hôtel de Bomal de style français néo-classique de la fin du XVIII^e siècle a été transformé en Musée d'armes en 1884. L'hôtel de maître présente au premier étage deux salons comportant des décors fastueux d'une grande originalité. Le grand salon ou salon de musique a été restauré vers 1967 et rafraîchi récemment, le salon aux palmiers (Illustration 1) a été également traité dans les années soixante mais entièrement re-polychromé entre 2006 et 2008 en vue de l'ouverture du nouveau musée nommé « Grand Curtius ». Ces salles présentent aujourd'hui la donation du Baron et de la Baronne Duesberg.

Pour le traitement de la cage d'escalier et des deux salons, l'Institut royal du Patrimoine artistique¹ conserve un épais dossier d'échanges de correspondance, de rapports d'examins et de fiches d'analyses du laboratoire identifiant les matériaux originaux.²

On y trouve la description des polychromies examinées par les conservateurs-restaurateurs de sculptures dirigés à l'époque par Agnès Gräfin Von Ballestrem,³ enseignante pionnière de la restauration scientifique des sculptures et des décors en bois polychromés.

Découvrant avec effroi la nouvelle polychromie de la salle des palmiers lors de l'ouverture du musée, je me suis souvenue de notre ancienne mission d'études et j'ai repris les notes et les analyses du dossier que je vous livre ici.

L'examen des feuilles métalliques originales de la salle des palmiers, qui étaient totalement repeintes et ensuite retouchées à la bronzine révèle l'emploi de deux types de feuilles métalliques. Des feuilles d'argent sont utilisées pour les raisins et les feuilles de la vigne qui enlace les palmiers. Des feuilles de laiton sont appliquées pour le reste des décors sculptés. Le salon de musique lui était décoré de feuilles d'or. Bien sûr, comme dans toute décoration utilisant des feuilles métalliques d'aspect doré baroque, néo-classique ou même du XIX^e siècle, les artisans utilisaient les contrastes des feuilles métalliques brunies et celles laissées mates. Les feuilles destinées à être polies sont posées sur un bolus coloré lié à la colle animale lui-même appliqué sur une préparation blanche épaisse et soigneusement réparée⁴. Les feuilles métalliques posées sur bolus, sans polissage ou les feuilles posées sur mixtion ou mordant sont d'aspect mat. C'est ce qui a été évidemment découvert dans la salle des palmiers par l'IRPA en 1967.

La décoration du salon était particulièrement raffinée autant dans l'exécution de la sculpture des décors en bois de tilleul que pour la réalisation de la polychromie. Les feuilles d'argent étaient posées sur un bolus rouge brun pour les feuilles de vigne et les raisins. Les feuilles de laiton assez épaisses et polies étaient couchées sur le même bolus qui recouvrait les palmes, les pétales de fleurs, les rubans, les feuilles situées dans le cadre

Het Hôtel de Bomal werd ontworpen in franse neoklassieke stijl aan het eind van de 18e eeuw en werd in 1884 ingericht als wapenmuseum. Het hôtel de maître bevat twee salons op het eerste verdieping die weelderige decors bevatten en getuigen van een grote originaliteit. Het grote salon, ook muzieksalon genoemd, werd rond 1967 gerestaureerd en het werd recentelijk nog opgefrist. Het salon des palmiers (Afb.1) werd ook behandeld in de jaren 60 maar het werd helemaal opnieuw gepolychromeerd tussen 2006 en 2008 ten gelegenheid van de opening van het nieuwe museum dat "grand Curtius" gedoopt werd. In deze zalen wordt tegenwoordig de donatie van de baron en barones van Duesberg tentoont gesteld.

Door toedoen van de vroegere behandeling van het trappenhuis en van de twee salons is het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium¹ in het bezit van een uitgebreid dossier dat briefuitwisselingen, onderzoeksuitslagen en analyseresultaten van de originele materialen² bevat.

Hierin vinden we een beschrijving van de polychromie zoals ze onderzocht werd door conservatoren/restauratoren van beeldhouwwerk onder leiding van Agnès Gräfin Von Ballestrem,³ docent en pionnier van de wetenschappelijke restauratie van beeldhouwwerk en decoraties in gepolychromeerd hout.

Tot mijn ontsteltenis ontdekte ik de nieuwe polychromie van het salon des palmiers bij de opening van het museum. Hierbij dacht ik terug aan onze oude studie en hernam ik de nota's en analyses van het dossier die ik hier uiteen zet.

Het onderzoek van de originele bladmetalen van de salle des palmiers, die compleet overschilderd en vervolgens met bronsverf geretoucheerd zijn, wees uit dat er twee soorten bladmetaal gebruikt werden. Bladzilver werd gebruikt voor de druiven en de bladen van de wijnstok die de palmen omringen. Bladen van messing werden aangebracht op de rest van de beeldhouwde decoraties. Het muzieksalon daarentegen werd gedecoreerd met bladgoud. En natuurlijk, zoals in elke barokke, neoklassieke of zelfs 19^e eeuwse decoratie die gebruik maakt van goudkleurige bladmetalen, werd het contrast tussen gepolijste en mat gelaten oppervlaktes door de ambachtsman benut. De bladen die gepolijst zouden worden werden aangebracht op een gekleurde bolus die gebonden is met huidenlijm. Deze werd aangebracht op een dikke en zorgvuldig gerepareerde laag van witte preparatie⁴. De niet gepolijste bladen aangebracht op bolus en degenen aangebracht op mixtion of mordant zijn mat van aanzicht. Dit werd natuurlijk aangetroffen in de salle des palmiers door het KIK in 1967.

De decoratie van het salon was bijzonder verfijnd, zowel voor de uitvoering van het beeldhouwwerk in de lindehouten decors als voor de vervaardiging van de

entre les épis ainsi que pour les zones en aplat entre les perles. Elles formaient une alternance régulière avec les zones recouvertes des mêmes feuilles de laiton posées sur une mixtion légèrement verdâtre et d'aspect mat et qui recouvraient les fines tiges de la vigne, les perles, les épis, le tissu situé à la base du palmier et ses franges séparées par un orfroi brillant. Les feuilles d'argent polies des raisins étaient couvertes d'un glacis rouge bleuté, celles des feuilles de vigne étaient ornées d'un glacis vert composé de résinate de cuivre translucide et nuancé. L'ensemble des feuilles de laiton étaient protégées par une fine couche de protection empêchant l'oxydation. (Non analysée)



Illustration 2 : Vue de l'ensemble d'un palmier décorant le centre des miroirs, avec la nouvelle polychromie du XXI^e siècle. (photo : M. Serck)
Afbeelding 2 : Overzichtsbeeld van een palm die het midden van de spiegels decoreert, met de nieuwe 21e eeuwse polychromie. (foto : M. Serck)

Aujourd'hui, la salle a été repolychromée, malheureusement sans consultation des examens existants et sans avoir pu réellement réexaminer correctement les décors car les boiseries avaient entretemps été décapées. Le travail a été confié par l'architecte, sans doute pour des raisons financières non pas à un conservateur-restaurateur spécialiste expérimenté mais à des artisans n'ayant pas la pratique des études préalables, des recherches historiques et sans doute des techniques anciennes. Le résultat est particulièrement mauvais. Quelle tristesse lorsque, ces salles de musée pourraient justement servir à expliquer au public le raffinement des techniques baroques.⁵

polychromie. De zilverbladen werden aangebracht op een roodbruine bolus voor de wijngaardblaren en de druiven. De dikkere gepolijste messingbladen werden gelegd op dezelfde bolus die we terugvinden op de palmen, de bloemblaadjes, de linten, de blaadjes tussen de aren in de kader en in de vlakke zones tussen de parels. Deze vormden een regelmatige afwisseling met de zones die bekleed zijn met dezelfde messingbladen, ditmaal mat aangebracht op een lichtgroene mixtion, namelijk in de fijne takken van de wijngaard, de parels, de aren, het doek aan de basis van de palm en zijn franjes die van elkaar gescheiden zijn door goudboordseel. De gepolijste zilverbladen op de druiven waren bedekt met een roodblauwe glazuur, terwijl degenen op de blaren van de wijngaard waren opgesmukt met een groene glazuur bestaande uit een doorschijnend en genuanceerd koperresinaat. Alle messingbladen werden afgedekt met een fijne bescherm laag om hun oxidatie te verhinderen. (Niet geanalyseerd)



Illustration 3 : Détail de la peinture des feuilles de vigne et des raisins. Afbeelding 3 : Detail van de beschildering van de wijngaardbladeren en van de druiven. (foto : M. Serck)

Tegenwoordig is de zaal opnieuw gepolychromeerd, jammer genoeg werd dit gedaan zonder raadpleging van het bestaande onderzoek en doordat de polychromie in de tussentijd van het houtwerk gestript werd, was het onmogelijk om de decoraties ter plekke op een correcte manier te bestuderen. De architect heeft dit werk, ongetwijfeld voor financiële redenen, toever-

Tout d'abord les feuilles d'or ont remplacé les feuilles de laiton et d'argent d'origine. L'argument du prix avancé par certains pour une réalisation plus raffinée d'application de feuilles métalliques aux liants différenciés ne tient alors plus la route.



Illustration 4 : Détail de la base du palmier. On perçoit ici clairement l'empatement des formes et l'aspect uniformément mat de l'or. On voit aussi les grosses vis du montage. (photo : M. Serck)

Afbeelding 4 : Detail van de basis van de palm. We zien hier duidelijk een verdikking van de vormen en het uniforme matte aspect van de verguldingen. We zien hier ook de dikke bevestigingsschroeven. (foto : M. Serck)

La deuxième erreur est que l'or est posé sur une préparation blanche non réparée ce qui provoque une sensation de grande mollesse des formes.

Pire encore, l'ensemble est doré entièrement sur mixtion et donc sans aucune alternance d'aspect brillant et mat et sans aucune différence de tonalité. En effet, dans les décors originaux de ce type, il y a souvent une légère influence de la sous-couche de bolus rouge brun qui donne un aspect coloré plus chaud et de la mixtion qui était ici verdâtre et donc d'un aspect coloré plus froid. Enfin, les couleurs commerciales appliquées sur les raisins et sur les feuilles de vignes sont particulièrement laides. (Illustrations 2 et 3)

Et pour clôturer le manque total de raffinement dans le traitement de cette salle, tous les motifs sculptés sont refixés à l'aide d'énormes vis en laiton trop grandes et visuellement dérangeantes. (Illustration 4) Les profes-

trouwd aan ambachtsmannen die geen of weinig ervaring hebben met voorstudies, historisch onderzoek en oude technieken, in plaats van aan een gespecialiseerde en ervaren conservator-restaurator. Het resultaat is bijzonder slecht. Een trieste zaak, aangezien deze museumzalen perfect dienst zouden kunnen doen om het raffinement van de barokke technieken aan het publiek voor te stellen.⁵

Ten eerste werden zowel de zilverbladen als de messingbladen van de originele decoratie vervangen door goudblad. Het prijsargument dat door sommigen aangehaald word voor een meer verfijnde applicatie van metaalbladen op verschillende bindmiddelen houdt dus geen steek meer.

De tweede fout is dat het goud is aangebracht op een niet gerepareerde witte preparatielaag, wat de vormen er verdikt doen uitzien.

Erger nog is het feit dat het geheel compleet verguld is op mixtion en dat er dus geen afwisseling meer bestaat tussen matte en glanzende zones en geen verschil in kleurnuance. Bij de originele decoraties van dit soort ondervindt de tonaliteit van de verguldingen namelijk een lichte invloed van de onderlaag. Zo verleende de roodbruine bolus een warmere schijn aan de verguldingen terwijl de groene mixtion hen een kouder aanzien geeft. Tenslotte zijn de commerciële kleuren aangebracht op de druiven en de wijngaardblaren bijzonder lelijk. (Afbeelding 2 en 3)

En om het totale gebrek aan verfijning in de behandeling van die zaal compleet te maken, zijn alle beeldhouwde motieven herbevestigd met behulp van te grote schroeven in messing die ergerlijk in het oog springen. (Afbeelding 4) Professionele restauratoren kiezen voor messing schroeven met de juiste afmetingen en zo nodig worden de kopjes nog aangepast zodat ze probleemloos in de voorziene holtes passen. Nadien worden de schroeven weggewerkt door deze holtes te bedekken met een reversibele materie die uiteindelijk geretoucheerd wordt.

Het leek mij dus hoognodig om deze barslechte interpretatie van een ooit prachtige zaal te onthullen. Vandaag de dag toont ze jammer genoeg een vervormde en ziellose decoratie die opzichtig en vulgair oogt.

Helaas zijn er weinig mensen die de voortreffelijke en subtiele taal van de polychromie en verguldingen van originele barokke, rococo en neoklassieke decoratieve ensembles begrijpen. Hierbij verwijs ik naar de decors van het slot Sanssouci in Potsdam, dicht bij Berlijn, en in het bijzonder naar het bekende rococo muzieksalon van 1744. Dit is namelijk versierd met prachtig verguld beeldhouwwerk van onder meer palmen, (Afbeelding 5) die mooie afwisselingen tussen matte en glanzende zones bevatten, net zoals de decoratie van de koepel

sionnels choisissent des vis en laiton aux bonnes dimensions et même en adaptent les têtes si nécessaire, Ils les enfoncent dans une cavité préparée et ensuite ferment ces zones à l'aide d'une matière réversible et enfin y appliquent des retouches.

Il me semblait donc indispensable de révéler cette très mauvaise interprétation d'une salle qui fut magnifique, et qui aujourd'hui malheureusement nous montre un décor mou sans âme, clinquant et vulgaire.



Illustration 5 : Château de Sans-Souci à Potsdam, salon de musique rococo de 1744. (photo : berlin-en-ligne.com)

Afbeelding 5: Slot Sanssouci in Potsdam, rococo muzieksalon van 1744. (foto : berlin-en-ligne.com)

Malheureusement peu de personnes comprennent le langage bruisant et subtile de la polychromie et des dorures des ensembles décoratifs baroques, rococos et néo-classiques originaux. Je me réfère aux décors du Château de Sans-Souci à Potsdam près de Berlin, et notamment à son célèbre salon de musique rococo de 1744 décorés de magnifiques ornements sculptés et dorés dont des palmiers, (Illustration 5) présentant de belles alternances d'aspect mats et brillants tout comme la décoration de la coupole de la salle de marbre du même château. Je présente également en comparaison un autre exemple célèbre : le cabinet doré de Marie-Antoinette au château de Versailles (illustration 6 a-b) dont les boiseries néo-classiques de 1783 ont été restaurées avec le respect des alternances mates et brillantes.⁶

in de marmeren zaal van hetzelfde paleis. Ter vergelijking kan ik hier nog een ander beroemd voorbeeld aanhalen : de vergulde kamer van Marie-Antoinette in het kasteel van Versailles (Afbeelding 6 a-b), waarvan het neoklassieke houtsnijwerk van 1783 gerestaureerd werd met respect voor de afwisselingen tussen matte en glanzende zones in de decoratie.⁶

Men moet constant blijven aandringen op het feit dat er voor elke restauratie of reconstructie een studie dient te gebeuren van de archieven, van de oude iconografie, van de beschrijvingen en van alle vroegere documenten over het onderwerp. Dit moet zelfs al gedaan worden voordat er een systematische analyse van het originele aspect gemaakt wordt door conservatoren-restauratoren die ervaren zijn in het domein van historische interieurdecoraties. Het bestuderen van elk element van de decors moet gebeuren met behulp van loepbrillen met een hoge vergroting. Men moet onderzoeksvensters van de opeenvolgende lagen openen met een fijn scalpel. De resultaten van het stratigrafisch en topografisch onderzoek moeten in een overzichtstabel gezet worden.

Vervolgens moeten er schematische tekeningen gemaakt worden aan de hand van fotos van elke muur, waarop met aquarel (of door een digitale inkleuring met gespecialiseerde software voor architecten) de verdelingen van de originele kleuren en materialen wordt weer gegeven. Men moet ook kleine staalafnames doen van de verschillende kleuren en hun materialen moeten geanalyseerd worden. Dankzij deze goed gedocumenteerde onderzoeken en laboratoriumanalyses kunnen we vragen aan decorateurs en ambachtslui om precies dezelfde materialen en kleuren te gebruiken en om deze op de dezelfde manier aan te brengen. De restauraties, en vooral ook de reconstructies, moeten worden opgevolgd door een commissie van specialisten die de kwaliteit en de overeenkomstigheid van de werken kunnen controleren.⁷

(1) KIK : www.kikirpa.be

(2) Dossier n° 2L/44-DI 2030 van het wapenmuseum in Luik. De titels van alle dossiers staan online op hun website. Het raadplegen is toegestaan op aanvraag.

(3) Zie SERCK-DEWAIDE Myriam, "In memoriam Agnès Gräfin Von Ballestrem", in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, n°32, pp. 11-16.

(4) Het repareren is de handeling die ertoe dient om de details van het beeldhouwwerk die bedolven zijn onder de preparatielaag terug te doen uitkomen met behulp van speciale ijzers. (zie woordenboek Larousse en Ségolène Bergeon-Langle, Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris 2011, terme cité p. 660,667) & Jean-Félix Watin, *L'art de faire et d'employer le vernis, ou l'art du vernisseur, Auquel on a joint ceux du Peintre & du Doreur*, Paris, 1772. (première édition)

(5) SERCK-DEWAIDE Myriam, "Identification des tech-

Il faut répéter inlassablement qu'avant toute restauration et surtout reconstitution, il faut étudier les archives, l'iconographie ancienne, les descriptions, et tous les documents antérieurs, avant même de faire des analyses systématiques de l'aspect original par des conservateurs-restaurateurs expérimentés dans le domaine des décors intérieurs. L'examen de chaque élément des décors doit se faire à l'aide de lunettes-loupes à fort grossissement. Il faut réaliser des fenêtres d'examen des couches successives à l'aide d'un fin scalpel. Les résultats des examens stratigraphiques et topographiques doivent être reportés sur un tableau.

Ensuite d'après les photographies de chaque mur, il faut réaliser des dessins schématiques et y reporter à l'aquarelle (ou par une coloration réalisée sur un programme d'ordinateur pour architecte) la répartition des couleurs et des matériaux originaux. Il faut également prélever des petits échantillons des différentes couleurs et en analyser les matériaux. Avec ces recherches bien documentées et les analyses de laboratoire, on peut demander aux artisans décorateurs de suivre à la lettre les différentes applications des différents matériaux et couleurs. Les restaurations et surtout les reconstitutions doivent être suivies par une commission de spécialistes qui peuvent contrôler la qualité et la conformité de l'exécution des travaux.⁷

(1) IRPA : www.kikirpa.be

(2) Dossier Liège Musée d'armes n° 2L/44-DI 2030. Les titres de tous les dossiers sont en ligne sur le site. La consultation est autorisée sur demande.

(3) Voir SERCK-DEWAIDE Myriam, «In memoriam Agnès Gräfin Von Ballestrem», in *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, n°32, pp. 11-16.

(4) La repature est l'action, à l'aide de fers spéciaux, de rendre net les détails des sculptures empâtés par l'apprêt ou préparation blanche (voir dictionnaire Larousse et Ségolène Bergeon-Langle, Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris 2011, terme cité p. 660,667) & Jean-Félix Watin, *L'art de faire et d'employer le vernis, ou l'art du vernisseur, Auquel on a joint ceux du Peintre & du Doreur*, Paris, 1772. (première édition)

(5) SERCK-DEWAIDE Myriam, «Identification des techniques et matériaux de l'illusion baroque», *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*. (sous la direction de P.Y. Kairis, B.Sarrazin, F. Trémolières) chez Armand Colin, Paris, 2012, pp. 117-133.

(6) Voir photos dans www.atelier-mariotti.fr

(7) JOB Emmanuelle, AUGUSTYNIAC Anne-Sophie, «Le service d'études des décors des monuments historiques - Méthodologie de travail au sein de l'IRPA», in *Congrès de Namur : actes, 8^{ème} Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Namur 28-31 -8-2008, pp. 1481-1490.

niques et matériaux de l'illusion baroque», in *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*. (dir. P.Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Trémolières), Armand Colin, Paris, 2012, pp. 117-133.

(6) Zie foto's op www.atelier-mariotti.fr

(7) JOB Emmanuelle, AUGUSTYNIAC Anne-Sophie, «Le service d'études des décors des monuments historiques - Méthodologie de travail au sein de l'IRPA», in *Congrès de Namur : actes, 8^{ème} Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Namur 28-31 -8-2008, pp. 1481-1490.

(Vertaling : Sam Kegels)



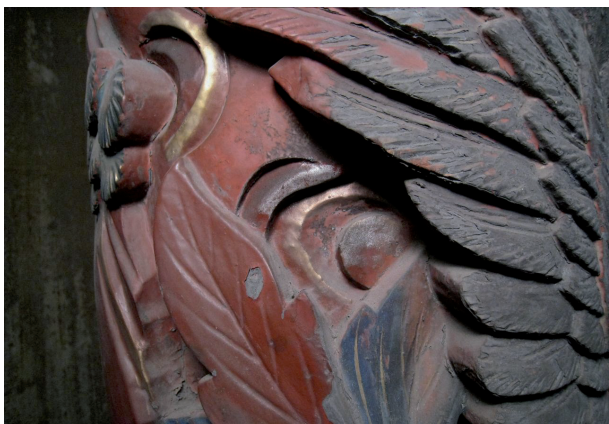
Illustration 6 a & b : Château de Versailles, cabinet doré de Marie-Antoinette, vue d'un panneau et d'un détail. On perçoit le raffinement des dorures alternées sur une préparation finement réparée. (photo : Mariotti)
Afbeelding 6 a & b : Paleis van Versailles, de vergulde kamer van Marie-Antoinette, beeld van een paneel en van een detail. We beschouwen de verfijning van de afwisselende verguldungen op een fijn gerepareerde preparatie. (foto : Atelier Mariotti)



Vue générale du troisième étage. (photo : IRPA-KIK)
Derde verdieping. (foto : KIK-IRPA)



Les branches de pruniers en fleurs du deuxième étage sont en parfait accord avec les bas-reliefs sculptés et les motifs d'arbre en fleurs du mur. De pruimboomtakken in bloei van de tweede verdieping maken een geheel met de schilderij van bomen in bloei van de muren.
(photo / foto : IRPA-KIK)



Élément laqué. Le côté gauche, abrité de la lumière, est bien conservé. Le côté droit est noirci et s'écaille. (photo M. Decroly)
Gelakeerd element : de linkerkant, beschermd tegen licht, is goed geconserveerd, de rechterkant, regelmatig in de zon is zwart en afgeschilferd. (foto : M. Decroly)



Plafond du quatrième étage, peint par Cavaillé Colle.
Plafond van de vierde verdieping geschilderd door Cavaillé Colle.
(photo/foto : M. Decroly)



La dorure des plaques est étonnamment bien conservée sous la couche brune oxydée qui la recouvre. (photo F. Urban)
De vergulding van de platen is verbazend goed geconserveerd onder de bruine geoxydeerde laag die erop ligt. (foto F. Urban)

NOUVELLES DE LA TOUR JAPONAISE

NIEUWS UIT DE JAPANESE TOREN

FRANÇOISE URBAN

La Tour japonaise a déjà fait l'objet de plusieurs campagnes d'études et de restauration.

La première, en 1988-1989, concernait l'intérieur du pavillon d'entrée, de la grande galerie et du rez de chaussée.

La deuxième en 2007, visait tout l'extérieur, boiseries et éléments décoratifs métalliques.

La troisième et dernière étude, commencée en 2010 est en phase d'achèvement. Elle est centrée sur la décoration intérieure des étages, et a pris une ampleur inattendue tant la diversité des matériaux et des techniques utilisés rend la tâche complexe, aussi bien pour le descriptif de tous les éléments présents que pour l'évaluation de leur état de conservation et les traitements à envisager.

La tour est en effet un mélange quasi inextricable d'arts décoratifs japonais et européens, juxtaposés, ou superposés.

Ainsi, par exemple, les fonds des grands bas-reliefs laqués japonais du 2^{ème} étage ont été, après leur mise en place dans la tour, recouverts d'une bronzine à grosses paillettes de laiton par les décorateurs européens, probablement pour qu'ils soient plus scintillants.

Les appareils d'éclairage, japonisants, s'harmonisent parfaitement avec les décors environnants, mais sont de fabrication française.

Cette symbiose s'explique par la manière dont a été construite la tour. Le roi Léopold II, après avoir vu le « Tour du Monde » à l'exposition universelle de 1900 à Paris, a demandé à l'architecte Alexandre Marcel de lui construire une tour japonaise dans le parc de Laeken, en respectant les préceptes de l'architecture nippone. Les éléments décoratifs, semés à profusion dans la tour, ont été pour la plupart réalisés au Japon entre 1901 et 1904. Ce sont des décorateurs français qui ont pris en charge l'organisation de l'ornementation intérieure, avec des réalisations qui leur sont propres, comme la toile peinte au plafond du 4^e étage par Cavaillé-Colle, et en intégrant des éléments provenant du Japon. Certains d'entre eux ont dû être adaptés aux dimensions exactes de la tour, d'autres restaurés, car il semble qu'ils aient souffert du transport et du stockage. On remarque notamment de nombreuses retouches européennes sur les shi shi japonais des portiques. Les plaques métalliques en sont une autre illustration. On sait d'après les archives qu'environ 3000 plaques sur les 7000 environ qui ornent la tour ont été "redressées" et "redorées".

Les études technologiques, les archives et les analyses ont permis de résoudre la plupart des questions rela-

De la japonaise tour is reeds het onderwerp geweest van meerdere onderzoeks- en restauratiecampagnes.

De eerste fase, in 1988-1989, had betrekking op het interieur van het ingangspaviljoen en de grote galerij op de gelijkvloerse verdieping.

Een tweede fase in 2007 besloeg het volledige exterieur, het houten schijnwerk en de metalen decoraties. De derde en laatste onderzoeksfase, die de verdiepingen van het toreninterieur behandelt, begon in 2010 en loopt momenteel ten einde. Gezien de diversiteit aan technieken en materialen kreeg deze studie een onverwachte wending, zowel op vlak van de beschrijving, de identificatie en evaluatie van de markante materialen als voor hun behandelingsvoorstel.

De toren is een quasi onontwarbare mengeling van Japanse en Europese decoratieve technieken.

Zo is bijvoorbeeld de achtergrond in Japanse lak, van de grote bas-reliëfs op de tweede verdieping, overschilderd met een Europese bronzine op basis van grote messingpailletten. Deze interventie is uitgevoerd na de plaatsing van de bas-reliëfs, vermoedelijk om ze meer glans te geven.

De verlichtingsarmaturen in Japanse stijl, weliswaar van Franse makelij, harmoniseren perfect met de belendende decoratie.

Deze symbiose kan worden verklaard door de wijze waarop de toren tot stand is gekomen. In 1900 bezocht koning Leopold II de wereldtentoonstelling in Parijs, waar Le Tour du Monde van de Franse architect Alexandre Marcel zijn belangstelling wekt. Leopold II is zo onder de indruk van het bouwwerk dat hij Marcel engageert om voor hem een Japanse toren op het koninklijk domein van Laeken te ontwerpen op basis van de richtlijnen van Japanse architectuur.

De decoratieve elementen, rijkelijk toegepast in het somptueuze interieur, zijn grotendeels in Japan gemaakt tussen 1901 en 1904. Het zijn echter Franse decorateurs die de plaatsing voor hun rekening nemen en hun eigen creaties samen met de Japanse elementen integreren tot een bijzonder geheel. Sommige onderdelen zijn aangepast aan de afmetingen van de toren en andere gerestaureerd omdat ze tijdens het transport en opslag reeds beschadigd raakten. Zo zijn er veel Europese retouches aangebracht op de Japanse shi-shi (tempelleeuw) van de portieken.

De metalen applieken illustreren eveneens deze dualiteit: uit het archiefonderzoek blijkt dat ongeveer 3000 van de 7000 applieken zijn "hersteld" en "herverguld".

Het materiaaltechnisch onderzoek, het archiefonderzoek en de labo-analyses hebben de meeste vragen omtrent de herkomst van de decoratie of de toegepas-

tives à la provenance des décors ou à la compréhension des techniques utilisées, mais la tour conserve encore jalousement quelques énigmes: la technique de dorure des croix du plafond du premier étage, par exemple, ou la possible intégration d'éléments plus anciens, issus du démontage de temples ou de mausolées, comme le pensent certains experts japonais.

Cette grande diversité des décors va de pair avec des états de conservation très disparates, selon les matériaux et les techniques, bien sûr, mais aussi en fonction de la localisation des éléments décoratifs.

La frise des musiciens, par exemple, est très endommagée, alors que les décors laqués des étages inférieurs sont en assez bonne condition. Les plaques métalliques dorées du premier ou du troisième étage sont bien conservées. Leur dorure est préservée à plus de 90% sous la couche de corrosion superficielle, alors que celles des portes du 5^{ème} étage sont corrodées plus en profondeur, et leur dorure est perdue à plus de 50%. Il est impossible de revenir à un état homogène et satisfaisant pour toute la tour.

La conclusion de l'étude tend donc à privilégier la conservation des éléments en place.

Des travaux urgents de fixage sont prévus à partir de décembre 2013. Ils seront suivis, sous réserve de financement, d'un dépoussiérage méticuleux et d'une nouvelle campagne de fixage si besoin, adaptés à la nature des différents matériaux. Les éléments démontés et retrouvés en réserve réintégreront quand c'est possible leur place d'origine.

Des travaux à la tour doivent permettre de limiter les différences de température, d'humidité, de luminosité,...pour assurer aux divers éléments décoratifs le climat le plus respectueux possible, compte tenu de la grande mixité des matériaux utilisés et des spécificités de la construction de la tour.

Toutefois, certains étages (il y en a 5, en plus du rez-de-chaussée) sont moins dégradés que d'autres. Il est possible qu'un étage soit choisi, en fonction de son état de conservation et de l'intérêt du décor, pour être restauré selon un niveau d'intervention précisément balisé. Mais les questions techniques, déontologiques et financières que cela soulève sont encore loin d'être résolues.

Au terme de l'étude, il est manifeste que cet ensemble architectural hors norme n'est pas anecdotique. L'enthousiasme des experts internationaux consultés devant la qualité et la multitude des éléments conservés a renforcé encore l'envie de pouvoir partager avec les visiteurs cette œuvre méconnue de notre patrimoine. Cela soulève la dernière question relative à la tour japonaise, celle de sa destination finale et de son accessibilité.

te techniques opgelost maar de toren heeft zeker nog niet al zijn geheimen prijsgegeven. De techniek van de vergulding op de kruisen op het plafond van de eerste verdieping of de mogelijke integratie van oudere elementen, afkomstig van ontmantelde tempels of mausolea in Japan, blijven raadselachtig.

De grote verscheidenheid aan materialen gaat hand in hand met uiteenlopende bewaringstoestanden die afhankelijk zijn van materialen, technieken en locatie van de decoratieve elementen.

De fries met muzikanten bijvoorbeeld is ernstig beschadigd (ongeveer 30% is verloren gegaan) terwijl de gelakte ornamenten op de lager gelegen verdiepingen in relatief goede staat zijn. De vergulde applieken op de eerste en derde verdieping zijn goed geconserveerd en hun vergulding is voor 90% bewaard onder de oppervlakkige corrosie. De applieken op de deuren van de vijfde verdieping daarentegen zijn ernstig aangetast waarbij de vergulding voor meer dan de helft verloren is gegaan.

Het is bijgevolg onmogelijk om in de volledige toren naar een homogene en bevredigende toestand terug te keren.

De conclusie van het vooronderzoek neigt eerder naar een conservatie van de elementen in situ. De dringende instandhoudingswerken starten in december 2013. Daarop volgen, indien voldoende financiële middelen ter beschikking zijn, het zorgvuldig ontstoffen en een nieuwe fixatiecampagne, aangepast aan de verschillende materialen. De gedemonteerde elementen die zijn teruggevonden in de reserves zullen hun oorspronkelijke plaatsen terug innemen.

Algemene werken aan de toren dienen ervoor te zorgen dat de temperatuurschommelingen, vochtigheid, zonlicht, etc. worden beperkt zodat een optimaal klimaat wordt gecreëerd voor de decoratie. Hierbij wordt uiteraard rekening gehouden met de grote mix aan materialen en de eigenheid van de torenconstructie.

Echter, sommige verdiepingen (5 niveaus excl. de gelijkvloerse verdieping) zijn minder aangetast dan andere. De mogelijkheid wordt overwogen om één verdieping te selecteren in functie van de bewaringstoestand en het belang van de decoratie. Deze verdieping wordt vervolgens gerestaureerd tot een strikt afgebakend niveau en kan als voorbeeld dienen voor de aanpak van de andere niveaus. Maar de technische, deontologische en vooral financiële vragen van dit voorstel, zijn verre van opgelost.

Het onderzoek toont overduidelijk aan dat dit monument buiten categorie geen anekdote is. Het enthousiasme van de geraadpleegde internationale experts voor de kwaliteit en kwantiteit aan bewaarde elementen heeft ons gesteund om dit miskend oeuvre aan het grote publiek voor te stellen. Dit werpt echter nog een laatste belangrijke vraag op, namelijk de uiteindelijke bestemming en toegankelijkheid van de toren.

(Vertaling : Ann Verdonck en Marjolein Deceuninck)

REDÉCOUVERTE D'UN BRONZE LAQUÉ MONUMENTAL DE MARCEL WOLFERS DE HERONTDEKKING VAN EEN MONUMENTAAL GELAKT BRONS VAN MARCEL WOLFERS

FRANÇOISE URBAN & MARIANNE DECROLY



*Vue d'ensemble après traitement.
Geheel na behandeling.*

Le traitement conservation-restauration du « Monument à Rogier van der Weyden » a été réalisé au printemps 2012 dans le cadre des travaux de restauration de la maison communale de Laeken.

Cette grande sculpture en bronze (L totale: + 380 cm, H max : 216 cm) réalisée par Marcel Wolfers¹ en 1935 présente la particularité d'être laquée, ce à quoi nous ne nous attendions pas avant de l'avoir examinée de près, réalisé des recherches et rencontré madame Claire Baeyens-Wolfers, fille du sculpteur.

Bref historique²

L'idée d'ériger un monument à Rogier van der Weyden représentant saint Luc dessinant la Vierge est liée à la parution de l'ouvrage de J. Destrée³ sur le peintre tournaisien en 1930.

La sculpture a été commandée pour être placée devant

De conservatie- en restauratiebehandeling van het « Monument voor Rogier van der Weyden » werd uitgevoerd tijdens de lente van 2012 in het kader van restauratiewerken aan het gemeentehuis te Laken.

Deze grote bronzen sculptuur (totale B : ± 380 cm, max. H : 216 cm), gerealiseerd door Marcel Wolfers¹ in 1935, vertoont een bijzonder kenmerk ; ze is gelakt. Hieraan hadden we ons vòòr het bekijken van het werk, de uitgevoerde onderzoeken en de ontmoeting met mevrouw Claire Baeyens-Wolfers; dochter van de beeldhouwer ; niet kunnen verwachten.

Korte historiek²

De idee om een monument voor Rogier van der Weyden op te trekken met de voorstelling van de H. Lucas die de H. Maagd tekent, vloeide voort uit het werk van J. Destrée³ over de Doornikse schilder in 1930.

le Palais de l'Art Ancien de l'exposition internationale de Bruxelles en 1935. Après l'exposition, elle a été offerte à la ville de Bruxelles.

Entre avril 1936 et avril 1940 le bronze semble avoir disparu. A peine retrouvé, il a été caché entre 1940 et 1945, puis entreposé dans l'hôtel communal de Laeken, au pied du grand escalier où il se trouve toujours.

Un exemplaire identique a été coulé en 1936 pour la ville de Tournai. Fortement détériorée par un bombardement pendant la guerre, la sculpture a perdu sa polychromie d'origine. Elle a été repeinte il y a quelques années dans des tons proches de ceux du tableau de van der Weyden, mais vraisemblablement pas dans ses couleurs d'origine.

Marcel Wolfers et l'art de la laque ⁴

Marcel Wolfers est comme son père, sculpteur et orfèvre, mais il s'est surtout fait connaître par son travail de la laque asiatique en Europe ⁵. C'est à Paris en 1917 que la laque commence à être utilisée pour protéger les hélices d'avion. Wolfers s'intéresse à ce matériau vers 1923, suite à ses contacts avec Jean Dunant (1877-1942), artiste laqueur importateur de la laque et de sa technologie à Paris.

Vers 1928-1929, Wolfers s'associe à Arthur de Waeghe intéressé lui aussi par l'art de la laque.

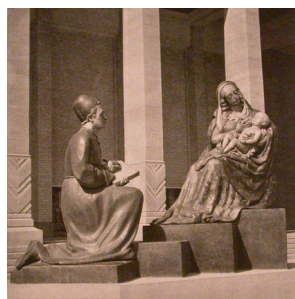
C'est en 1931, sur le chemin de croix en grès commandé par l'église St Martin de Marcinelle, qu'il utilise pour première fois de manière satisfaisante, la laque comme finition décorative de sculpture.

Le succès de la réalisation l'encourage à exploiter toutes les possibilités offertes par cette matière.

Il fonde, pour cette raison, en 1935, un atelier indépendant de celui de la maison d'orfèvrerie Wolfers dans laquelle il travaillait jusqu'alors.

En Europe, la technique de la laque ⁶ s'est développée durant la période Art Déco. Cela reste néanmoins une technique marginale. Le problème principal pour les artistes était l'approvisionnement en matière première. Marcel Wolfers changea plusieurs fois de fournisseur. Il s'approvisionnait à Paris : au début (1926) chez un vendeur vietnamien, puis chez un fournisseur thaïlandais, Van Hnygh.

C'est probablement la rencontre avec un laqueur japonais (Homanaka) qui fit découvrir à Wolfers la laque japonaise urushi.



*L'œuvre exposée devant le Palais de l'Art Ancien de l'exposition universelle de 1935.
Het kunstwerk tentoongesteld voor het Paleis van Oude Kunst van de wereldtentoonstelling 1935.*

in : « Le Livre d'or - L'exposition universelle et internationale - Bruxelles 1935 »

*Marcel Wolfers à l'œuvre dans son atelier de laqueur (photo arch. Mme Baeyens-Wolfers)
Marcel Wolfers aan het werk in zijn atelier als lakker (foto arch. Mevr. Baeyens-Wolfers)*

De sculptuur werd besteld om voor het Paleis van de Oude Kunst geplaatst te worden tijdens de Brusselse Wereldtentoonstelling van 1935. Daarna werd ze geschonken aan de stad Brussel. Tussen april 1936 en april 1940 blijkt het brons verdwenen. Net teruggevonden wordt het tussen 1940 en '45 alweer verstoppt. Na de oorlog wordt het opgesteld in het gemeentehuis te Laken, aan de voet van de grote trap, waar het vandaag nog steeds staat.

In 1936 werd er een identiek afgietsel gemaakt voor de stad Doornik. De sculptuur heeft haar originele polychromie verloren, mede door zware schade, opgelopen tijdens een bombardement. Een aantal jaren geleden werd ze overschilderd in tonen die dicht aanleunen bij die van het schilderij van van der Weyden, maar hoogstwaarschijnlijk niet de oorspronkelijke zijn.

Marcel Wolfers en de kunst van het lakken ⁴

Marcel Wolfers was net als zijn vader beeldhouwer en edelsmid, maar staat vooral bekend om zijn werk op het vlak van Aziatische lak in Europa ⁵. Lak werd voor het eerst gebruikt in Parijs rond 1917 ter bescherming van de schroeven van vliegtuigen. Wolfers begint zich rond 1923 te interesseren in dit materiaal, na contacten met Jean Dunant (1877-1942), kunstenaar-lakker en importeur van de lak en haar technologie in Parijs.

Rond 1928-1929 sluit Wolfers zich aan bij Arthur de Waeghe, die zich ook interesseert aan de kunst van het lakken.

In 1931 zal hij voor het eerst op een bevredigende manier gebruik maken van lak als decoratieve afsluitlaag op een beeldhouwwerk, met name voor de kruisweg in zandsteen die werd besteld door de St. Martinkerk te Marcinelle.

In Europa heeft de laktechniek ⁶ zich kunnen ontwikkelen tijdens de Art Déco-periode. Toch blijft het een marginale techniek. Het grootste probleem voor kunstenaars was het verkrijgen van de grondstoffen.

Marcel Wolfers zal verschillende malen van leverancier veranderen. Hij bevoorradde zich in Parijs: in het begin bij een Vietnamese koopman, later bij een Thai leverancier, Van Hnygh.

Het is hoogstwaarschijnlijk dankzij de ontmoeting met een Japanse lakker (Homanaka) dat Wolfers de Japanse lak urushi leert kennen.



Technique d'élaboration de la sculpture

La sculpture en bronze a été coulée par la Compagnie des Bronzes de Bruxelles, à partir du modèle original en plâtre.

Elle est composée de plusieurs éléments assemblés par goudjons et goupilles, par boulonnage ou par soudure.



Vervaardigingsproces van het beeld

Het bronzen beeld werd gegoten vanaf een origineel in plaaster door de Compagnie des Bronzes uit Brussel. Het is samengesteld uit verschillende elementen, die werden gemonteerd door bouten en pennen, door vastklinken of lassen.

Vue de l'intérieur de la sculpture :

On observe les trous prévus pour le boulonnage de deux gradins entre eux, avec au centre, l'insertion de Saint Luc dans son socle avec des goudjons et des goupilles, et un boulon.

Zicht op de binnenkant van het werk :

Men ziet de gaten die werden voorzien voor de bevestiging van twee treden onderling met bouten,

In het midden, de plaatsing van de H. Lucas in zijn sokkel met pinnen en spieën, en een bout.

La finition laquée est inhabituelle pour une sculpture en bronze de cette dimension, mais n'est pas du tout étonnante pour une œuvre de Marcel Wolfers.

Par chance, cette finition laquée originale de la Vierge est quasi intacte. Elle est vêtue d'un manteau vert et d'une robe rouge, tous deux rehaussés d'éclats d'or.

Le manteau de Saint-Luc a, lui, perdu son aspect original : il est entièrement surpeint.

Le vêtement actuel est rouge bordeaux, il était laqué rouge plus vif à l'origine ainsi qu'on peut le voir dans certaines lacunes, sans doute comme le chapeau et les chaussures.

Le linge de l'enfant Jésus, original lui aussi, est laqué bleu gris.

Toutes les carnations sont dorées. Les cheveux de la Vierge sont dorés puis colorés par un glacis.

Deux types de dorures sont observés : une pour les carnations, relativement lisse, et une pour le livre et le crayon, plus mate.

Les différentes couches de laque et la façon dont sont appliquées les feuilles métalliques sont clairement visibles sur les coupes stratigraphiques⁸ :

Een gelakte afwerking is ongewoon voor een bronzen sculptuur van dit formaat, maar niet verwonderlijk voor het werk van Marcel Wolfers.

De originele lakafwerking is op het beeld van de Maagd nagenoeg intact. Ze draagt een groene mantel en een rood kleed, beide bezaaid met goud.

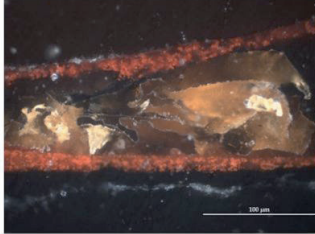
Op de mantel van St. Lucas daarentegen is het originele aspect verdwenen : hij werd helemaal overschilderd. Het kleed is vandaag bordeaux-rood, maar werd oorspronkelijk in een helderder rood gelakt, zoals te zien is in enkele lacunes. Ongetwijfeld dicht bij de kleur van de hoed en de schoenen.

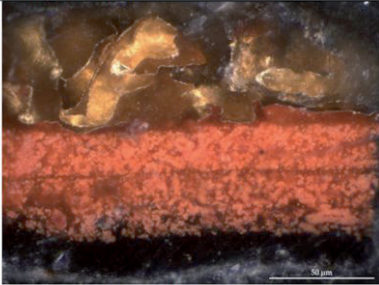
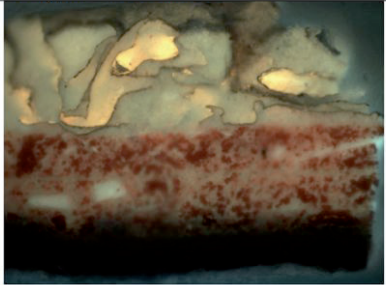
De lendendoek van het kind Jezus, die ook origineel is, heeft een blauw-grijze lak.

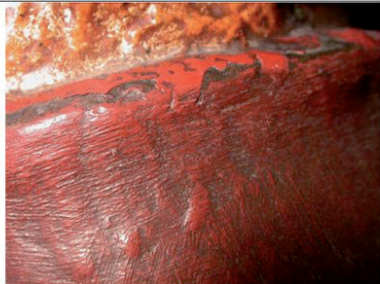
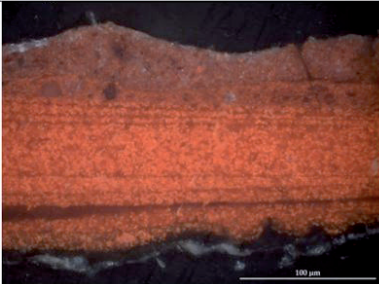
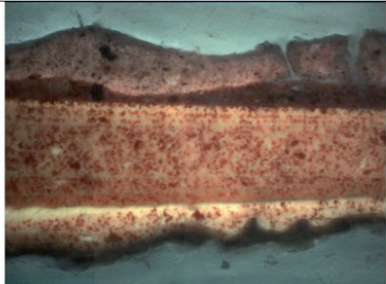
Alle huidpartijen zijn verguld. De haren van de Maagd zijn verguld en bijgekleurd met een glacis.

Er werden twee soorten verguldingen ontdekt : één voor de inkarnaten, die relatief glad is, en een eerder matte, voor het boek en potlood.

De verschillende laklagen en de manier waarop het metaalblad werd aangebracht zijn duidelijk zichtbaar in de stratigrafische coupes⁸ :

Robe rouge de la Vierge : Détail de l'aspect de surface	SLL3 Stratigraphie en lumière visible	SLL3 Stratigraphie en lumière UV
Kleed van de Maagd : Detail van het oppervlakte-aspect	SLL3 Stratigrafie in zichtbaar licht	SLL3 Stratigrafie onder UV-licht
		
Une dorure à la feuille décore localement la laque rouge.	Succession des couches en partant de la couche supérieure : - couche de laque rouge - feuille d'or appliquée à la laque - couche de laque rouge - couche préparatoire noire - couche grise « brillante » (non identifiée)	
Bladgoud vergulding, lokaal bijgewerkt met rode lak.	Opeenvolging van de lagen vertrekkend van de toplaag : - rode laklaag - bladgoud aangebracht met lak - rode laklaag - zwarte grondlaag - « glanzende » grijze laag (niet geïdentificeerd)	

Cheveux de la Vierge : Détail de l'aspect de surface	SLL7 A Stratigraphie en lumière visible	SLL7 A Stratigraphie en lumière UV
Haar van de Maagd : Detail van het oppervlakte-aspect	SLL7 A Stratigrafie in zichtbaar licht	SLL7 A Stratigrafie onder UV-licht
		
Le rendu mat de la dorure est lié à son aspect rugueux. Un glacis brun rouge est appliqué sur la dorure des cheveux pour les différencier de la carnation. On ne voit pas cette couche sur la coupe stratigraphique.	Succession des couches en partant de la couche supérieure : - feuilles d'or « chiffonnées » appliquées à la laque - couche de laque rouge fort chargée en pigments - couche de laque rouge moins chargée en pigments - couche préparatoire noire - couche grise « brillante » (non identifiée)	
Het matte aspect van de vergulding is te wijten aan het ruwe oppervlak. Een bruin-rode glacis werd aangebracht in de haren bovenop de vergulding om ze te onderscheiden van de inkarnaten. Deze laag is niet te zien op de dwarsdoorsnede.	Opeenvolging van de lagen vertrekkend van de toplaag : - « kreukelig » bladgoud, aangebracht met lak - rode laklaag, met grote concentratie pigment - rode laklaag met minder pigment - zwarte grondlaag - "glanzende" grijze laag (niet geïdentificeerd)	

Manteau rouge de Saint Luc : Détail de l'aspect de surface	SLL10 Stratigraphie en lumière visible	SLL10 Stratigraphie en lumière UV
Rode mantel van de H. Lucas : Detail van het oppervlakte-aspect	SLL10 Stratigrafie in zichtbaar licht	SLL10 Stratigrafie onder UV-licht
		
On voit la laque rouge dans les usures de la peinture rouge du manteau.	Succession des couches en partant de la couche supérieure : - couche de peinture rouge (dernière intervention = peinture actuelle) - couche de peinture rouge (1 ^{ère} couche de peinture – couche foncée sur la photo en lumière UV) - laque rouge appliquée en plusieurs fines couches - couche(s) de laque rouge peu chargée en pigments (+ fluorescente aux UV) - couche préparatoire noire - couche grise « brillante » (non identifiée)	
Men ziet de rode lak in de slijtage in de verflaag van de rode mantel.	Opeenvolging van de lagen vertrekkend van de toplaag : - rode verflaag (laatste interventie = huidige verflaag) - rode verflaag (1 ^{ste} verflaag – donkere laag op de foto onder UV) - rode lak, aangebracht in verschillende fijne lagen - rode laklaag(en) met weinig pigment (+ fluorescerend onder UV) - zwarte grondlaag - "glanzende" grijze laag (niet geïdentificeerd)	

Le socle noir verdâtre ne présente pas le même type de finition que les statues : il s'agit probablement d'une superposition de couches de peinture ou de vernis opaques donnant un aspect moiré entre vert sombre et noir, destiné à imiter l'oxydation naturelle.

L'observation attentive, les recherches sur Marcel Wolfers et les coupes stratigraphiques ont confirmé que la sculpture était laquée dès l'origine, ce qui était fondamental pour le choix du traitement.

De zwarte sokkel heeft niet dezelfde afwerkingslaag als de beelden : het gaat waarschijnlijk om een superpositie van verflagen en opake vernissen met een aspect tussen donker groen en zwart, zoals een imitatie van natuurlijke oxidatie.

Dankzij de nauwkeurige observatie, het onderzoek naar Marcel Wolfers en de stratigrafische coupes werd duidelijk dat de sculptuur van bij aanvang gelakt was, wat van fundamenteel belang is voor de keuze van de behandeling.

Etat de conservation

Les principaux problèmes de conservation de la sculpture étaient la déformation du socle, les soulèvements et lacunes sur le manteau de St Luc et l'important encrassement de l'œuvre : poussière, dépôts de calcaire dus à des coulées d'eau, graffitis, ... témoignant de la négligence dont a souffert le monument ces dernières années.

Le crayon de Saint Luc était détaché.

La mauvaise adhérence de la laque originale sur le bronze du manteau de Saint Luc n'est manifestement pas récente. La peinture rouge bordeaux qu'on voit actuellement a été posée sur une surface laquée déjà lacunaire, peut-être déjà en novembre 1935 lors de la « modification de la polychromie « laque » », mentionnée dans les archives.



*Le monument et les plantes en 2010, avant les travaux.
Het monument en de planten in 2010, voor de werken.*

Traitement réalisé

Plusieurs opérations ont été réalisées. Le socle constitué de gradins indépendants était enfoncé sous Saint Luc, par manque de soutien.

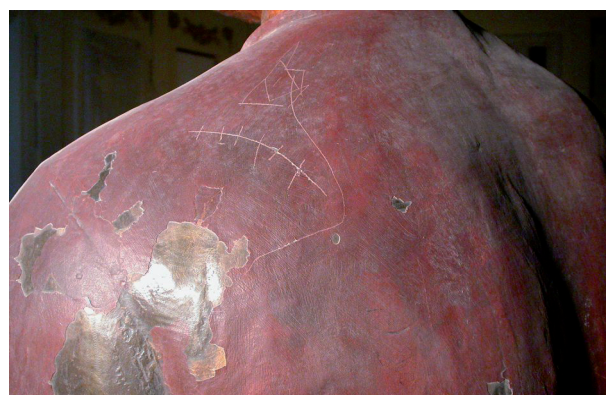
Lors de la conception du monument, il était prévu que tous les gradins soient solidaires pour porter ensemble le poids des statues. Le dispositif de boulonnage était prévu mais non employé. Le socle de Saint Luc, trop faible pour supporter seul la statue, s'est déformé. Il a pu être redressé à l'aide d'un système de levage, pour être à nouveau fixé aux autres éléments, et une plaque

Staat van bewaring

De hoofdproblematieken voor de conservatie van de sculptuur waren de deformatie van de sokkel, de opstuwingen en lacunes op de mantel van de H. Lucas en een overheersende vuillaag op het geheel : stof, kalkafzetting door waterinsijpeling, graffiti, ... - stille getuigen van de verwaarlozing van het monument gedurende de voorbije jaren.

Het potlood van de H. Lucas was los gekomen.

De slechte hechting van de originele lak op de mantel van de H. Lucas is overduidelijk geen recent verschijnsel. De bordeaux-rode verflaag die we vandaag zien werd aangebracht bovenop een reeds lacunaire laklaag, mogelijk al in november 1935 tijdens de « aanpassing van de « gelakte » polychromie », zoals vermeld staat in de archieven.



*Lacunes dans le manteau de St Luc et graffiti gravés.
Lacunes in de mantel van de H. Lucas en ingekraste graffiti.*



*Détail de l'épaule droite de St Luc : importants soulèvements et lacune.
Detail van de schouder van de H. Lucas met zware opstuwingen en lacune.*

Behandeling

Er werden diverse handelingen gesteld.

De sokkel onder de H. Lucas, die is opgebouwd uit

de renfort, reportant le poids au sol a été ajoutée par mesure de sécurité..

Le crayon de Saint Luc a été refixé via une goupille en bronze, comme à l'origine, ici sécurisée par un peu d'Araldite pigmentée.

Les soulèvements de la laque ont été réalisés au Paraloid B72® à 30% dans un mélange d'acétone/éthanol 85/15. Certains soulèvements ont été remis en place avec l'aide de la spatule chauffante.

Le nettoyage superficiel a été réalisé en plusieurs étapes : dépoussiérage, nettoyage légèrement humide puis un dernier passage au white spirit pour éliminer les restes d'encrassement.

Après nettoyage, les lacunes ont été mises à niveau avec un mélange de BEVA 371® chargé au kaolin et coloré aux pigments. Le mastic a été appliqué à la spatule chauffante, sa surface structurée et mise à niveau mécaniquement et à l'aide de white-spirit/acétone 1/1. Le métal apparent avait au préalable été protégé par une couche de vernis MSA Golden®

Les retouches ont été réalisées à la peinture acrylique Golden®.

Les retouches des zones très dégradées du socle ont été réalisées à la cire pigmentée noire. Une couche de cire de protection (cire microcristalline) a été appliquée sur l'ensemble du socle.

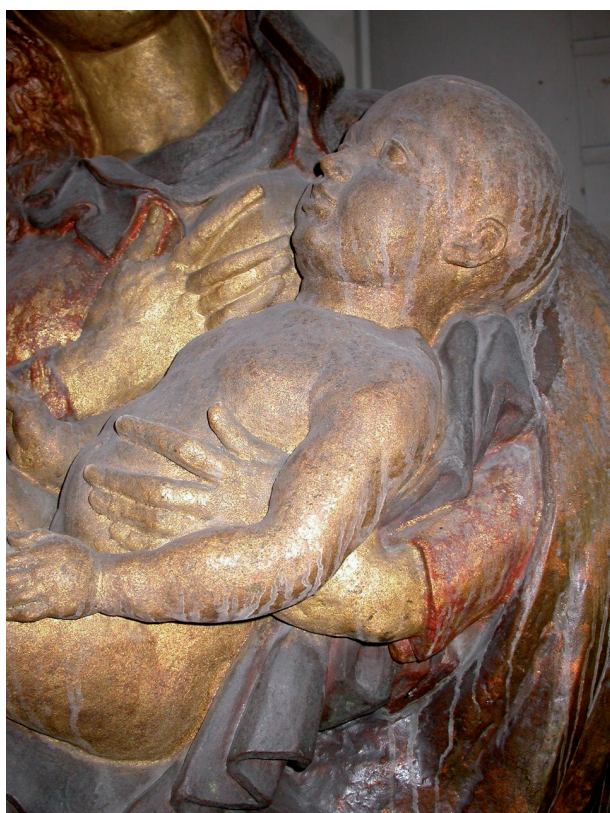


Photo de gauche : Enfant Jésus avant nettoyage.
photo de droite : Enfant Jésus après traitement.

Foto links : Kind Jezus voor reiniging.
foto rechts : Kind Jezus na behandeling.

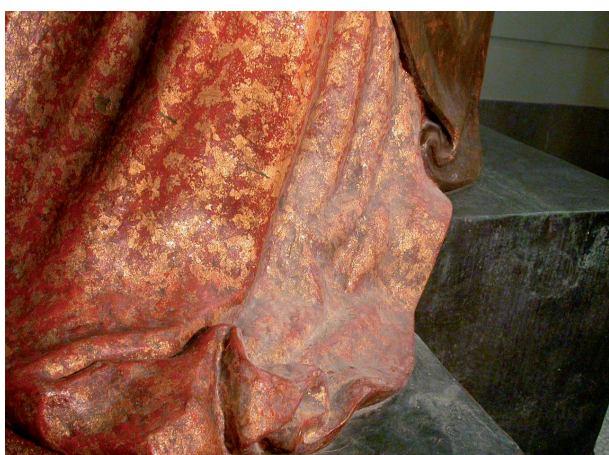
aparte treden, was ingevallen bij gebrek aan ondersteuning.

Van bij de conceptie van het monument was de idee dat alle trappen samen het gewicht van het werk zouden opvangen. Het systeem voor de plaatsing van de bouten was voorzien, maar werd niet gebruikt. De sokkel van de H. Lucas, die te zwak was om het beeld te dragen, is vervormd. Dankzij een soort hefboomstelsel kon de sokkel terug opgetrokken worden, om dan opnieuw bevestigd te worden aan de andere elementen. Als zekerheidsmaatregel werd een verstevigingsplaat aangebracht, die de druk van het gewicht opvangt.



Support en fer peint pour reporter le poids de la statue directement au sol.
Versteviging in beschilderd ijzer om het gewicht van het beeld aan de grond op te vangen.





*Essais de nettoyage sur le manteau vert et la robe rouge de la Vierge.
Reinigingstesten op de groene mantel en het rode kleed van de Maagd.*

Conclusion

Bien que peu apprécié du public, le Monument à Rogier van der Weyden est une œuvre tout à fait exceptionnelle, tant par son histoire que par le fait qu'elle soit laquée.

Cette finition inhabituelle aurait pu faire penser à un "barbouillage" postérieur, masquant la patine d'origine, or il n'en est rien.

Les recherches sur Marcel Wolfers ont confirmé que la sculpture était laquée dès l'origine. Le sculpteur s'est en effet passionné pour la laque asiatique qu'il a utilisée pour la création de nombreux objets et de quelques sculptures, dont celle-ci, qui est manifestement la plus grande.

Cet exemple met une fois de plus en évidence la nécessité d'un bon examen préalable et de recherches historiques pour décider, en connaissance de cause, des traitements les plus adéquats.

(1) Marcel Wolfers (1886-1976) est le fils de Philippe Wolfers, célèbre sculpteur, orfèvre et joaillier bruxellois de l'Art Nouveau.

(2) Fonds d'archives inédites, conservées chez madame Claire Baeyens-Wolfers que remercions vivement pour

Het potlood van de H. Lucas werd terug vastgezet met behulp van een bronzen pin, net zoals bij het origineel, maar hier extra beveiligd met een beetje gepigmenteerd *Araldite*.

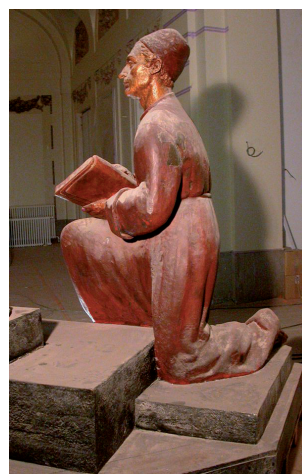
De opstuwingen in de laklaag werden behandeld met *Paraloid B72*® aan 30% in een mengsel van aceton/ethanol, 85/15. Een aantal opstuwingen werden teruggeplaatst met behulp van een warme spatula.

De oppervlaktereiniging werd in verschillende stappen uitgevoerd : ontstoffen, licht vochtige reiniging, en een laatste beurt met white spirit om de resten te verwijderen.

Na reiniging werden de lacunes op niveau gebracht met een mengsel op basis van *BEVA 371*®, gevuld met kaolin en gekleurd met pigmenten. De vulling werd aangebracht met de warme spatula, de structuur en het op niveau brengen handmatig en met gebruik van white spirit/aceton, 1/1. Het blootliggende metaal werd vòòr deze behandeling beschermd door een vernislaag, *MSA Golden*®.

De retouches werden uitgevoerd met acrylverf van *Golden*®.

De retouches in de sterk gedegradeerde zones op de sokkel werden aangebracht met in zwart gepigmenteerde was. Een bescherm laag in was (microkristallijne was) werd aangebracht over de gehele sokkel.



*Vues de Saint Luc avant et après traitement.
Beelden van de Heilige Lucas voor en na behandeling*

Conclusie

Hoewel het weinig gesmaakt wordt door het brede publiek, is het Monument voor Rogier van der Weyden een heel bijzonder kunstwerk, zowel door zijn historiek als door de techniek van het lakken.

Deze ongebruikelijke afwerking zou mogelijk geïnterpreteerd kunnen worden als later 'geknoei' om de oorspronkelijke patina te verbergen, terwijl er in feite niets onder aanwezig is.

Het onderzoek naar het werk van Marcel Wolfers heeft aangetoond dat de sculpturen wel degelijk van bij aan-

ses témoignages et les archives de son père qu'elle a mises à notre disposition.

(3) DESTREE Jules, *Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris-Bruxelles, 1930.

(4) D'après les archives conservées par Mme Baeyens-Wolfers et la conférence donnée par Mr. Raf Steel le 8 mars 2012 au Streckshof (Anvers) dans le cadre de l'exposition « Esthétique Moderne » du 18/10/2011 au 09/04/2012.

(5) ADRIAENSSENS Werner, STEEL Raf, *La dynastie Wolfers, De l'Art Nouveau à l'Art déco*, édition Pandora, Anvers, 2006.

(6) La laque est une résine naturelle (latex gomme résineux) issue de la sève d'arbres de la famille des Anacardiaceae du genre *Rhus*. Parmi les arbres à laque, un des plus exploité est le *Rhus vernicifera*, cultivé en Chine et au Japon.

Pour polymériser, la résine a besoin d'être placée 18 à 24 h dans un endroit obscur, chaud et saturé d'humidité.

(7) Archives de la Fondation van der Bruch. Grand merci à la comtesse d'Ursel de nous avoir permis de consulter et photographier ce document.

(8) Les coupes stratigraphiques ont été photographiées au laboratoire de l'IRPA (Jana Sanyova et Cécile Glaude).

Sources, bibliographie

- Archives de Marcel Wolfers conservées chez Madame Claire Baeyens-Wolfers

- ADRIAENSSENS Werner, STEEL Raf, *La dynastie Wolfers, De l'Art Nouveau à l'Art déco*, édition Pandora, Anvers 2006,

- STEEL Raf, « Arthur de Waegh en Omer de Waegh : Ontwerpers bij Wolfers Frères en in het lakatelier Marcel Wolfers. Identificatie van de merken van het lakatelier Marcel Wolfers. », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Belgique, 2001, Vol. 72, pp. 55-78.

- MESMAEKER Delphine, «La conservation-restauration des sculptures bouddhiques en bois laqué doré du Japon», mémoire de fin d'étude, non publié, La Cambre, 2006.

- MESMAEKER Delphine, « La conservation-restauration des sculptures Bouddhiques en bois laqué doré du Japon », in *Bulletin APROA/BRK*, 2006, n°02, p. 16-20.

(Photos : Françoise Urban et Marianne Decroly)

vang gelakt waren. De beeldhouwer was zelfs gepassioneerd door de Aziatische lakken, en heeft die dan ook gebruikt in de creatie van talrijke objecten en enkele sculpturen, waaronder deze, zonder twijfel de grootste in zijn soort.

Dit voorbeeld toont nogmaals het belang aan van een degelijk vooronderzoek en historisch onderzoek alvorens, met kennis van zaken, te kiezen voor de meest adequate behandeling.

(1) Marcel Wolfers (1886-1976) is de zoon van Philippe Wolfers, bekend beeldhouwer, edelsmid en juwelier in het Brussel van de Art Nouveau.

(2) Fonds van onuitgegeven archieven, bewaard door Mevr. Claire Baeyens-Wolfers, die we van harte bedanken voor haar getuigenis en het ter beschikking stellen van de archieven van haar vader.

(3) DESTREE Jules, *Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris-Bruxelles, 1930.

(4) Naar de archieven bewaard door Mevr. Baeyens-Wolfers en de lezing van Mr. Raf Steel op 8 maart 2012 in het Streckshof (Antwerpen) in het kader van de tentoonstelling « Esthétique Moderne » van 18/10/2011 tot 09/04/2012.

(5) ADRIAENSSENS Werner, STEEL Raf, *La dynastie Wolfers, De l'Art Nouveau à l'Art déco*, Pandora, Antwerpen 2006

(6) De lak is een natuurlijk hars, afkomstig uit het sap van bomen uit de familie van de Anacardiaceae, genus *Rhus*. Onder de bomen die lak produceren is de *Rhus vernicifera* de meest geëxploiteerde, gecultiveerd in China en Japan. Om te kunnen polymeriseren moet het hars tussen de 18 en 24u in een donkere, warme en van vochtigheid verzadigde ruimte geplaatst worden.

(7) Archieven van de Fondation van der Bruch. Hartelijk dank aan de gravin d'Ursel dat we de toestemming kregen om dit document te consulteren en fotograferen.

(8) De stratigrafische coupes werden gefotografeerd in de laboratoria van het KIK (Jana Sanyova et Cécile Glaude).

Bibliografie

- Archief van Marcel Wolfers bewaard bij Mevrouw Claire Baeyens-Wolfers

- ADRIAENSSENS Werner, STEEL Raf, *La dynastie Wolfers, De l'Art Nouveau à l'Art déco*, Pandora, Antwerpen 2006,.

- STEEL Raf, « Arthur de Waegh en Omer de Waegh : Ontwerpers bij Wolfers Frères en in het lakatelier Marcel Wolfers. Identificatie van de merken van het lakatelier Marcel Wolfers. », in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Belgique, 2001, Vol. 72, pp. 55-78.

- MESMAEKER Delphine, *La conservation-restauration des sculptures bouddhiques en bois laqué doré du Japon*, ongepubliceerde scriptie, La Cambre, 2006.

- MESMAEKER Delphine, « La conservation-restauration des sculptures Bouddhiques en bois laqué doré du Japon », in *Bulletin APROA/BRK*, 2006, n°02, p. 16-20.

(Vertaling : Karen Bonne)

(Fotos : Françoise Urban en Marianne Decroly)

ABONNEMENTS ABONNEMENTEN

Claire Fontaine

e-mail: fontaine.c@gmail.com

redaction_redactie@yahoo.com

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)

(verzendingskosten 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

(verzendingskosten inbegrepen)

België en E.U. = € 7

Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) = € 9

BANK / BANQUE

BE02 0682 0831 8540 - BIC GK CC BE BB

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

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



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

Secrétariat francophone :
Marie Postec
Rue Van Hammée 16
1030 Bruxelles
marie_postec@yahoo.com

Maatschappelijke zetel
Siège social
Coudenberg 70
1000 Bruxelles/Brussel
info@aproa-brk.org

Nederlandstalig secretariaat :
Toon Van Campenhout
Emile Vanderveldelaan 43
2845 Niel
info@chromart.be