

BRK  
APROA

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



BULLETIN

trim IV / 2017

## Raad van bestuur / Conseil d'administration

- DAVID LAINÉ  
Voorzitter / Président  
david@laine.be
- MICHAEL VAN GOMPEN  
Vice-voorzitter / Vice-président  
m.vangompen@scarlet.be
- TANAQUIL BERTO  
Nederlandstalige secretaris  
Handbalstraat 29, 9000 Gent  
tél. : +32 (0)486 16 59 61  
tanaquilberto@gmail.com
- MARIE POSTEC  
Secrétariat francophone  
rue Van Hammée 16, 1030 Bruxelles  
tél. : +32 (0)476 47 42 12  
marie\_postec@yahoo.com
- BERNARD DELMOTTE  
Penningmeester / Trésorier  
b.j.delmotte@telenet.be
- FRANÇOISE VAN HAUWAERT  
Vice-penningmeester / Vice-trésorier  
francoise.van.hauwaert@africamuseum.be
- TOON VAN CAMPENHOUT  
Website  
Redactie Bulletin / Rédaction du Bulletin  
info@chromart.be
- GÉRALDINE BUSSIENNE  
Redactie Bulletin / Rédaction du Bulletin  
gerbus4@gmail.com
- MARJAN BUYLE  
Organisatie van het colloquium  
/ Organisation du colloque  
marjanbuyle@hotmail.com
- NICO BROERS  
Opleidingen/ Formations  
broers.nico@saint-luc.be
- PETER DE GROOF  
Afgevaardigde E.C.C.O. / Délégué E.C.C.O.  
peterpiak@hotmail.com

## Redactie / Rédaction

- REDACTIE / REDACTION  
Géraldine Bussienne  
Avenue Evariste de Meersman, 34  
1082 Bruxelles  
Tél: +32 (0) 497 22 17 97  
gerbus4@gmail.com  
  
Toon Van Campenhout  
info@chromart.be
- ÉDITEUR RESPONSABLE  
/ VERANTWOORDELIJKE UITGEVER  
David Lainé
- LAYOUT  
Billiau.Natasja@gmail.com
- DRUKKERIJ / IMPRIMERIE  
zwartopwit.be
- COVER PHOTO CREDIT  
/ CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE COUVERTURE  
© Sam Huysmans
- ABONNEMENTEN / ABONNEMENTS  
redaction\_redactie@yahoo.com
- VOLGEND BULLETIN / PROCHAIN BULLETIN  
mars 2017 / maart 2017  
  
Les articles sont bienvenus ! Artikels welkom!  
Les textes sont attendus 2 mois avant la parution.  
Teksten worden 2 maanden voor publicatie verwacht.
- WEBVERSIE / VERSION ONLINE  
  
Ce Bulletin est consultable sur le site de l'Association  
<http://www.aproa-brk.org/Publications/BulletinFr>  
  
Dit Bulletin is te vinden op de website van de Vereniging  
<http://www.aproa-brk.org/Publications/Bulletin>

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

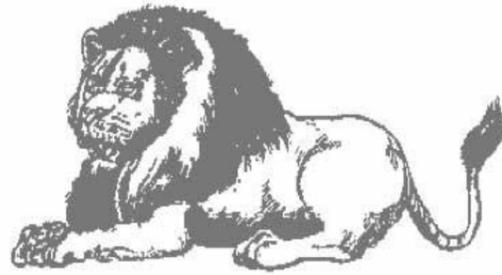
## Inhoud / Sommaire

- 5 MOT DU PRÉSIDENT  
/ WOORD VAN DE VOORZITTER – David Lainé
- 6 COMPTE-RENDU COLLOQUE – Marie Postec & Marjan Buyle
- 14 DE RESTAURATIE VAN DE MENSELIJKE DRIFTEN VAN JEF LAMBEAUX – Sam Huysmans
- 24 L'ADORATION DES MAGES, PANNEAU D'UNE COLLECTION PRIVÉE BELGE.  
ÉTUDE INTERDISCIPLINAIRE AUTOUR DU PANNEAU CENTRAL D'UN TRIPTYQUE DÉMEMBRÉ  
– Charlotte Sévrin & Elisabeth Van Eyck
- 36 LISTE DES MEMOIRES 2014 DES 3 ECOLES DE RESTAURATION  
/ 2014 SCRIPTIES LIJSTEN VAN DE 3 RESTAURATIESCHOLEN
- 37 AGENDA
- 38 ABONNEMENTS  
/ ABONNEMENTEN



# BULLETIN

trim IV / 2017



# Grande Droguerie LE LION

Rue de Laeken / Lakensestraat, 55  
1000 Bruxelles / Brussel

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

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



## Woord van de voorzitter / Mot du président

DAVID LAINÉ

» Wat een fantastische editie van ons colloquium hebben we afgelopen november mogen meemaken! Het lijkt wel alsof de verandering van zaal en organisatie een nieuw elan aan ons tweejaarlijks event heeft gegeven. Met een opkomst van iets meer dan 200 is deze editie een groot succes te noemen. De aftrap en voorzet rond het thema van keuzes en dilemma's werd met verve gegeven door Régis Bertholon, Professor en Hoofd van de Studies en Onderzoek aan de Haute Ecole Arc Conservation-restauration in Neuchâtel (Zwitserland).

De volgende sprekers gingen voort op deze piste en zorgden soms voor controverse, maar vooral voor veel gezonde en geanimeerde discussies, die werden voortgezet tijdens de pauzes. De sprekers brachten met hun verschillende casi de perfecte mix tussen de verschillende disciplines in de conservatie-restauratie.

We waren zeer vereerd dat de slotconclusie verzorgd werd door Dominique Allard, directeur van de Koning Boudewijn Stichting, die een mooie synthese gaf van de twee colloquiumdagen. Zoals gewoonlijk hadden de afwezigen ongelijk, maar zij kunnen binnenkort alles in extenso nalezen in de traditionele Postprints, en daarvoor al in een samenvatting van het colloquium verder in dit bulletin.

Langs deze weg wensen we iedereen, die dit colloquium in goede banen heeft helpen leiden, nog eens uitdrukkelijk te bedanken. Ik wens jullie allen een mooi en liefdevolle eindejaarsperiode, en heel veel leesplezier bij het licht van kaars en vuur.

Hartelijke groet,  
David Lainé, Voorzitter

C'est à une édition fantastique de notre Colloque que nous avons assisté en novembre dernier ! On dirait presque que le changement de lieu de rendez-vous et d'organisation a donné un nouvel élan à notre événement bisannuel. Avec une fréquentation de plus de 200 participants cette édition a été un grand succès. La première intervention sur le thème des choix et des dilemmes, qui faisait pratiquement lieu de fil rouge, a été présentée de façon magistrale par Régis Bertholon, Professeur et Responsable d'études et de recherches à la Haute Ecole Arc Conservation-restauration à Neuchâtel (Suisse).

Les intervenants suivants ont continué sur cette même piste, ce qui menait parfois à la controverse, mais surtout à de nombreuses discussions constructives et animées, qui se sont poursuivies pendant les pauses. Les conférenciers ont présenté un mélange presque parfait entre les différentes disciplines en conservation-restauration.

Nous avons été très honorés que les conclusions finales aient été présentées par Dominique Allard, Directeur de la Fondation Roi Baudouin, qui a donné une belle synthèse de ces deux jours de conférences.

Comme d'habitude les absents ont eu tort, mais ils pourront bientôt tout lire in extenso dans les Postprints habituels et dès maintenant dans le résumé du Colloque dans ce bulletin. Par cette voie nous souhaitons remercier une fois de plus toutes celles et ceux qui ont aidé à organiser ce Colloque. Je vous souhaite à tous une belle et tendre période de fin d'année, et une très bonne lecture à la lueur des bougies et de la cheminée.

Cordialement,  
David Lainé, Président

traduction : Marjan Buyle

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

Emballage d'œuvres, objets d'art et antiquités

Fabrication de caisses et crêtes de transport

Entreposage et stockage  
Pose de sculptures

Organisation et logistique aux expositions

Créations et réalisation de stands

Mise en place et accrochage

Expéditions et transport

Véhicules climatisés à suspension pneumatique

Verpakking van kunstwerken, kunstvoorwerpen en antiquiteiten

Fabricage van kisten en transportkratten

Opslagen en stockeren  
Plaatsen van beeldhouwwerken

Organiseren en logistieke ondersteuning van exposities

Ontwerp en opbouw van stands

Opstelling en ophanging

Expéditie en transport

Geclimatiseerde luchtgeveerde voertuigen



Maalbeekweg 15, unité 13  
B-1930 Zaventem

E-mail: mobull@euronet.be



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

Compte-rendu Colloque / Verslag Colloquium

## APROA-BRK COLLOQUE / COLLOQUIUM 2017

Choix et dilemmes en conservation-restauration  
/ Keuzes en dilemma's in de conservatie-restauratie

MARIE POSTEC & MARJAN BUYLE

**L**e 9ème colloque de notre association s'est déroulé ces 23 et 24 novembre dans un lieu nouveau pour nous, l'Auditoire Lippens de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, autour du thème « Choix et dilemmes en Conservation-Restauration ».

Cette manifestation bisannuelle a, une fois de plus, rencontré un grand succès avec près de 200 participants venant d'horizons divers, étudiants, collègues conservateur-restaurateurs, chercheurs et responsables du patrimoine.

La conservation-restauration est une profession de choix successifs auxquels sont sans cesse confrontés les professionnels. Ces choix sont multiples et appartiennent à des domaines très variés, depuis la mise en œuvre d'un projet, le degré d'intervention possible ou le plus approprié pour chaque œuvre, jusqu'au choix des techniques et des matériaux à employer. Les diverses interventions ont bien démontré, durant ces deux jours, la pertinence du thème choisi. La prise en compte et la communication de ces choix et dilemmes de la part des professionnels de la conservation-restauration a pu fournir l'occasion de réfléchir ensemble à ces moments essentiels, mais parfois difficiles à faire accepter, qui doivent pourtant constituer la base de tout traitement.

**H**et 9de colloquium van onze vereniging ging door op 23 en 24 november in een voor ons nieuwe locatie, het Lippens Auditorium van de Koninklijke Bibliotheek van België, rond het thema "Keuzes en dilemma's in de conservatie-restauratie".

Dit tweemaalijks evenement was eens te meer een groot succes met circa 200 deelnemers vanuit verschillende domeinen, studenten, collega's conservators-restaurateurs, onderzoekers en erfgoedverantwoordelijken.

Het beroep van conservatie-restauratie wordt gekenmerkt door achtereenvolgende beslissingen waarmee de beroepsbeoefenaars telkens weer mee geconfronteerd wordt. Deze keuzes zijn uiteenlopend en behoren tot heel diverse domeinen, vanaf het opstellen van een project, de graad van interventie die mogelijk is of die het beste is voor een object, tot de keuzes van technieken en te gebruiken materialen. De verschillende lezingen van deze twee dagen toonden de relevantie van het gekozen thema aan.



FR »

Le premier au programme, Régis Bertholon, s'est demandé sur quelles bases discuter les choix de conservation-restauration, sachant qu'un projet est aujourd'hui élaboré selon un processus, tel que défini par E.C.C.O., qui comprend l'examen et le constat d'état, le diagnostic, la définition des besoins et la proposition de traitement, puis l'intervention et le bilan. Mais d'autres notions interviennent dont il importe de préciser l'importance même si elles restent difficiles à intégrer au sein des discussions entre les intervenants impliqués dans ces choix ; il s'agit des altérations, des valeurs culturelles, de la réversibilité, de l'authenticité, de la réintégration, de la patine, de la visibilité de l'intervention.

Eve Bouyer se questionne aussi sur la justification des choix de traitement, et notamment dans le domaine de la réintégration qui se cantonne souvent aux valeurs esthétiques et historiques, conformément au modèle proposé par Cesare Brandi. Mais à l'heure où la conservation-restauration traite non seulement des œuvres d'art mais plus largement des biens culturels, ces valeurs et leur systématique opposition manquent parfois de pertinence qu'il convient de nuancer. En effet, d'autres valeurs semblent avoir autant si pas davantage d'influence sur les choix relatifs aux degrés de restauration. C'est le cas par exemple des valeurs utilitaire, rituelle, associative ou de rareté.

Plusieurs traitements de restauration, confrontés à de sérieux dilemmes, nous ont été présentés. Un cas d'altération extrême a offert l'occasion, à Simone Habaru et Muriel Prieur du Musée national d'histoire et d'art du Luxembourg, de poser la question du choix du traitement le plus approprié. Suite à un choc climatique très important, un panneau de chêne du 17<sup>ème</sup> siècle, déjà aminci et parqué, a considérablement rétréci. Cet important retrait ne laissait plus la place nécessaire à la couche picturale de bien adhérer au support, provoquant de graves soulèvements. Le choix d'un doublage au bois de balsa et à la cire, critiqué lors d'un congrès en Allemagne en 2015, a été à nouveau ici exposé. Comment sauver l'œuvre autrement ?

De la même façon, Sara Mateu a dû faire un choix difficile face à un tüchlein collé sur un panneau de peuplier, Une Danse des vertus du Musée de Malines. Le traitement de l'œuvre a nécessité le sacrifice du cadre ... faut-il revenir sur cette décision ?

Denis Bruyère a aussi dû faire des choix face à un cabinet William & Mary, datant du début du 18<sup>ème</sup> siècle et conservé au château de Jehay. Le cabinet, transformé du fait de traitements inadéquats dans le passé et aujourd'hui incomplet, nécessitait la reconstitution de certaines parties manquantes pour redonner forme à l'objet. Se pose alors la question de la présentation de la restitution, du degré de réintégration, et de sa présentation à un public pas toujours averti, autant de questions auxquelles le restaurateur est souvent confronté.

NL »

De spits werd afgebeten door Régis Bertholon, die zich de vraag stelde op welke basis we discussiëren over de keuzes in conservatie-restauratie. Een project wordt thans uitgewerkt volgens een proces dat gedefinieerd werd door E.C.C.O.: onderzoek en bewaringstoestand, diagnose, definitie van de noden en behandelingsvoorstel, en dan de behandeling zelf en de evaluatie. Maar er zijn daarbij nog andere begrippen waarvan we het belang moeten beklemtonen, zelfs als ze moeilijk passen in de discussies tussen de verschillende actoren die bij de keuzes betrokken zijn. Het gaat dan over degradaties, culturele waarden, reversibiliteit, authenticiteit, reïntegratie, patina en zichtbaarheid van de interventie.

Eve Bouyer stelt zich eveneens vragen over het rechtvaardigen van behandelingskeuzes, en dit vooral op het domein van de reïntegratie. Meestal wordt gerefereerd aan de dualiteit esthetische en historische waarden, conform het model dat Cesari Brandi voorstelt. Maar op het ogenblik dat conservatie-restauratie zich niet meer alleen met kunstwerken maar in brede zin met cultuurgoederen bezighoudt, ontbreekt het deze waarden en hun systematische oppositie aan relevantie en moet dit genuanceerd worden. Andere waarden schijnen inderdaad niet zoveel invloed te hebben op relatieve keuzes van behandelingsgraad. Dit is onder andere het geval met waarden van gebruik, rituele, associatieve of zeldzaamheidswaarden.

Verschillende restauratiebehandelingen waarbij zich ernstige dilemma's stelden, kwamen aan bod. Een extreem geval van degradatie bood de gelegenheid aan Simone Habaru en Muriel Prieur van het Nationaal Museum van Geschiedenis en Kunst van Luxemburg, om de vraag te stellen naar de meest geschikte behandeling. Als gevolg van een extreme klimaatschok was een eiken paneel uit de 17<sup>de</sup> eeuw, dat al afgedund en geparketteerd was, zwaar gekrompen. Door deze belangrijke krimp had de picturale laag niet voldoende plaats meer om goed aan de drager te hechten, wat leidde tot belangrijke opstuwingen. De keuze van een dublering met balsa hout en was werd bekritiseerd op een congres in Duitsland in 2015 en wordt nu opnieuw voorgesteld. Hoe anders kon het werk gered worden?

Op dezelfde manier moest Sara Mateu een moeilijke keuze maken voor een tüchlein dat op een populieren paneel gekleefd was. Het betreft de Dans van de deugden. De behandeling van het werk noodzaakte tot het opofferen van het kader... moet er op deze beslissing teruggekomen worden?

Denis Bruyère moest ook keuzes maken voor een William & Mary kabinet uit het begin van de 18<sup>de</sup> eeuw, dat bewaard wordt in het kasteel van Jehay. Dit onvolledig kabinet dat door vroegere behandelingen zwaar gewijzigd was, noodzaakte de reconstitutie van bepaalde ontbrekende elementen om het object opnieuw vorm te geven. Volgt dan de vraag naar de presentatie van deze reconstitutie, de graad van reïntegratie en het tentoonstellen aan een niet altijd ervaren publiek. Zoveel vragen waarmee de restaurateur vaak geconfronteerd wordt.



FR »

Un cas de sauvegarde d'une œuvre a été présenté par Marjan Buyle, confrontée au traitement des peintures murales de 1860 du presbytère de Meerhout, masquées au 20ème siècle par une couche de caoutchouc insoluble. Seul un décapant du commerce, normalement non utilisé en restauration, permettait de retrouver les peintures cachées. Quel choix faire ? Renoncer ou opérer le dégagement ?

La copie de remplacement peut parfois présenter une alternative dans le cas d'œuvre en perte. Le cas du Monument à Everard t'Serclaes, œuvre majeure du patrimoine bruxellois, a été expliqué par Paula Cordeiro et Françoise Urban. L'œuvre en laiton de l'artiste Julien Dillens a été restaurée et est maintenant exposée à l'intérieur de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, au côté de sa maquette en plâtre, et remplacée par une copie dans la galerie aménagée sous la Maison de l'Etoile.

Parfois, le manque de volonté ou/et de financement de la part des instances décisionnelles, et notamment du propriétaire des lieux, peut engendrer des traitements dont la durabilité n'est pas assurée. C'est le cas du Temple égyptien du Zoo d'Anvers, présenté par Barbara Pecheur et Fabian Rasson, dont les problèmes récurrents ne peuvent pas être résolus, faute d'étude préalable qui permettrait d'analyser les problèmes et de proposer des solutions sur le long terme.

Mais qui dit gros chantier ne signifie pas toujours problème insoluble. La restauration du Panorama de la Bataille de Waterloo, immense toile peinte de 110 m de long sur 12 m de hauteur, présentée par Isabelle Happart et Agnès Esquirol, en est la preuve – même si les interrogations et les défis furent nombreux en cours de traitement et en dépit de contraintes de temps imposées en vue des commémorations du bicentenaire organisé en 2015.

Les traitements de restauration ne bénéficient pas souvent de tests préalables. Qui plus est, rares sont les cas où des tests peuvent être effectués sur une œuvre « sacrifiée » pour pouvoir prendre les bonnes décisions sur d'autres œuvres analogues. Tel fut pourtant l'objet de l'étude menée sur un couvre-chef de la collection du Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren, composé de textiles et de perles en verre. Certaines perles présentaient un niveau de dégradation très avancé. Quel traitement privilégier ? Une intervention minimale, moyennement interventionniste ou au contraire très poussée ? Anoen De Paepe nous a exposé cette étude pour laquelle il s'avère que ce ne sont pas toujours les interventions minimales qui sont les moins invasives.

Les dilemmes soulevés par la conservation-restauration de l'art ethnographique, mis en lumière par Isabel Garcia Gomez du Musée d'ethnographie de Genève, concernent surtout les transformations subies par d'anciens traitements – consolidations, collages, retouches invasives – et les marques laissées par leur inscription dans les collections ou leur mise en exposition. Que faire de cet héritage qui est souvent la conséquence de bonnes intentions ? Le restaurateur ne doit pas oublier que la réversibilité n'est souvent qu'une direction à maintenir, mais que toute intervention laisse des traces ... Nos bonnes intentions d'aujourd'hui deviendront peut-être les dilemmes des restaurateurs de demain.

NL »

Een geval van behoud van een werk werd voorgesteld door Marjan Buyle, die geconfronteerd werd met de behandeling van de muurschilderingen uit 1860 in de pastorie van Meerhout, die in de 20ste eeuw overdekt waren met een laag onoplosbaar rubber. Alleen een industrieel verfabijproduct, dat normaliter niet gebruikt wordt in de restauratie, liet toe om deze verborgen schilderijen terug te vinden. Welke keuze maken? Opgeven of de blootlegging uitvoeren?

Een vervangingskopie kan soms een alternatief bieden in het geval van een zwaar beschadigd werk.

Het geval van het monument van Everard t'Serclaes, een topwerk van het Brussels erfgoed, werd voorgesteld door Paula Cordeiro en Françoise Urban. Het werk in messing van de kunstenaar Juliaan Dillens werd gerestaureerd en is nu binnen tentoongesteld in het Brussels Stadhuis, naast zijn gipsen maquette, en vervangen door een kopie in de galerij onder het Huis De Ster.

Soms kunnen het gebrek aan goede wil of het ontbreken van financiering vanwege de instanties met beslissingsbevoegdheid behandelingen tot gevolg hebben waarvan de duurzaamheid niet gewaarborgd is. Dit is het geval met de Egyptische Tempel van de Antwerpse Dierentuin, voorgesteld door Barbara Pecheur en Fabian Rasson. De steeds terugkerende problemen kunnen niet opgelost worden bij gebrek aan vooronderzoek die de problemen analyseert en langetermijnoplossingen voorstelt.

Een grote werf is niet noodzakelijk synoniem van onoplosbare problemen. De restauratie van het Panorama van de Slag van Waterloo, een immens groot doek van 110 m lang en 12 m hoog, voorgesteld door Isabelle Happart en Agnès Esquirol, is daar het bewijs van. En dit ondanks de talrijke vragen en uitdagingen die zich nog stelden tijdens de loop van de behandeling en de strikte deadlines voor de 200-jarige herdenkingen in 2015.

Restauratiebehandelingen kunnen niet altijd stoelen op vooronderzoeken. Het komt heel zelden voor dat testen kunnen uitgevoerd worden op een 'opgeofferd' werk, teneinde goede beslissingen te kunnen nemen op gelijkaardige werken. Toch was dit het geval voor het onderzoek van een hoofddekse uit de verzameling van de Koninklijke Musea van Centraal Afrika in Tervuren, dat samengesteld was uit textiel en glazen kralen. Sommige kralen waren in vergevorderde toestand van verval. Aan welke behandeling de voorkeur geven? Een minimale interventie, een matig ingrijpende behandeling of integendeel een doorgedreven interventie? Anoen De Paepe stelde ons haar onderzoek voor waaruit bleek dat het niet altijd de minimale interventies zijn die het minst ingrijpend zijn.

De dilemma's die zich stellen in de conservatie-restauration van etnografische kunst werden toegelicht door Isabel Garcia Gomez van het Ethnografisch Museum in Genève. Het gaat vooral om wijzigingen aangebracht tijdens vroegere behandelingen – consolidaties, verlijmingen, ingrijpende retouches – en de merken van hun opname in de collecties of hun tentoonstelling. Wat te doen met deze relict die vaak het gevolg zijn van goede bedoelingen? De restaurateur moet niet vergeten dat reversibiliteit een streefdoel is, maar dat elke ingreep zijn sporen nalaat... Onze goede bedoelingen van vandaag worden misschien ook de dilemma's van de restaurateurs van morgen.



Question qu'a aussi posé Lode Goukens, en insistant sur les aspects contextuels et l'histoire de la vie des objets. Le conservateur-restaurateur est souvent confronté à cette question : doit-il se défaire de la life history des oeuvres ou non ? La reconstruction ou la réparation est-elle justifiée ? Comment est-ce compatible avec l'histoire de la réception de l'objet ou de l'œuvre d'art ? Quelle est l'importance du contexte et du rôle dans la mémoire collective de personnes dans telle ou telle autre culture ? Autant de questions qui ne sont pas toujours aisées à résoudre.

Un autre cas d'œuvre ayant évolué avec le temps, soulevant des questions lors du traitement de restauration, a été abordé par Andreas Krupa, via l'exemple d'un cabinet de la période tardive de Biedermeier (vers 1840). Toute trace de coloration et de polissage rehaussant l'aspect d'un acajou rouge profond et brillant est aujourd'hui passée. L'auteur se demande dans quelle mesure le conservateur-restaurateur doit résister à la tentation de la reconstitution.

Même si tous les traitements ne posent pas des choix aussi catégoriques, beaucoup soulèvent des questions qui parfois demandent à être réévaluées en cours de travail. L'exemple est illustré par Christine de Herde qui a relaté les 18 mois du traitement du carton de tapisserie de Pieter Coecke van Aelst, daté de 1535 et conservé à la Maison du roi de Bruxelles, Le Martyre de saint Paul.



Le restaurateur n'a toutefois pas toujours affaire à des œuvres isolées, mais aussi à une problématique de masse, qui demande alors de modéliser un processus décisionnel, comme nous l'a présentée Eugénie Falise avec le traitement des archives. La législation (cas de l'Allemagne où l'utilisation de l'oxyde d'éthylène est interdite), l'innocuité du traitement sur les documents à long terme, sur le personnel, sur les intervenants et sur l'environnement, les ressources financières et logistiques ainsi que le facteur d'urgence sont autant d'éléments qui influent le choix des décisionnaires. Quels sont les éléments qui pèsent dans cette décision et quelle est la place du restaurateur dans le choix final ?

Cette dernière question, la place du restaurateur dans le choix final, est souvent revenue lors de ces journées, notamment avec Johan Grootaers et Martijn Remmen au travers de quelques cas de traitement de plafonds en bois avec feuilletés d'entrevous du 16<sup>ème</sup> siècle, découverts dans des maisons anversoises. L'intérêt de ces plafonds anciens n'est malheureusement pas toujours compris des divers intervenants d'un chantier de restauration du patrimoine architectural.

Plusieurs architectes sont également venus exposer leurs dilemmes, et leurs solutions ... ou absence de solution. Barbara Van der Wee a parlé de l'hôtel Winssinger, bâtiment conçu par Victor Horta à Saint-Gilles (Bruxelles) en deux étapes, d'abord en 1894 puis transformé par lui-même quelques 30 ans plus tard, en 1928. Emmanuelle Job et Françoise Boelens ont exposé le cas de la maison Hap d'Etterbeek (Bruxelles) pour laquelle un projet de réaffectation est en cours.

Deze vraag werd ook gesteld door Lode Goukens, die ingaat op de contextuele aspecten en de biografie van objecten. De conservator-restaurateur wordt vaak met deze keuze geconfronteerd: moet hij de culturele biografie van de werken wegwerken of niet? Is reconstructie of herstelling verantwoord? Wat is het belang van de context en van de plaats in het collectieve geheugen van één of andere cultuur? Allemaal vragen die niet zo gemakkelijk te beantwoorden zijn.

Een ander geval van een werk dat doorheen de tijd een evolutie doormaakte en vragen oproept tijdens de restauratiebehandeling werd aangesneden door Andreas Krupa, aan de hand van een kabinet uit de late Biedermeierperiode (rond 1840). Elk spoor van kleuren en politoeren dat het acajou donkerrode glanzende acajou aspect ophoogde is thans verdwenen. De spreker vraagt zich af in welke mate de conservator-restaurateur moet weerstand bieden aan de verleiding van reconstitutie.

Zelfs indien niet alle behandelingen dergelijke categorische keuzes vereisen, zijn er toch vaak vragen die opnieuw moeten geëvalueerd worden tijdens de behandeling. Het voorbeeld wordt geïllustreerd door Christine de Herde die verslag uitbrengt van 18 maanden behandeling van het tapijtkarton van Pieter Coecke van Aelst uit 1535, bewaard in het Broodhuis in Brussel, De marteling van de heilige Paulus.

De restaurateur heeft niet altijd te maken met geïsoleerde objecten, maar soms ook met een massaproblematiek, die nood heeft aan een beslissingsmodel, zoals werd voorgesteld door Eugénie Falise voor de behandeling van archieven. De wetgeving (bijvoorbeeld Duitsland waar het gebruik van ethyleenoxide verboden is), de onschadelijkheid van de behandeling op lange termijn voor de documenten, het personeel, de uitvoerders en het milieu, de financiële en logistieke middelen alsook de graad van dringendheid zijn zoveel elementen die de beslissers in hun keuze beïnvloeden. Welke elementen wegen het zwaarste door in de besluitvorming en wat is de rol van de restaurateur in de uiteindelijke keuze?

Deze laatste vraag over de plaats van de restaurateur in de finale keuze kwam vaak aan bod tijdens deze studiedagen, met name ook bij Johan Grootaers en Martijn Remmen. Zij stellen de behandeling voor van houten spreidseplafonds van de 16<sup>de</sup> eeuw die ontdekt werden in Antwerpse huizen. Het belang van deze oude plafonds wordt spijtig genoeg niet altijd onderkend door de diverse actoren op een restauratiewerk van bouwkundig erfgoed.

Verskillende architecten kwamen eveneens hun dilemma's en hun oplossingen ... of het gebrek daaraan, voorstellen. Barbara Van der Wee behandelde het Huis Winssinger, ontworpen door Victor Horta in Sint-Gillis (Brussel) in twee stappen: eerst in 1894 en daarna door hemzelf verbouwd 30 jaar later, in 1928. Emmanuelle Job en Françoise Boelens stelden de casus voor van het Huis Hap in Etterbeek (Brussel) waarvoor een herbestedingsproject loopt. Er moeten dan keuzes gemaakt worden: behoud en restauratie van historische salons die dagelijks moeten gebruikt worden noodzaak soms afstand doen van bepaalde elementen.

Il faudra alors faire des choix : conserver et restaurer des salons historiques qui devront être utilisés quotidiennement demandera une part de renoncements plus ou moins lourds. Enfin, Cécile Mairy s'est penchée sur le cas d'une restauration ambitieuse, celle de l'hôtel communal de Forest (Bruxelles), remarquable bâtiment de style Art Déco entièrement classé depuis 1992. L'objectif du projet consiste à assurer la préservation et la valorisation des ouvrages, tout en tenant compte de divers impératifs liés aux aspects énergétiques du bâtiment ou l'accessibilité pour les personnes à mobilité réduite qui peuvent impliquer des interventions lourdes.

Toutes ces communications ont mis le doigt sur l'importance des décisions, et tout ce que les choix et dilemmes qui y conduisent impliquent.

Dominique Allard, directeur de la Fondation Roi Baudouin, avait accepté de faire les conclusions de ces deux jours de colloque. Partant de La Danse des Vertus illustrée par le cas de Sara Mateu, il a tenu à mettre en avant les vertus des conservateurs-restaurateurs, et notamment la prudence et la modestie. Prudence de celui qui sait qu'il ne sait pas tout et, par conséquent, tente de s'entourer de l'avis du plus grand nombre de spécialistes. Le restaurateur joue alors un rôle de rassembleur, vers qui converge une certaine vérité. Modestie devant l'œuvre qui a traversé le temps. C'est là tout le paradoxe du restaurateur qui a vocation à stopper le temps, du moins les dégradations liées au passage du temps, mais qui a justement besoin de temps pour réfléchir, analyser et ainsi préparer au mieux son intervention. Le temps a malheureusement un prix, là réside un des problèmes majeurs auxquels sont confrontés les conservateurs-restaurateurs. Dominique Allard insiste alors sur la nécessité de communication vers le public, voire de la starification d'un objet, afin de porter un message et ainsi sensibiliser les politiques. La communication adéquate donne une légitimité et est selon lui une vertu - une de plus - à cultiver.

Le colloque s'est enfin clôturé par la deuxième édition du Prix APROA-BRK. Il s'agit d'un prix bisannuel de l'association récompensant un étudiant en conservation-restauration, sorti les deux dernières années avant la remise du prix et dont le mémoire a séduit le jury. Le prix a été décerné cette année à Eloïse Delaval de l'ENSAV la Cambre dont le mémoire a été récompensé par un chèque de 1000 euros et par la possibilité d'exposer sa recherche par une communication en fin de colloque et un epublication dans les Postprints. Eloïse, actuellement au Québec, nous a toutefois exposé sa recherche, Le nettoyage des faïences fines contaminées par des oxydes de fer: étude comparative de différents agents nettoyeurs, par une présentation filmée qui la rendait bien présente malgré la distance.

Comme en 2015, la grande qualité des sujets présentés au concours cette année a incité le jury à attribuer également des mentions spéciales à deux autres mémoires: celui d'Isabelle Cuoco de l'Ecole supérieure des Arts Saint-Luc de Liège intitulé La conservation-restauration du polyester stratifié dans l'art contemporain et le design, et celui de Tirza Mol de l'Université d'Anvers (Faculté d'Ontwerpwetenschappen – Opleiding Conservatie-Restauration), intitulé De kleurrijke wereld van Alessandro Mendini. Behandeling van Nigritella Nigra, een moderne ladenkast.

Tenslotte buigt Cécile Mairy zich over een ambitieuze restauratie, deze van het gemeentehuis van Vorst (Brussel), merkwaardig gebouw in art deco dat in zijn totaliteit beschermd werd in 1992. Het doel van de restauratie is het behoud en de valorisatie ervan, maar energievereisten en de toegankelijkheid voor personen met verminderde mobiliteit kunnen leiden tot ingrijpende interventies.

Al de lezingen hebben het belang onderlijnd van beslissingen, en al wat deze keuzes en dilemma's impliceren.

Dominique Allard, directeur van de Koning Boudewijnstichting, had aanvaard om de eindconclusies te formuleren van dit tweedaags colloquium. Vertrekend van de Dans van de deugden die voorgesteld werd door Sara Mateu, beklemtoonde hij de deugden van de conservators-restaurateurs, met name de voorzichtigheid en de bescheidenheid. Voorzichtigheid van wie weet dat hij niet alles weet, en bijgevolg probeert zich te omkaderen met het advies van zoveel mogelijk specialisten. De restaurateur speelt dan de rol van verzamelaar, die een zekere waarheid samenbrengt. Bescheidenheid ten opzichte van een werk dat al heel lang bestaat. Daar vindt men de hele paradox van de restaurateur die de opdracht heeft om de tijd te stoppen, tenminste de degradaties die verbonden zijn aan het voortschrijden van de tijd. Maar hij moet ook de tijd nemen om na te denken, te onderzoeken en zo zijn interventie beter voorbereiden. Tijd heeft spijtig genoeg zijn prijs, en hier zit dan één van de hoofdproblemen waarmee conservators-restaurateurs geconfronteerd worden. Dominique Allard benadrukt in dat verband de noodzaak van de communicatie met het publiek, het op een voetstuk plaatsen van het kunstwerk, om zo de boodschap uit te dragen en de politiek te sensibiliseren. Efficiënte communicatie verleent een legitimiteit en is volgens hem een deugd, eens te meer, om te cultiveren.

Het colloquium werd afgesloten met de tweede editie van de BRK-APROA Prijs. Het betreft een tweejaarlijkse prijs van de vereniging om een student in de conservatie-restauration te belonen, die afgestudeerd is de laatste 2 jaren vóór het uitreiken van de prijs en waarvan het eindwerk de jury kon bekoren. Dit jaar werd de prijs uitgereikt aan Eloïse Delaval van de ENSAV la Cambre waarvan het eindwerk werd beloond met een chèque van 1000 euro, de gelegenheid om haar onderzoek voor te stellen in een lezing op het einde van het colloquium en een publicatie in de Postprints. Eloïse, die in Québec was, heeft ons toch haar onderzoek voorgesteld in een gefilmde presentatie waardoor ze ondanks de afstand toch heel aanwezig was: Le nettoyage des faïences fines contaminées par des oxydes de fer: étude comparative de différents agents nettoyeurs.

Zoals in 2015 was de kwaliteit van de gepresenteerde onderwerpen van deze wedstrijd bijzonder hoog, wat de jury ertoe heeft aangezet ook speciale vermeldingen toe te kennen aan twee andere eindwerken: dit van Isabelle Cuoco van de Ecole supérieure des Arts Saint-Luc in Luik getiteld La conservation-restauration du polyester stratifié dans l'art contemporain et le design, en dit van Tirza Mol van de Universiteit Antwerpen, Faculté d'Ontwerpwetenschappen – Opleiding Conservatie-Restauration), intitulé De kleurrijke wereld van Alessandro Mendini. Behandeling van Nigritella Nigra, een moderne ladenkast.

Marie Postec & Marjan Buyle  
vertaling: Marjan Buyle

# De restauratie van de Menselijke Driften van Jef Lambeaux

SAM HUYSMANS

Het reliëf van de Menselijke Driften (1899) (#01) van de Antwerpse beeldhouwer Jef Lambeaux (1852-1908) (#02) is misschien wel één van de meest tot de verbeelding sprekende beeldhouwwerken uit de Belgische kunstgeschiedenis. Dit enorme reliëf, met voorstellingen van de menselijke passies, staat opgesteld in een speciaal daarvoor ontworpen paviljoen (#03). Het paviljoen is een ontwerp van de toen nog onbekende architect Victor Horta (1861-1947) en werd gebouwd in de noordwestelijke hoek van het destijds recent aangelegde Jubelpark te Brussel naar aanleiding van de 12de wereldtentoonstelling in 1897.

Het reliëf kende een erg bewogen ontstaansgeschiedenis. Al tijdens de ontwerpfase ontstond er een grote controverse omtrent de centrale plaats van De Dood, als heerser over het mensdom, in tegenstelling tot de wat afzijdige voorstelling van Christus en God binnen de compositie van het reliëf. Verder waren er de enorme discussies tussen Lambeaux en Horta omtrent de lichtinval. Wat volgens de visie van Horta een open paviljoen moest zijn, geïnspireerd op een klassieke tempel, werd amper 7 jaar na voltooiing, op aandringen van Lambeaux, hervormd tot een gesloten paviljoen waarbij het natuurlijk licht via een lichtkoepel zenitaal op het reliëf valt. Hierdoor krijgt het reliëf onder bepaalde lichtomstandigheden een meer theatrale expressie door het sterke licht-schaduw spel. Al deze zaken hebben geleid tot een enorme polemiek. Wegens allerlei omstandigheden werd het paviljoen decennialang het merendeel van de tijd gesloten gehouden. Nadat koning Boudewijn in 1978 het paviljoen aan de Saoedische koning Khaled schonk, ontstonden er plannen om er een museum voor islamitische kunst in onder te brengen<sup>1</sup>. Dit leidde er zelfs toe dat het reliëf uit het paviljoen verwijderd zou worden. De demontagewerkzaamheden werden effectief gestart<sup>2</sup> maar werden gelukkig zeer snel stopgezet door het Ministerie van Openbare Werken na een klacht van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen<sup>3</sup>. Het reliëf en het paviljoen waren immers twee jaar

voordien, op 18 november 1976, geklasseerd en als dusdanig onlosmakelijk met elkaar verbonden. De plannen voor het museum werden opgeschort. Ook de daaropvolgende decennia bleef het paviljoen echter te vaak gesloten met zeer uitzonderlijk een openstelling voor bepaalde gelegenheden.

Met de jaren raakte het paviljoen meer en meer in verval. Waterinfiltraties doorheen het dak hadden gevolgen voor gebouw en reliëf. Duiven en andere ongedierte hadden toegang tot het paviljoen waardoor het reliëf werd besmeurd met uitwerpselen (#04). Er was schade aan de gevel en in het paviljoen kwamen delen van het plafond en één van de marmeren wandpanelen los. Bijgevolg drong een grondige renovatie zich op. Sinds 2000 ijverde prof. dr. Werner Adriaenssens, Conservator Decoratieve Kunsten van de 20ste eeuw, verbonden aan het KMKG, voor het herstel en de ontsluiting van het paviljoen<sup>4</sup>. In de aanloop naar de restauratie werden in 2003 een studie van de bewaringstoestand van het reliëf en een lichte oppervlakte-reiniging uitgevoerd door het atelier steensculptuur van het KIK-IRPA<sup>5</sup>. Tussen mei 2013 en augustus 2014 werd het paviljoen in ere hersteld in opdracht van de Regie der Gebouwen, onder leiding van architect André Demesmaeker, en met de financiële steun van Beliris. Ter gelegenheid van de heropening van het paviljoen op Open Monumentendag op 20 en 21 september 2014 werd door het KIK opnieuw een ontstopping uitgevoerd. Sinds het voorjaar 2015 is het paviljoen weer regelmatig toegankelijk<sup>6</sup>. De eigenlijke restauratie van het reliëf van de Menselijke Driften liet niet lang op zich wachten en werd uitgevoerd tussen 11 mei en 3 juli 2015 door het atelier steensculptuur van het KIK met steun van het Fonds Inbev-Baillet. Het paviljoen bleef ook tijdens de restauratiewerkzaamheden toegankelijk voor het publiek.

Ondanks de vaak negatieve berichten waarmee het paviljoen en het reliëf in de media terecht kwamen maar ook vanwege de beperkte toegankelijkheid is dit enorme beeldhouwwerk niet erg bekend bij het grote publiek.



#01



#04



#01 Het reliëf van de Menselijke Driften na restauratie ©KIK-IRPA, x085370 (2015)

#02 Portret van Jef Lambeaux door Eugène Broerman (1861-1932), houtskool op papier, datum onbekend © KIK-IRPA, B203213 (1966)

#02 Portret van Jef Lambeaux door Eugène Broerman (1861-1932), houtskool op papier, datum onbekend © KIK-IRPA, B203213 (1966)

#03 Voorgevel van het Horta-paviljoen. Situatie april 2015. © KIK-IRPA, x080418 (2015)

#04 Uitwerpselen van duiven besmeurden het reliëf. Detail van de rug van de strijdende man uit het thema van de oorlog. Situatie 2013 © KIK-IRPA, X000424 (2013)



#02



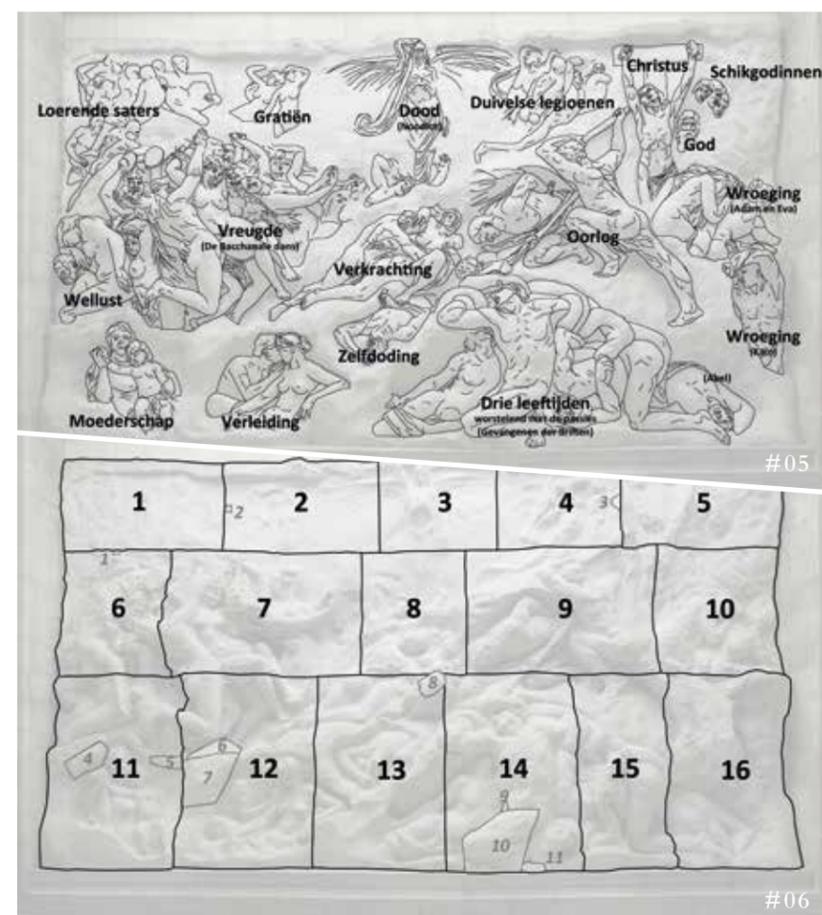
#03

## / Uit marmer gekapt: de opbouw en bewerking van het reliëf

Het reliëf is samengesteld uit 16 enorme blokken wit Carrara marmer (#06). 11 kleinere, originele stukken Carrara marmer werden aan het reliëf toegevoegd om extra volume en dus een grotere diepte te creëren, of om fouten of onregelmatigheden weg te werken. Deze 16 blokken werden in drie rijen op elkaar gestapeld en vormen drie registers. De bovenste rij telt vijf blokken met een dikte van slechts 10 à 15 cm en is uitgewerkt in laagrelief (It. stacciato). De figuren in dit register zijn slechts enkele centimeters diep. Enkel de centrale figuren van de Dood en de gekruisigde Christus hebben iets meer volume waardoor ze, mede door de licht-schaduwwerking, de aandacht trekken. Het tweede register (volume 6 t.e.m.10) en vooral het derde register (volume 11 t.e.m. 16) zijn veel plastischer uitgewerkt in hoogrelief. De blokken zijn minimaal ca.90 tot maximaal 110 cm dik (inclusief de figuren). De voegmortels tussen de marmerblokken zitten op het niveau van het marmer. Hiermee werd getracht het effect van een gigantische monoliet te bekomen.

## / De Menselijke Driften

De Menselijke Driften is een titel die niet door Lambeaux maar wel door recensenten aan het reliëf werd gegeven. Lambeaux was immers van mening dat het beeld voor zich moest spreken en gaf daarom zijn werk nooit een eenduidige titel, noch gaf hij enige verklaring voor de afgebeelde thema's. Alle mogelijke interpretaties over hoe het reliëf gelezen kan worden, worden uitgebreid behandeld in het Bulletin van het KMKG-MRAH uit 1989. Binnen de chaos van mensenfiguren kunnen 17 verschillende thema's herkend worden die de menselijke passies of driften uitbeelden (#05). De verschillende thema's worden niet begrensd door de grootte van het marmerblok maar kunnen wel min of meer in drie registers onderverdeeld worden.



Het reliëf staat op een lage sokkel in Belgische blauwe hardsteen, eveneens een ontwerp van Horta. Met zijn enorme afmetingen van 11 meter breed en 7 meter hoog beslaat het de volledige achterwand van het paviljoen. Achter het reliëf bevindt zich een technische ruimte waar metalen zuilen het reliëf steunen. Deze ruimte is toegankelijk via een deurtje aan de achterzijde van het paviljoen. De smalle spatie tussen het reliëf en de zijmuren van het paviljoen werd verdiept opgevuld met een grijs geschilderde mortel met grillige afwerking die het ruw bekapte marmer imiteert (#07).

De beleving, de vorm en de kracht van het reliëf worden deels bekomen door de duidelijk zichtbare bewerkingsporen die Lambeaux doelbewust en weloverwogen op de verschillende figuren en zones heeft aangebracht (#08). De duidelijk zichtbare kasporen op het reliëf verlenen dit een zekere dynamiek, dramatiek en beweging. Vorm en textuur zijn complementair in de beleving van dit kunstwerk. Opmerkelijk zijn ook de veelvuldig aanwezige kleine putjes met een diameter van 1 tot 2 millimeter die dienden als meetreferentie tijdens het overzetten van de maten van het gipsmodel naar het marmeren beeld. Deze putjes worden gewoonlijk tijdens de eindafwerking verwijderd door een laatste fijne bekapping of schuren van het oppervlak. Vier verschillende bewerkingsporen kunnen geïdentificeerd worden en werden met vier verschillende gereedschappen aangebracht. Vaak komen verschillende technieken voor op één dezelfde zone.

#05 Schematische voorstelling en mogelijke verklarende beschrijving van de verschillende thema's © auteur

#06 Schematische voorstelling van de verschillende volumes van het marmeren reliëf © auteur

#07 Het onregelmatige oppervlak van de randvulling tussen reliëf en muur imiteert de kasporen. Deze randvulling was zeer lacunair voor de restauratie. Situatie april 2015 © KIK-IRPA, x0804131 (2015)

#08 De verschillende soorten beitelssporen zijn duidelijk zichtbaar op de verschillende zones van het reliëf © auteur (2015)

#09 Verschillende beitelssporen zijn duidelijk zichtbaar op de verschillende zones van het reliëf. De sporen van de puntbeitel tekenen zich af als witte, grillige lijnen in het marmer © KIK-IRPA, x0853891 (2015)

#10 Kleine, onregelmatige putjes in het marmer door de bewerking met een bouchardeerhamer. Deze hamer werd toegepast na het gebruik van de puntbeitel (zie zwarte pijlen). © auteur (2015)

#11 Sporen van de tandbeitel © auteur (2015)

De puntbeitel werd gebruikt voor het grove werk. De puntbeitel wordt aangedreven door een hamer en laat toe om op een snelle manier veel materiaal weg te nemen in een bepaalde richting. Deze beitel heeft een piramide- of diamantvormige punt. De breedte en diepte van de kasporen zijn afhankelijk van de kracht van de slag en de hoek waarmee de beitel op het steenoppervlak wordt geplaatst. De slag tekent zich af als een krater of als onregelmatige, grillige lijn (#09). Deze sporen zijn zichtbaar op de randen van het reliëf en op de ruwere zones tussen de verschillende thema's, voornamelijk op het onderste register. Deze ruw bekapte zones geven een onafgewerkte indruk, alsof de figuren letterlijk uit het ruwe blok marmer tevoorschijn komen. Dit non finito effect werd reeds door beeldhouwers Donatello (1386-1466) en Michelangelo (1475-1564) tijdens de Italiaanse renaissance toegepast. Het verleent een zekere kracht aan hun beeldhouwwerk en staat in sterk contrast met bijvoorbeeld de neoclassicistische beeldhouwkunst van Houdon, Torvaldsen en Canova.

De bouchardeerhamer is een vierkante hamer met aan beide kanten een vlak met diamantpunten waarmee men loodrecht op het steenoppervlak slaat. Deze hamer wordt gebruikt voor het vlak maken van het steenoppervlak, vooral hardsteen en marmer. Tijdens de bewerking worden de scherpe hoeken en uitstekende vormen afgevlakt. Het marmeroppervlak wordt bij de impact verpletterd tot gruis. De impact en het resultaat zijn afhankelijk van het gewicht van de hamer, het aantal tanden en de afstand tussen de tanden (de grootte van de tanden). Een gebouchardeerd oppervlak vertoont vele ronde puntjes in een raster. De steen is niet gebroken maar eerder gekneusd. Ieder slag overlapt de vorige slag. De bouchardeerhamer werd voornamelijk gebruikt na een bewerking met de puntbeitel (#10).

De ronde beitel is een letterbeitel waarvan het snijvlak rond werd geslepen. De beitel wordt gebruikt om fijne details vorm te geven. De breedte van het snijvlak varieert van 3 tot 12 millimeter. Op het reliëf wordt deze beitel slechts sporadisch teruggevonden rond de contouren van figuren, meestal met een breedte van 10 mm. Op enkele figuren werd deze beitel eveneens gebruikt voor de relatief gladde afwerking van het oppervlak. Dit is het geval bij de figuren waarop bijna geen sporen meer zichtbaar zijn (bijvoorbeeld de figuren binnen het thema van de Verleiding). De randen van de beitel snijden niet in het steenoppervlak waardoor er geen duidelijk aflijning van de slag zichtbaar is. Dit zou bijvoorbeeld wel het geval zijn als er gebruik werd gemaakt van een platte beitel.

De tandbeitel, gradine of gradeerijzer werd veelvuldig gebruikt voor de eindafwerking van de verschillende figuren. De golvende, gebogen, parallelle lijnen van de tandbeitel in het bovenste register imiteren een wolkenpatroon of kolkende hemel zonder dat hier duidelijk afgelijnde vormen werden aangezet. De tanden van de beitel zijn niet puntig, maar afgevlakt. De sporen hiervan tekenen zich af als parallelle, ondiepe groeven met een breedte van ± 3 mm per groef. Door de verschillende drukpunten (tanden) van de beitel kan er sneller gewerkt worden dan bijvoorbeeld met een platte of ronde beitel. Met de tandbeitel kunnen eveneens vormen aangezet worden (#11).



## / Van ontwerp tot beeldhouwwerk

Het reliëf werd verwezenlijkt tussen 1889 en 1899, maar reeds in 1886 zou Lambeaux in zijn atelier schetsen maken van mensengroepen die later zullen leiden tot het ontwerp van De Menselijke Driften<sup>8</sup>. De eigenlijke ontwerptekening of karton uit 1889, in feite een houtschooltekening op doek (#12), wordt eerst in Lambeaux atelier tentoongesteld, maar later dat jaar ook op het driejaarlijkse salon van Gent tentoongesteld. Dit karton heeft quasi dezelfde afmetingen als het reliëf dat jaren later vervaardigd zal worden. Op 8 augustus 1890 krijgt Lambeaux de officiële opdracht om het marmeren reliëf van de Menselijke Driften te vervaardigen dat opgesteld zou worden in het Hortapaviljoen waarvan de bouw in 1892 van start zal gaan. Een bronzen reliëf uit 1890(?) bewaard in het KMSKB<sup>9</sup> zou het model voor de maquette van het paviljoen zijn<sup>10</sup> (#13).



#14



#15

De compositie van dit bronzen model werd gewijzigd ten opzichte van het karton. In dit model staat de gekruisigde Christus centraal en is de dood afwezig. Mogelijk heeft Lambeaux deze aangepaste versie vervaardigd om de gemoederen omtrent de centrale plaats van De Dood te sussen<sup>11</sup>. Toch zal De Dood in de uiteindelijke marmeren versie van de Menselijke Driften weer een centrale plaats krijgen. In 1894 presenteert Lambeaux zijn gipsmodel in zijn atelier<sup>12</sup> (#14). Dit gipsen reliëf reist doorheen Europa en komt op de Wereldtentoonstelling van Parijs (1900) terecht<sup>13, 14</sup>. Het gipsen reliëf wordt in 1905 aan de stad Gent geschenken en krijgt later een plaats in de vaste collectie van het MSK Gent<sup>15</sup> (#15). Dit blijft lange tijd de enige plaats waar het reliëf van de Menselijke Driften bezichtigd kan worden<sup>16</sup>. Het marmeren reliëf is nog niet voltooid wanneer de wereldtentoonstelling in het Jubelpark plaatsvindt. Er zijn wel, volgens de tentoonstellingscatalogus, vijf losse werken van Lambeaux te bezichtigen, waaronder de Verleiding, dat later een thema zal vormen in het reliëf<sup>17</sup>. Op 1 oktober 1899 werd het marmeren reliëf ingehuldigd in het Horta-paviljoen<sup>18</sup>. Uiteindelijk vertoonde het marmeren reliëf geen sterke verschillen met het originele karton.

#14 Gipsen model van de Menselijke Driften, Jef Lambeaux tijdens de uitvoering van zijn werk, Bruxelles Exposition 1897, Rossel, Brussel, 1897, p. 66 © AAM/Fondation CIVA Stichting, Brussels

#15 Gipsen model van het reliëf van de Menselijke Driften in de vaste collectie van het Museum voor Schone Kunsten te Gent © auteur (2013)

#16 Restauratie van het reliëf vanop een vaste stelling © KIK-IRPA

#17 links – Een fragment uit de groep van het bacchanaal is reeds gebroken. Situatie 2013 © KIK-IRPA, X000425 (2013). rechts – Dit fragment werd preventief weggenomen in 2014 om te voorkomen dat dit fragment onherroepelijk verloren zou gaan © KIK-IRPA, x0804121 (2014).

#18 Groep van het bacchanaal voor restauratie. De voegen verstoren de leesbaarheid van het reliëf en tekenen zich af als zwarte lijnen doorheen de figuren © KIK-IRPA, x080404 (2015)

#19 Reiniging van de gekruisigde Christus © auteur (2015)

## / De restauratie

De restauratie van het reliëf verliep over een korte periode van 9 weken. Een zeer goede planning was noodzakelijk om deze restauratie tijdig af te ronden. Testfase en uitvoering overlappen elkaar bijgevolg. Vanwege de enorme omvang van het reliëf was het eveneens mogelijk verschillende ingrepen gelijktijdig uit te voeren over de verschillende zones van het reliëf. De werkzaamheden werden uitgevoerd vanop een vaste stelling (#16), opgebouwd uit twee delen die de gebogen lijn van de sokkel volgden. De bereikbaarheid van het reliëf werd geoptimaliseerd door een uitbouw van de stelling naar de dieper gelegen delen, voornamelijk het bovenste register. De stelling kon uiteraard niet in de muren, noch in het reliëf gefixeerd worden waardoor een uitbouw naar achter noodzakelijk was om de stabiliteit te verzekeren.

## / Bewaringstoestand

Allereerst werd een schadebeeld opgesteld. Hieruit bleek al snel dat het reliëf zich nog in een relatief goede toestand bevond. Dit is, alle meningen en discussies achterwege gelaten, enerzijds te danken aan de keuze om dit paviljoen in het begin van de 20ste eeuw toch aan te passen tot een gesloten bouwwerk; en anderzijds de beperkte toegankelijkheid voor het publiek tijdens het bestaan van dit kunstwerk, hetgeen uiteraard ook zeer sterk te betreuren valt. De verschillende soorten verontreiniging, de verschillende voegmortels en lacunes in het voegwerk, microscheuren en lacunes in het marmer werden in kaart gebracht met MetigoMap van Focus (Leipzig). Hieruit bleek dat de toestand van het reliëf niet gewijzigd was in vergelijking met de toestand in 2003. Het marmeren reliëf vertoonde slechts zeer weinig lacunes of breuken. Op de horizontale vlakken waren nog resten van uitwerpselen van duiven aanwezig. Het marmeroppervlak was verontreinigd met aangehecht stof. Enkele microscheuren werden in 2003 reeds opgetekend maar zijn zelfs al op foto's uit 1977 zichtbaar en bleken na al die jaren niet verergerd te zijn. Tijdens de ontstopping van het reliëf in september 2014, werd besloten het reeds afgebroken en loszittende fragment van het achterwerk van één van de dansende jonge vrouwen uit de groep van het bacchanaal preventief weg te nemen om te voorkomen dat dit fragment zou vallen en verloren zou gaan (#17). Het fragment werd in afwachting op de restauratie in bewaring genomen in het atelier steensculptuur van het KIK.

Dit fragment vormt een uiterst dunne schol aan de rand van het marmerblok (volume 11). Het is niet duidelijk wanneer de breuk ontstond of wat de oorzaak was. Op een foto van 2003 is deze breuk reeds zichtbaar.

Het was vooral het heterogene aspect van de verschillende toegepaste voegmortels, de vele lacunes in het voegwerk en de plaatselijk sterke verontreiniging ervan die het beeld sterk verstoorden. Door de vele lacunes werd de aandacht ongewild naar de voegen getrokken die zich aftekenden als een zwart raster tussen de marmerblokken en die vaak dwars doorheen de figuren lopen (#18). Ook de randvulling tussen reliëf en de muren was zeer lacunair (#06). Hierdoor werd het effect van één monoliet helemaal tenietgedaan. Reeds in 1977 werd er gewag gemaakt van het storende voegwerk dat de beleving van het reliëf verstoortte in een brief van René Sneyers, toenmalig directeur van het KIK-IRPA, aan de voorzitter van de Koninklijke Commissie van Monumenten en Landschappen.

## / Reiniging

Na de studie van de verschillende schadepatronen werden enkele reinigingstesten uitgevoerd. In eerste instantie werd geopteerd voor een milde, droge reiniging. Het testvlak werd ontdaan van loszittend stof en duivenuitwerpselen met behulp van borstels en een stofzuiger. Vervolgens werden testen met vinyl- en latexgom en afpelbare latexpasta uitgevoerd. De testen met kruimelende latexgom, type Akapad of Wishabgom, gaven een zeer goed resultaat. Deze gom is verkrijgbaar in verschillende hardheden zodat voor iedere oppervlakteafwerking (textuur) van het marmer, een geschikte hardheid van gom gekozen kan worden. De wrijving is uiterst zacht, neemt de oppervlaktevervuiling voldoende weg zonder risico op schade aan het marmer en het residu blijft niet aan het oppervlak kleven (#19). De kruimels van de gom werden met een stofzuiger weggenomen. Uiteindelijk werd er op bepaalde zones, daar waar een reiniging met latexgom (Akapad) niet volstond, een bijkomende stoomreiniging uitgevoerd voor het verwijderen van sterk verontreinigde zones of ingedrongen vuil zoals druiptsporen van waterinsijpeling en resten van duivenuitwerpselen. Stoom werd enkel toegepast na de gomreiniging om het risico op kringen of vlekken door gebruik van stoom te vermijden.



#19



#17



#18



## / Behandeling van de voegmortels

Tijdens de opmaak van het schadebeeld konden minimaal 3 verschillende voegmortels en 1 legmortel geïdentificeerd worden. De meest voorkomende en vermoedelijk originele voegmortel is een grofkorrelige lichtgrijze tot blauwgrijze mortel met zeer ruwe, oneffen oppervlaktetextuur waarbij relatief grote marmerpartikels duidelijk in de mortel aanwezig zijn<sup>19</sup>. Hoewel deze mortel qua kleur sterk afwijkt van de kleur van het marmer kan deze omwille van stratigrafie van de verschillende boven elkaar aangebrachte mortels toch als origineel of als oudste voegmortel beschouwd worden. De andere voegmortels zaten vaak over het origineel oppervlak heen of waren vormelijk minder goed geïntegreerd waardoor ze als een latere ingreep beschouwd kunnen worden. De originele, bruin, grofkorrelige legmortel is nog slechts sporadisch aanwezig. De hechting van deze legmortel met het marmer is zeer slecht. Bij de verticale voegen is deze legmortel vaak langs de achterzijde uit de voegen van het reliëf gevallen. Hierdoor blijft enkel de voegmortel over die slechts enkele centimeters diep in de voeg werd aangebracht.

Van alle voegmortels werden stalen genomen die door de Cel Monumenten en Monumentale decoratie van het KIK werden geanalyseerd<sup>20</sup>. Ook een staal van de randvulling, aangebracht op een structuur van houten latten en baksteen tussen reliëf en muur, werd geanalyseerd. Met uitzondering van de legmortel op basis van een licht tot matig hydraulische kalk, zijn alle voegmortels en de randvulling tussen reliëf en muur op basis van gips, al dan niet aangevuld met granulaten.

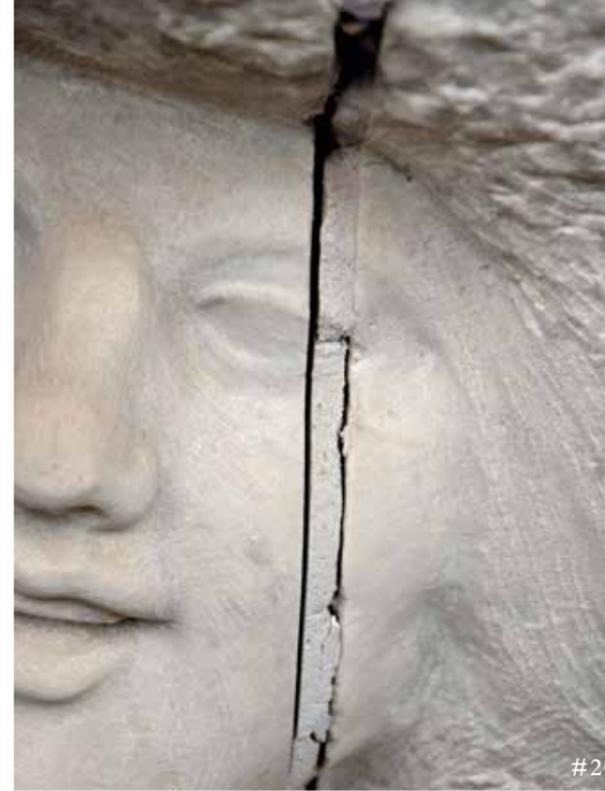
Bijna alle voegmortels waren aan één zijde van de voeg afgescheurd of zaten volledig los (afscheuring aan beide zijden van de voeg) (#20). Dit is mogelijk te wijten aan de samenstelling van de mortel, maar ook het zware verkeer dat via de Jubelparktunnel en metro (MIVB) onder het park doorloopt zorgt ongetwijfeld voor trillingen die het afscheuren van de voegmortels hebben veroorzaakt. De invloed van trillingen op de structuur van het paviljoen en het reliëf werd echter niet verder onderzocht. Er werd getracht zo veel mogelijk van het voegwerk te behouden. Loszittende voegmortels die verschoven zijn of vormelijk zeer storende voegmortels die afwijken qua textuur en kleur of over het marmeroppervlak werden aangebracht zullen verwijderd worden.

Afgescheurde en loszittende voegmortels als ook de loszittende fragmenten van de randvulling tussen reliëf en muur werden geïnjecteerd met een commerciële injectiemortel PLM-I van C.T.S. s.r.l. Deze injectiemortel op basis van natuurlijk hydraulische kalk bevat inerte toeslagstoffen en additieven om de reologische eigenschappen te verbeteren. De voegen worden voldoende gevuld om de loszittende of afgescheurde voegen te consolideren. Dit product heeft een beperkte druksterkte, hechting en soortelijk gewicht waardoor voldoende spanning opgenomen kan worden.

De verdwenen en verwijderde voegmortels werden opnieuw met een mortel op basis van natuurlijke licht hydraulische kalk met marmergranulaten met variabele korrelgrootte opgevuld. Er werd gekozen voor kalk omdat een kalkmortel de trillingen beter zal opvangen en dus een goede compatibiliteit met het marmer heeft. Daar waar de legmortel eveneens verdwenen was, werd de voeg zo diep mogelijk gevuld met een kalkmortel waaraan middelgroot kwartszand en marmerpoeder werd toegevoegd<sup>21</sup>. De voegen werden met deze mortel gevuld tot een diepte van ongeveer 10 cm in de voeg en 2 à 3 cm onder het niveau van het oppervlak. De overige 3 cm van de voeg werd afgewerkt met een op kleur gebrachte mortel<sup>22</sup>, eveneens op basis van een licht hydraulische kalk waaraan marmerpoeder en een zeer klein percentage (0,1%) grafietpoeder werd toegevoegd (#21). Een fijnere variant van de met grafiet gekleurde kalkmortel werd toegepast voor de opvulling van de zeer fijne naden langs de afgescheurde mortels<sup>23</sup>. Het aandeel water werd beperkt om krimp scheuren en kringen in het marmer rond de voegen te vermijden.

Voor de lacunes in de randvulling tussen muur en reliëf werd een bastaardmortel toegepast. Deze bastaardmortel<sup>24</sup> werd eveneens gekleurd met grafiet. Daar waar de originele drager van baksteen en hout verdwenen was, werd een nieuwe drager van lichte aluminium profielen en gipsverband aangebracht (#22). De ruwe, grillige afwerking van deze randvulling werd met deze bastaardmortel nagebootst. De mortel werd royaal met een spatel aangebracht. Door het aandeel gips krijgt deze mortel na een tiental minuten een zekere stevigheid. Met een spatel werden de kasporen geïmiteerd. Vervolgens werd met een nat penseel de scherpe hoeken afgerond tot een glooiende en hobbelige afwerking die aansluit bij de originele afwerking (#23).

Tenslotte werd er een retouche aangebracht op de gereconstrueerde randvulling, de oude marmerinvullingen met mortel en alle storende, originele voegen die behouden bleven. Deze retouche gebeurde met een gepigmenteerde kalkmelk waaraan 4% Tylose werd toegevoegd en werd als een lazuur op de verschillende mortels en voegmortels aangebracht.



#20



#21



#22



#23



#24a



#24b

#20 Afgescheurde voegmortel langs beide zijden van de voeg © auteur

#21 Hernemen van de verdwenen of verwijderde voegmortels met een op kleur gebrachte kalkmortel © auteur (2015)

#22 De verschillende stadia van de reconstructie van de verdwenen randvulling tussen reliëf en muur © auteur (2015)

#23 Reconstructie van de randvulling met een bastaardmortel © auteur (2015)

#24 Verlijming van het afgebroken fragment uit de groep van het bacchanaal. a – afstempling en positionering van het verlijmd fragment © auteur (2015) b – resultaat na restauratie © KIK-IRPA, x0853851 (2015)

## / Verlijming van het afgebroken fragment uit de groep van het bacchanaal

De vorm van het afgebroken fragment dat preventief werd afgenomen tijdens de ontstoffing in 2014, is enigszins complex. Het schijfvormige fragment heeft een smal, langwerpig breukvlak op de kopse kant. De grootste zijde is een vlak gezaagd oppervlak en vormt de zijkant van het marmerblok. De andere zijde van dit schijfvormige fragment is het vormelijk gebeeldhouwde oppervlak. Door de vorm was het gebruik van lijmklemmen of spanriemen voor het positioneren van het te verlijmen element uitgesloten. Na reiniging van het fragment werd het breukvlak gebufferd met Paraloid B72 (30w% in aceton). De verlijming werd uitgevoerd met een 3-punts epoxyverlijming (Akepox 5010 van Akemi) zonder toepassing van doken. Voor de positionering van het fragment tijdens de verlijming werd een gipsen, aansluitende steunkap vervaardigd. Een buffer van latex over het marmer voorkomt dat de aange-goten gips op het marmer zal hechten. Optimale zichtbaarheid en bereikbaarheid van de breuknaad tijdens de verlijming waren van groot belang om de positionering van het fragment goed te kunnen bepalen. De voegbreedte tussen het gezaagde, gladde vlak van het fragment en het naastliggende blok werd gegarandeerd door afstandhouders (carbonstaafjes met diameter 5mm) tussen beide volumes te plaatsen. Het fragment werd op de onderliggende zones afgestempeld met behulp van carbon- en glasvezelstaven totdat voldoende druk werd bekomen om een stabiele verlijming te garanderen (#24). Na 24 uur kon de ondersteuning weggehaald worden en kon de voeg en de breuknaad opgevuld worden met mortel.

## / Besluit

Hoewel de omstandigheden niet altijd optimaal waren heeft de bewaring in het te vaak gesloten paviljoen er voor gezorgd dat het reliëf zeer goed beschermd bleef tegen weersomstandigheden en vandalisme. Toch heeft het verval van het paviljoen onrechtstreeks geleid tot de verontreiniging van het marmer en schade aan het voegwerk. De voegen tussen de verschillende marmerblokken waren zeer nadrukkelijk zichtbaar. Het KIK is de voorbije decenia steeds betrokken geweest bij de verschillende ingrepen die het reliëf heeft ondergaan.

Een algemene oppervlakereiniging heeft het marmer terug zijn fris witte uitzicht gegeven. Een op kleur gebrachte voegmortel in combinatie met re-touches van de storende oude voegen en invullingen hebben er toe geleid dat het reliëf weer één geheel vormt. Door deze restauratie werd het oorspronkelijk beoogde effect van één gigantische monoliet terug hersteld.

De restauratie van zowel het paviljoen als het reliëf waren noodzakelijk voor het behoud van dit uitzonderlijke erfgoed. Dankzij de restauratie kan het reliëf weer in optimale omstandigheden en in volle glorie bekeken worden.

### Betrokken personen bij de restauratie van het Reliëf:

**Departement Conservatie-Restauratie**  
Sam Huysmans (KIK-IRPA)  
Camille De Clercq (KIK-IRPA)  
Judy De Roy (KIK-IRPA)  
Danuta Stelmaszyk (stagiaire)  
Erica Chiummariello (stagiaire)  
Nicolas Verhulst (zelfstandig restaurateur)

**Departement Laboratorium**  
Laurent Fontaine (KIK-IRPA)

**Departement documentatie**  
Jean-Luc Elias (KIK-IRPA)

**Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis**  
Prof. Dr. Werner Adriaenssens (contactpersoon KMKG)

#25

#25 Detail van het Bacchanaal, situatie na restauratie © auteur (2015)

## VOETNOTEN

- <sup>1</sup> De Belgische staat bekrachtigt de schenking met een concessie aan de vzw "Islamitisch en Cultureel Centrum van België". De concessie loopt nog tot 2068.
- <sup>2</sup> Een rij stenen die aan de bovenzijde de afsluiting vormt tussen het reliëf en de bovenliggende kroonlijst werd tijdens deze ingreep verwijderd. Deze stenen werden nooit teruggeplaatst waardoor hier gedurende 35 jaar een open spatie zichtbaar was tussen reliëf en bovenliggende constructie. Tijdens de restauratie van het paviljoen in 2013-2014 werden hier vervangstenen geplaatst.
- <sup>3</sup> Het marmerblok links bovenaan het reliëf (volume 1) zou hierdoor lichtjes verplaatst zijn geweest.
- <sup>4</sup> Het paviljoen, eigendom van de Belgische staat, wordt beheerd door de Regie der Gebouwen. Het reliëf wordt beheerd door het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis.
- <sup>5</sup> Zie het onuitgegeven behandelingsrapport van het KIK-IRPA: Judy De Roy. Conserverende behandeling en voorstudie. Paviljoen Jubelpark. Reliëf van de Menselijke Driften. Jef Lambeaux. Oktober 2003
- <sup>6</sup> Toegang tot het paviljoen is mogelijk vanaf de lente tot eind oktober (zomeruur) op woensdag van 14u00 tot 16u00 en zaterdag en zondag van 14u00 tot 16u45 via het KMKG (info: <http://www.kmkg-mrah.be/nl/horta-lambeauxpaviljoen>)
- <sup>7</sup> François De Callatay. Les "Passions humaines" de Jef Lambeaux: un essai d'interprétation. Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire. 60 (1989) p. 269-289.
- <sup>8</sup> Bruno Fornari. Jef Lambeaux en de menselijke driften. M&L. jaargang 8. Nr.5 (1989) p.30
- <sup>9</sup> Dit reliëf werd in 1981 aangekocht door het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België te Brussel. Een tweede bronzen reliëf, identiek aan het eerste, is in december 1987 via een veilinghuis te Brussel verkocht aan een Canadees. François de Callatay (1989) p. 275.
- <sup>10</sup> François de Callatay (1989) p. 275
- <sup>11</sup> Bruno Fornari (1989) p.31
- <sup>12</sup> Jacques Van Lennep. De 19de Eeuwse Belgische Beeldhouwkunst. Tentoonstellingscat. Generale Bank, Brussel 5 oktober - 15 december 1990 (1990) p.480

- <sup>13</sup> Dit reliëf wordt in 2012 gerestaureerd onder supervisie van het KIK-IRPA.
- <sup>14</sup> In verschillende bronnen (Jo Haerens (1982) en Jaques van Lennep (1990)) spreekt men over een plaasteren model en een plaasteren afgietsel. Vermoedelijk gaat het hier om één en hetzelfde object.
- <sup>15</sup> Jo Haerens (1982), p. 104.
- <sup>16</sup> Bruno Fornari (1989) p.31; Jacques van Lennep (1990) p.480, Jo Haerens (1982), p.103-104
- <sup>17</sup> Jo Haerens. Jef Lambeaux en het reliëf der Menselijke Passies. Een historisch overzicht. Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Deel 53, aflevering 1, p 89-105, 1982. (1982) p. 101
- <sup>18</sup> Het reliëf zou reeds klaar zijn op 8 juli 1898, zie François de Callatay (1989), p. 270
- <sup>19</sup> Het reliëf werd in navolging op de klassering van 18 november 1976 gereinigd met stoom door Vacuum Cleaner onder toezicht van het KIK-IRPA. Mogelijk is het oppervlak van de voegmortel door een inadequate stoomreiniging beschadigd.
- <sup>20</sup> Laurent Fontaine. Analyse van de samenstelling van de mortels. onuitgegeven verslag van laboanalyse van het KIK-IRPA, Brussel, 2015.
- <sup>21</sup> Kalkmortel voor het vullen van de voeg tot een diepte van 10cm: 1 dl kalk (50% NHL 3,5 + 50% vette kalk of luchthardende kalk) – 3dl granulaat (1dl marmerpoeder 0-120µm + 1dl marmerpoeder 100-300µm + 1 dl kwartszand 0-1mm)
- <sup>22</sup> Geleerde kalkmortel voor het vullen van de voeg tot het niveau van het oppervlak van het reliëf: 1 dl kalk (50% NHL 3,5 + 50% vette kalk of luchthardende kalk) – 3dl granulaat (1dl marmerpoeder 0-120µm + 1dl marmerpoeder 100- 300µm + ½ dl marmerpoeder 300-600µm)
- <sup>23</sup> Geleerde kalkmortel voor het vullen van zeer fijne naden langs afgescheurde voegen: 1 dl kalk (50% NHL 3,5 + 50% vette kalk of luchthardende kalk) – 3dl granulaat (1dl marmerpoeder extra wit <32 µm + 1dl marmerpoeder 0-120µm + ½ dl marmerpoeder 100- 300µm)
- <sup>24</sup> Samenstelling van de bastaardmortel: 1dl gips + 1dl vette kalk + 1dl marmerpoeder



## L'ADORATION DES MAGES, PANNEAU D'UNE COLLECTION PRIVÉE BELGE. ÉTUDE INTERDISCIPLINAIRE AUTOUR DU PANNEAU CENTRAL D'UN TRIPTYQUE DÉMEMBRÉ

CHARLOTTE SEVRIN\* ET ELISABETH VAN EYCK\*\*

### / Introduction

L'Adoration des mages constitue le panneau central d'un triptyque démembré conservé depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au sein d'une collection privée belge. Au-delà de cette date aucun document d'archive ne retrace l'histoire de ce tableau. Aucune publication sur l'œuvre n'a été réalisée jusqu'à ce jour et elle n'est pas reprise dans l'*Altniederländische Malerei* de Max Jacob Friedländer.

### / Iconographie et style

La scène présente l'Adoration<sup>1</sup> de l'Enfant Jésus par les deux rois mages venus d'Orient<sup>2</sup>. Dans un intérieur en ruine, Marie et son Fils reçoivent la visite de Melchior et Gaspard (#01). La Vierge est assise de trois-quarts, le visage légèrement incliné vers la gauche. Elle tient l'Enfant penché en avant pour attraper les pièces d'or dans la coupe à cupules en forme de ciboire que lui présente le mage âgé. Au deuxième plan, le second roi, debout, tend un encensoir<sup>3</sup>.

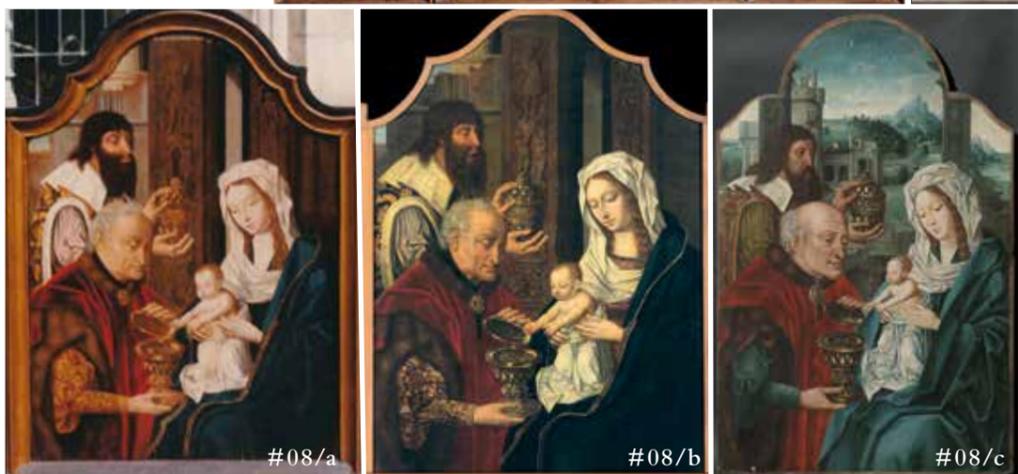
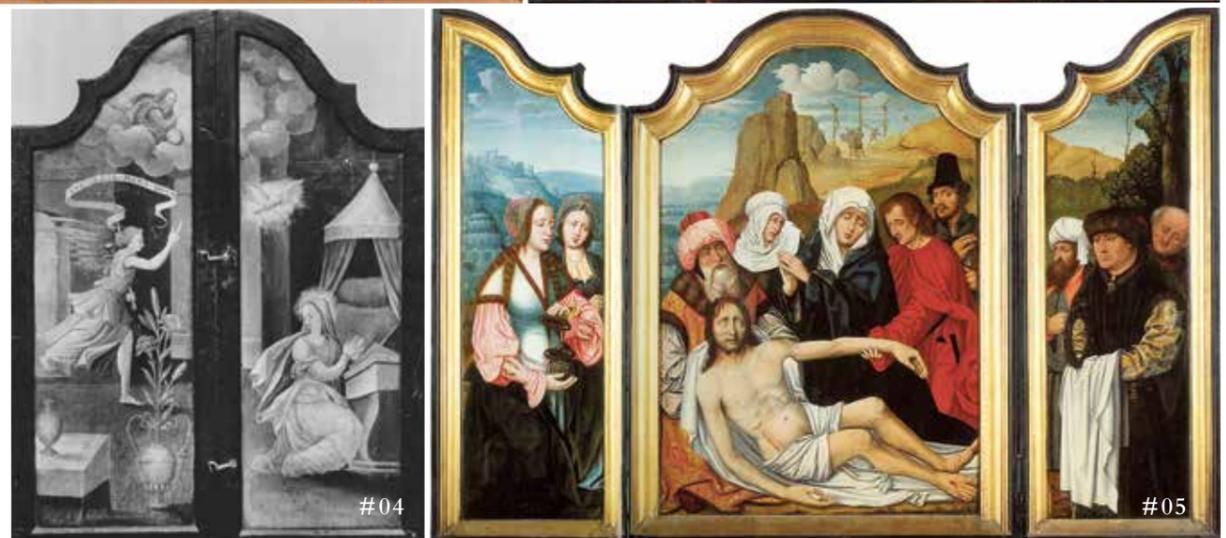
Marie est vêtue d'une robe au col échancré et d'un ample manteau bleu, tandis qu'un voile lui ceint le visage. Jésus est enveloppé à mi-corps dans un linge blanc. Le roi âgé, partiellement chauve, à gauche de la Vierge, porte un manteau rouge au col en fourrure fermé à l'aide d'un mors de chape doré et orné d'un petit personnage. La manche rabattue de son bras droit laisse entrevoir la fourrure intérieure du manteau et une blouse bleue resserrée au niveau de l'avant-bras. Derrière lui, un second mage, plus jeune et barbu, est vêtu d'une robe verte et d'un riche manteau de brocart, aux feuilles torsadées surmontées d'une grenade couronnée, et bordé d'un large col en fourrure. La scène intérieure est délimitée par un muret en ruine et deux piliers à chapiteaux, ornés d'un entremêlement de motifs de candélabres ou de grotesques et d'un angelot. A l'arrière-plan se développent une architecture asymétrique et un paysage escarpé dans lequel une ville, plusieurs groupes de personnages et des animaux sont rapidement esquissés.

L'Adoration des mages peut être attribuée à un artiste ou un atelier maniériste anversois du début du XVI<sup>e</sup> siècle. A cette époque, la production de la métropole, qui comporte des retables sculptés à volets peints, des triptyques et des tableaux de dévotion, alimente principalement le marché libre et est attribuée à des artistes souvent demeurés anonymes. Le terme « maniérisme anversois » (*Antwerpener Manierismus*) est employé pour la première fois en 1915 par Max Jacob Friedländer en vue de rassembler la production de ces peintres anonymes actifs à Anvers dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Bien qu'aujourd'hui, ses attributions soient remises en question par les spécialistes, elles constituent néanmoins une référence incontournable. Parmi cette production, les triptyques figurant l'Adoration des mages sur le panneau central ont dû connaître un grand engouement sur le marché, au vu du nombre important de panneaux conservés. Selon Peter van den Brink, cette production en série relève de plusieurs ateliers étant donné que les méthodes de reproduction et les styles divergent dans les différents exemplaires<sup>5</sup>.

L'Adoration des mages constitue très probablement le panneau central d'un triptyque dont les volets ont disparus. La comparaison avec les retables de la Pinacoteca Ambrosiana de Milan<sup>6</sup> (#02) et du Palais Bénédictine de Fécamp<sup>7</sup> (#03) permet de suggérer la composition originale du triptyque. Sur le panneau central de Fécamp et de Milan figure en effet une scène similaire au tableau de la collection privée, à savoir une Vierge à l'Enfant accompagnée des deux rois mages Melchior et Gaspard. Ici, Joseph est représenté sur le volet droit et le troisième roi, Balthazar avec la myrrhe, se trouve sur le volet gauche, tandis qu'à l'arrière-plan se distingue le visage d'un homme. Le triptyque de Fécamp présente, aux revers des volets, une Annonciation en grisaille (#04)<sup>8</sup>.

#01

\*01 Maniériste anversois, Adoration des mages, début XVI<sup>e</sup> siècle.  
(© KIK-IRPA, Bruxelles, X074858)



Les panneaux centraux des retables de l'Adoration des mages du Palais Bénédictine de Fécamp et de la Pinacoteca Ambrosiana de Milan présentent des dimensions identiques (98 x 71 cm), tandis que l'Adoration de la collection privée est plus petite (91 x 58 cm). L'exemplaire de Milan a été rattaché à la production du Maître du Saint-Sang dans la seconde édition révisée de l'Early Netherlandish Painting de Friedländer<sup>9</sup>. Ce peintre anonyme, vraisemblablement formé à Anvers et ensuite actif à Bruges vers 1520, a été largement influencé par Quentin Metsys et les artistes brugeois de la même époque tels Gérard David, Jan Provoost et Ambrosius Benson. Le Maître du Saint-Sang a été dénommé d'après le Triptyque de la Déposition (#05) du Musée éponyme de Bruges, exécuté pour la chapelle de la Confrérie du Saint-Sang fondée en 1519. Cette œuvre constitue le noyau à partir duquel s'est formé le groupe de peintures rattaché autour de la personnalité de ce peintre<sup>10</sup>. L'absence de donateur au sein des œuvres attribuées au maître a incité Friedländer à suggérer que le peintre devait exécuter des retables pour le marché libre et non pour répondre à des commandes spécifiques<sup>11</sup>. L'influence très perceptible de l'art de Quentin Metsys pourrait s'expliquer par un apprentissage à Anvers. En effet, certaines œuvres du Maître du Saint-Sang tel que l'Ecce Homo de Madrid sont des citations libres de Metsys<sup>12</sup>. Comme pour la plupart des peintres à nom de convention, le groupe d'œuvres attribué au maître pose problème et présente des divergences stylistiques. Une quantité importante de peintures a été rattachée à ce peintre anonyme et mériterait une étude stylistique plus approfondie. Dès lors, les attributions faites demeurent dans l'ensemble problématiques.

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le thème de l'Adoration des mages est, nous l'avons vu, largement répandu. Georges Marlier, dans son ouvrage monographique consacré à Pieter Coecke d'Alost, met en évidence une série de scènes d'Adoration présentant des variations au niveau de la disposition des personnages sur le panneau central, sur les volets avec les trois rois réunis ou non et dans l'insertion spatiale de la scène derrière un parapet. Des artistes rattachés à la mouvance du maniérisme anversoise, tels que le Maître de 1518, Pieter Coecke d'Alost<sup>13</sup> et leurs ateliers, vont créer, à grande échelle, des compositions comparables à celle du panneau de la collection privée. Dans ces œuvres, la scène de l'Adoration s'étend sur l'ensemble du triptyque (#06) alors que traditionnellement elle est regroupée sur un seul panneau. Sur le panneau central apparaissent donc la Vierge et l'Enfant adorés par deux mages, le roi Balthazar sur le volet gauche et saint Joseph sur le droit.

Le type de cadrage serré figurant des personnages à mi-corps et en gros plan avait déjà été employé au XV<sup>e</sup> siècle par Hugo van der Goes, bien que seules deux copies de son original perdu nous soient parvenues (New York, Metropolitan Museum of Art et Copenhague, Statens Museum for Kunst)<sup>14</sup> (#07).

#02 Maître du Saint-Sang (attr.), Triptyque de l'Adoration des mages, huile sur bois (Milan, Pinacoteca Ambrosiana, 98 x 71 cm (panneau central)). (© Milan, Pinacoteca)

#03 Maître du Saint-Sang (attr.), Triptyque de l'Adoration des mages, huile sur bois (Fécamp, Musée de la Bénédictine, inv. nr. A-2-a13', 98 x 71 cm (panneau central) et 101 x 32 cm (volets)). (© Elisabeth Van Eyck)

#04 Maître du Saint-Sang (attr.), Annonciation (volets fermés), Triptyque de l'Adoration des mages (Fécamp, Musée de la Bénédictine, inv. nr. A-2-a13'). (© Fécamp, Palais de la Bénédictine, dossier de restauration)

#05 Maître du Saint-Sang, Triptyque de la Déposition du Christ, huile sur bois, ca. 1510-1520 (Bruges, Musée de la Confrérie du Saint-Sang, 101 x 83 x 70 cm (panneau central) et 101 x 31 cm (volets)).

#06 Pieter Coecke d'Alost, Adoration des mages, huile sur bois, après 1534 (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. P 46.1.269, 106 x 70 cm). (© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda)

#07 Copie d'après Hugo van der Goes, Adoration des mages, fin XV<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 74 x 65,1 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 71.100. (© New York, Metropolitan Museum of Art)

#08 Adoration des mages, panneau central.  
/a Fécamp, Palais de la Bénédictine (© E. Van Eyck)  
/b Milan, Pinacoteca Ambrosiana (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)  
/c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074858)

#09 Détail du pilier.  
/a Fécamp (© E. Van Eyck)  
/b Milan (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)  
/c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074861)



Parmi l'ensemble de la production anversoise, ce sont les retables de Fécamp et de Milan qui se rapprochent le plus de la collection privée (#08). On retrouve en effet une composition identique dans les trois œuvres à l'exception de quelques détails. Ainsi, dans les deux premières versions, un pilier orné de grotesques se situe au centre de la représentation alors que celle de la collection privée en compte deux, l'un derrière la Vierge et le second derrière les rois mages. Seule cette dernière composition présente, à l'arrière-plan, un château, des groupes de personnages et un paysage escarpé et lointain, peints dans un dégradé de tons bleus, et donne une perspective à la scène (#17). En outre, la couleur des robes des deux mages, la figuration d'un brocart sur la manche droite du premier roi et d'un liseré doré sur le manteau de la Vierge sont comparables pour les tableaux de Fécamp et de Milan et différent pour la collection privée. Certains éléments ornementaux varient également: le pilier central figure des motifs de grotesques composés de deux putti supportant un soldat en armure sur une sphère ailée à Fécamp et Milan, alors que celui derrière la Vierge de la version de la collection privée est orné de candélabre avec l'enchevêtrement de différents socles et la superposition d'un putto (#09) ;

le mors de chape fermant le col du roi âgé est perlé et décoré de pierres dans les deux premiers panneaux, tandis qu'il est filigrané et orné d'une figure sur le panneau de la collection privée (#10) ; les coupes des rois mages sont aussi décorées de motifs différents (#11) ; enfin, la position de la main de la Vierge et, en particulier, de son pouce devant le buste de l'Enfant n'est pas identique (#12). Outre ces quelques détails, le style des personnages et des drapés est aussi différent. Étant donné ces divergences et malgré une composition générale similaire, l'hypothèse de l'usage d'un moyen de reproduction mécanique ne peut être envisagée. Le placement des éléments de la composition ne concorde en effet pas tout à fait d'un panneau à l'autre, écartant dès lors la reproduction d'un même modèle général avec un calque ou un poncif ; citons par exemple, la position des pièces dans la coupe de Melchior, le col de la robe de la Vierge échancré sur le panneau de Fécamp et droit sur celui de Milan, ... En outre, dans les trois panneaux de l'Adoration, le brocart du manteau du second roi mage se différencie (#13).

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge a permis de mettre en exergue un dessin sous-jacent poussé qui concorde avec la pratique des dessins des maniéristes anversois de l'époque<sup>15</sup>. Il aurait été très intéressant d'étudier et de comparer ce dessin avec celui des triptyques de Milan et Fécamp. Malheureusement, aucun n'a fait l'objet à ce jour d'un examen infrarouge.

Des différences au niveau de la technique picturale des trois versions de l'Adoration des mages ont été relevées, en particulier entre celle de Fécamp et celle de la collection privée. Quelques divergences ont été soulignées dans le traitement du drapé et des anatomies. Dans le panneau de la collection privée, un soin particulier est accordé au rendu de la lumière, comme le montrent les fins rehauts blancs sur les ongles du premier roi mage (#14) ou ceux figurés dans les yeux du second (#15).

Il en résulte que l'Adoration de la collection privée présente, pour le roi mage Melchior, des anatomies plus stylisées et une technique picturale plus schématique que celle, plus soignée, du panneau de Fécamp. Néanmoins, le visage de Gaspard présente plus de finesse dans le premier tableau. Les figures de la Vierge et de l'Enfant de la collection privée ont subi de nombreuses altérations et retouches donnant à l'heure actuelle une idée faussée de la couche picturale originale. Les ornements, notamment le pilier, les pièces de monnaies et leur agencement dans la coupe du mage (#16), le mors de chape, les fourrures, les brocarts et les drapés des vêtements sont plus détaillés à Fécamp.

Enfin, l'Adoration de la collection privée présente une grande maîtrise dans le traitement du paysage figurant de petites scènes esquissées par quelques traits rapides (#17).



- #10 Melchior.
  - /a Fécamp (© E. Van Eyck)
  - /b Milan (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)
  - /c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074865)
- #11 Coupe de Gaspard.
  - /a Fécamp (© E. Van Eyck)
  - /b Milan (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)
  - /c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074863)
- #12 Enfant.
  - /a Fécamp (© E. Van Eyck)
  - /b Milan (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)
  - /c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074870)
- #13 Détail du brocart du manteau de Gaspard.
  - /a Fécamp (© E. Van Eyck)
  - /b Milan (© Milan, Pinacoteca Ambrosiana)
  - /c Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074866)
- #14 Détail de la main du premier roi mage, Melchior.
  - /a Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074867)
  - /b Fécamp (© E. Van Eyck).
- #15 Détail du visage du second roi mage, Gaspard.
  - /a Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074864)
  - /b Fécamp (© E. Van Eyck).
- #16 Pièces de monnaie dans la coupe de Melchior.
  - /a Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074867)
  - /b Fécamp (© E. Van Eyck).
- #17 Détails du paysage et des petites scènes à l'arrière-plan.
  - Collection privée. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074874)

#18 Schéma général du revers : dimensions des planches et localisation des nœuds. On observe que les nœuds d'une même planche se situent face à face avec les nœuds de la seconde planche. Si on sépare les deux planches et qu'on les superpose, on constate que les planches proviennent d'une même tranche de l'arbre.

#19/a Radiographie de l'Adoration, situation des goujons par les flèches. (© KIK-IRPA, Bruxelles, R596L)  
 /b Détail de la radiographie et situation d'un goujon  
 /c Schéma explicatif de l'assemblage à joint vif au moyen de goujons

#20 Détail de la barbe et de la couleur blanche de la préparation. Bord inférieur du panneau. Lumière rasante. (© C. Sevrin)

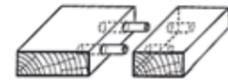
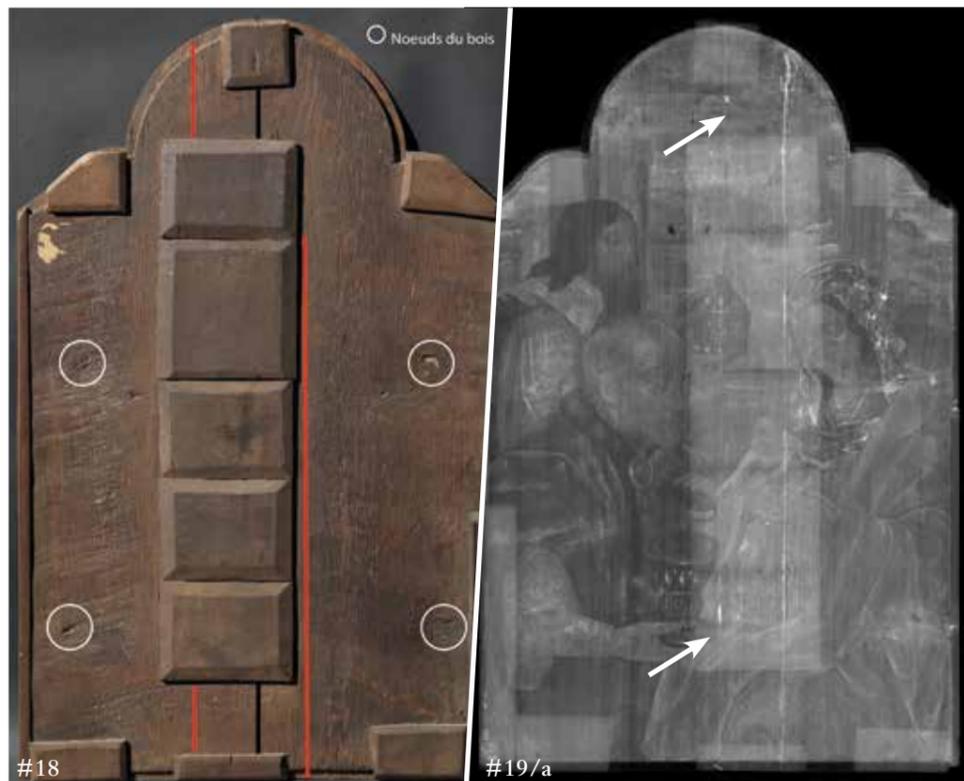
#21/a Détail des traces laissées par le sciage des planches (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074857)  
 /b Détail des traces laissées par le rabot à dent employé pour aplanir la surface et pouvoir y coller les taquets. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074857)

#22 Coupe stratigraphique de la couche picturale : on y observe en 1 la couche de préparation blanche, en 2 la couche d'imprimatura grise et en 3 la couche bleu azurite. Cliché UV - 500x. (© KIK-IRPA, Bruxelles)

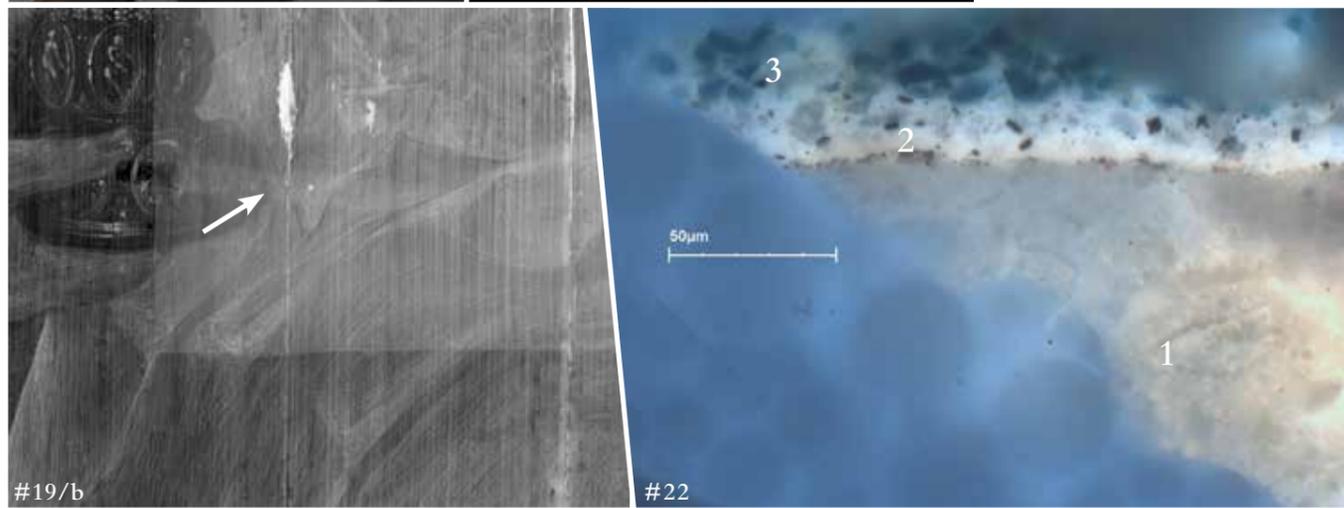
#23 Détail du dessin de l'Adoration des Mages : on y observe le dessin sous-jacent sous l'aspect d'un système de hachures. L'irrégularité dans l'intensité des traits permet d'affirmer que le médium employé est liquide. La flèche indique un repentir au niveau du doigt de la Vierge. Réflectographie dans l'infrarouge. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X74872)

#24 Détail du visage de la Vierge en lumière diffuse et en réflectographie dans l'infrarouge. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074862) On observe que le visage de la Vierge était prévu plus haut à l'étape du dessin.

#25 Photographie en infrarouge de l'œuvre : on y observe les réserves autour des personnages et les repentirs au niveau des chapiteaux des colonnes. (© KIK-IRPA, Bruxelles, Ir000858)



#19/c



## / Etude matérielle

Le panneau<sup>16</sup> est composé de deux planches en chêne de mêmes dimensions (#18). Les dimensions du panneau hors cadre font référence au système de mesure d'Anvers aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. En effet, la largeur du panneau équivaut à deux pieds d'Anvers et la hauteur équivaut à trois pieds et deux pouces d'Anvers<sup>17</sup>. Le fil du bois est vertical et les planches ont été débitées sur quartier. Grâce à l'étude attentive des nœuds et des défauts du bois du support (#18), il apparaît que les planches proviennent d'une même tranche de l'arbre et qu'elles ont été assemblées à joint vif avec deux goujons permettant de renforcer le collage (#19). Les quatre bords du panneau sont rainurés et non peints. Des barbes de préparation sont présentes le long des quatre bords et attestent que le panneau a été préparé dans un cadre à rainure aujourd'hui disparu (#20).



Le revers du panneau témoigne de diverses interventions de l'homme au cours de son histoire matérielle. Différentes traces d'outils sont observées (#21) ; la scie a été employée lors de la conception du panneau, le rabot à dent a été utilisé dans le but d'aplanir la surface du revers pour coller des taquets. Ces derniers (#18), en bois de chêne et suivant le sens du fil du bois, ont été collés lors d'une intervention antérieure pour consolider une fente ainsi que l'assemblage des planches. D'autres taquets et lattes de bois ont été ajoutés sur tout le pourtour du panneau, probablement dans le but de renforcer les tranches et angles du panneau.



D'après nos observations, l'assemblage des planches aurait cédé à un moment donné et une fente se serait formée suite aux fortes tensions internes engendrées par les nœuds du bois. Cette intervention sur le support a ensuite engendré une nouvelle fissure le long des taquets. En effet, ces taquets contraignent à leur tour le panneau.

Le panneau est recouvert d'une couche de préparation blanche assez épaisse à base de craie et de colle animale (#20). Une *imprimatura* grise a été appliquée, cette couche d'isolation est translucide et composée de blanc de plomb et de carbone, elle est visible sur le prélèvement<sup>18</sup> pris du manteau bleu de la Vierge (#22). Un dessin préparatoire très riche est observé en lumière diffuse et grâce aux examens en infrarouge. Le dessin a été réalisé au pinceau et délimite de manière fluide les contours des formes au moyen de lignes irrégulières, épaisses et avec des reprises. Quant aux ombres, c'est par un système de hachures régulières et parallèles qu'elles sont dessinées (#23). Quelques repentirs ont été effectués par le peintre et correspondent généralement à une correction spatiale de la part de l'artiste, c'est-à-dire que la position des éléments a été légèrement modifiée ; le doigt de la Vierge, les éléments des visages tels que les yeux et bouches des personnages (#23-24).

La couche picturale est construite par strates comme le veut la tradition de la peinture flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'image infrarouge révèle que les personnages ont été réservés par rapport au fond et que quelques modifications dans le positionnement des chapiteaux des colonnes ont été apportées lors de l'exécution picturale (#25).

L'artiste a d'abord appliqué ses tons de fond où les couleurs sont mélangées avec du blanc de plomb, visible sur l'image radiographique. L'emploi du blanc de plomb confère à la matière picturale un aspect couvrant et une certaine épaisseur dans laquelle les gestes du peintre sont rendus visibles grâce aux traces de brosses et pinceaux (#26).



## / Conclusion

Rappelons qu'à la fin du XV<sup>e</sup> voire début du XVI<sup>e</sup> siècle, la facture des peintures devient de plus en plus marquée et cela se vérifie dans cette composition. Les hautes lumières apportées pour le modelé des figures sont amenées par des touches épaisses de blanc de plomb dont la radio-opacité est visible sur la radiographie (#27). La peinture présente un état d'usures de sa couche picturale assez important. Les usures et lacunes ont été retouchées grossièrement ce qui nuit à l'appréciation esthétique de la peinture. Néanmoins, malgré les nombreuses interventions, la présence de détails très fins et délicats de la couche picturale témoigne d'une œuvre de qualité. Les veines sous les yeux (#28) ou les rehauts blancs dans les ongles ont été exécutés avec une grande finesse.

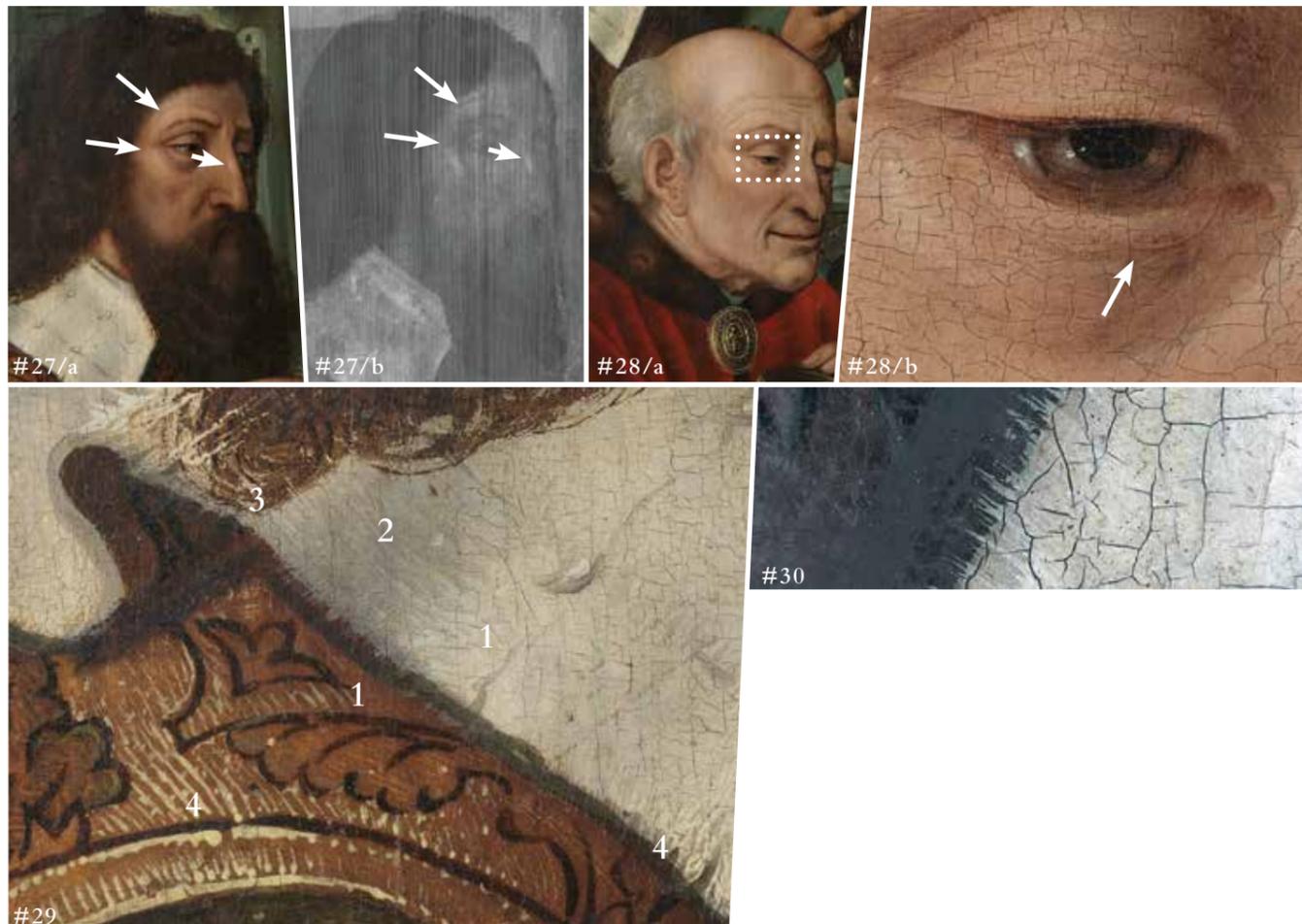
En étudiant des détails de la composition picturale tel que le brocart du vêtement de Balthazar (#29), la construction de la couche picturale est révélée. Tout d'abord, il y a les couches de bases (1) ; dans ce cas-ci il s'agit d'ocre jaune mélangé au blanc de plomb pour le manteau et de blanc de plomb recouvrant la préparation pour le col. Ensuite, sont réalisées les ombres (2) au moyen de glacis. Au niveau du col, une base est effectuée pour faire les cheveux du roi mage, cette base de cheveux passe au-dessus de l'ombre du col (3). Enfin, ce sont les rehauts tels que les poils de la fourrure du col et le brocart du manteau qui sont exécutés (4) (#30).

L'étude technique et stylistique permet de confirmer l'authenticité et la réalisation du panneau de l'Adoration des mages dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle : tous les éléments technologiques examinés tels que le support, le dessin préparatoire et la stratigraphie de la couche picturale en témoignent.

L'Adoration des mages de la collection privée constitue le panneau central d'un triptyque dont les volets ont été démembrés. A l'instar des retables de Milan et de Fécamp, le triptyque devait, à l'origine, présenter Joseph sur le volet droit et le troisième roi mage, Balthazar, sur le gauche.

Malgré quelques différences au niveau du rendu de l'anatomie, des drapés, de l'arrière-plan et des éléments ornementaux, les trois panneaux de Milan, de Fécamp et de la collection privée ont vraisemblablement été exécutés dans un même atelier, peut-être celui du Maître du Saint-Sang actif vers 1520, sur la base d'un modèle commun. Ce dernier pourrait lui-même avoir été influencé, tout en l'adaptant, par une composition d'un maître anversois tel que le Maître de 1518 ou Pieter Coecke d'Alost.

Les comparaisons avec les retables de Milan et Fécamp ont permis de mieux cerner le contexte de création du tableau de la collection privée. Cependant, cette œuvre a vraisemblablement été exécutée pour être vendue sur le marché libre et non dans le cadre d'une commande spécifique. Dès lors, son attribution demeure problématique, à l'instar de celle de nombreux tableaux produits à Anvers au début du XVI<sup>e</sup> siècle.



## / Remerciements

Nous tenons à remercier Christina Currie et Valentine Henderiks pour leurs lectures critiques et leurs conseils avisés ; Steven Saverwyns, responsable du laboratoire scientifique pour la peinture de l'IRPA pour son analyse et ses hypothèses concernant la stratigraphie de la couche picturale ; Philippe d'Arschot pour ces informations concernant les objets d'orfèvreries représentées dans l'œuvre ; Sébastien Roncin, archiviste du Musée de la Bénédictine de Fécamp.

Elisabeth Van Eyck :

Adresse postale : rue gironfontaine 2A 5140 Sombreffe  
 Adresse mail : elisabeth.vaneyck@kikirpa.be ou elisabeth.vaneyck@hotmail.com

Charlotte Sevrin :

Adresse postale : Avenue Brugmann, 380 – 1180 Bruxelles  
 Adresse mail : charlottesevrin@gmail.com

#26 Comparaison du même détail de la main du roi mage apportant l'or en lumière rasante et en image radiographique. Les coups de brosse sont visibles sur les deux images. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074867 et R596L)

#27 Comparaison en radiographie et lumière visible. Les flèches situent les touches de blanc de plomb qui apportent la lumière dans les carnations. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074864 et R596L)

#28 Etude de la carnation de Melchior; détail des lignes en glacis et des hautes lumières apportées par le blanc de plomb. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074865)

#29 Détail de Balthazar dans le fond de la composition. (© KIK-IRPA, Bruxelles, X074866)

#30 Détail des poils de la fourrure blanche de Balthazar. Microscope Hirox x20 (© C. Sevrin)

## NOTES DU BAS DU PAGE

\* Conservatrice-restauratrice d'œuvre d'art, assistante scientifique pour le projet d'étude et de restauration de cinq œuvres de Théodore Van Loon mené dans l'atelier de peinture de l'IRPA sous la direction de Livia Depuydt.

\*\* Historienne de l'art, collaboratrice scientifique pour le projet Wings & Links, sur les retables composés de parties sculptées et peintes, produits à Anvers entre 1530 et 1550. Cette étude de deux ans est financée par Belspo et est menée au Centre d'étude des Primitifs flamands de l'Institut royal du Patrimoine artistique, sous la direction de Valentine Henderiks.

<sup>1</sup> Le panneau de chêne mesure 91,5 x 58,1 x 1 cm. L'œuvre est venue pour étude en histoire de l'art et sur la technique d'exécution à l'IRPA de septembre 2014 à février 2015. Cette recherche a été menée sous la direction de Christina Currie et de Valentine Henderiks.

<sup>2</sup> Le récit de l'Adoration des mages est relaté dans l'Évangile selon saint Matthieu II, 1-12.

<sup>3</sup> Les deux coupes des rois mages sont fantaisistes et se basent sur des pièces d'orfèvrerie d'église (ciboire et encensoir). Elles pourraient dater de la seconde moitié du XVe siècle. Ces informations nous ont été transmises par Philippe d'Arschot, spécialiste en orfèvrerie ancienne.

<sup>4</sup> Friedländer 1915, p. 65-91.

<sup>5</sup> Van den Brink 2002, p. 13-43.

<sup>6</sup> Ce tableau est entré dans la collection du Musée suite au don de Giovanni Edoardo De Peces (1827). Voir : [http://www.ambrosiana.eu/cms/maestro\\_del\\_santo\\_sangue-1402.html](http://www.ambrosiana.eu/cms/maestro_del_santo_sangue-1402.html).

<sup>7</sup> La date d'entrée du tableau dans la collection de la Bénédictine est inconnue. Cependant, un catalogue du Musée de 1888 le mentionne déjà à cette époque (Distillerie de la liqueur bénédictine de l'abbaye de Fécamp, 1888, n°183, p. 44).

<sup>8</sup> Le support (panneau central et volets) a été parqueté et ne permet malheureusement plus de voir les peintures du retable fermé.

<sup>9</sup> Friedländer 1973, planche 200; Collobi Ragghianti 1990, p. 139.

<sup>10</sup> Hulin de Loo 1902, n°126 ; De Vos 1969, p. 74.

<sup>11</sup> Friedländer 1973, p. 97.

<sup>12</sup> Quentin Metsys, Christ présenté au peuple, huile sur bois, 160 x 120 cm, 1518-1520 (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P02801) et Maître du Saint-Sang, Christ aux outrages, huile sur bois, 109 x 167 cm (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P01559).

<sup>13</sup> Le Maître de 1518 est aujourd'hui identifié comme étant Jan Mertens van Dornicke, actif entre 1509 et 1527, et des documents d'archives ont permis de mettre en évidence un peintre à la tête d'un atelier de grande envergure dans lequel a travaillé Pieter Coecke d'Alost, permettant ainsi de comprendre l'influence et le rayonnement stylistiques sur la scène artistique anversoise.

<sup>14</sup> Marlier 1966, p. 218-219.

<sup>15</sup> Un grand nombre de dessins ont été étudiés et publiés dans la revue *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen Royal Museum Annual, 2004-2005* éditée par P. Vandebroek.

<sup>16</sup> Dimensions générales : H 91,5 cm x L 58,1 cm x e 1 cm.

<sup>17</sup> Le pied d'Anvers = 28,68 cm. Verougstraete 2015, p.7

<sup>18</sup> Le prélèvement de la couche picturale a été analysé par les laboratoires scientifiques de l'IRPA.

## RÉFÉRENCES

- COLLOBI RAGGHIANI 1990  
L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti Fiamminghi in Italia 1420-1570. Catalogo*, Bologne, 1990.
- DE VOS 1969  
D. DE VOS, *Maitre du Saint-Sang*, dans *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas Méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle* (cat. exp. Groeningemuseum, 14 juin-21 sept. 1969), Bruges, p. 74.
- Distillerie de la liqueur bénédictine de l'abbaye de Fécamp*, 1888  
*Distillerie de la liqueur bénédictine de l'abbaye de Fécamp, catalogue illustré de nombreux dessins de H. Scott gravés par Bellanger*, Fécamp, 1888.
- FRIEDLÄNDER 1908  
M.J. FRIEDLÄNDER, *Der Antwerpener Meister von 1518*, dans *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1908, p. 227-229.
- FRIEDLÄNDER 1915  
M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVI, 1915, p. 65-91.
- FRIEDLÄNDER 1973  
M.J. FRIEDLÄNDER, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* (*Early Netherlandish Painting*, IX, Part II), Amsterdam, 1973.
- HULIN DE LOO 1902  
G. HULIN DE LOO, *Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Bruges 1902*, Gand, 1902.
- Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 2004-2005*  
P. Vanden broeck (éd.), *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 2004-2005.
- MARLIER 1966  
G. MARLIER, *La Renaissance flamande. Pieter Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966.
- VAN DEN BRINK 2002  
P. VAN DEN BRINK, *L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVIe et XVIIe siècles*, dans VAN DEN BRINK, P., dir., *L'Entreprise Brueghel* (cat. exp. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars-23 juin 2002), Bruxelles-Maastricht, p. 13-43.
- VEROUGSTRAETE 2015  
H. VEROUGSTRAETE, *Frames and supports in 15th and 16th-century Southern Netherlandish painting* (<http://org.kikirpa.be/frames/>), Bruxelles, 2015, p. 7.



## Résumé / Samenvatting / Abstract

### L'Adoration des mages, panneau d'une collection privée belge. Étude interdisciplinaire autour du pan- neau central d'un triptyque démembré

L'article présente les résultats de l'étude interdisciplinaire du panneau de l'Adoration des mages issu d'une collection privée belge, menée à l'Institut royal du Patrimoine artistique en 2015. La recherche en histoire de l'art ainsi que l'étude technique de l'œuvre, appuyé sur la documentation de l'imagerie scientifique (RX, RIR), ont permis de mettre en exergue que l'Adoration constituait le panneau central d'un triptyque dont les volets ont aujourd'hui disparu. La comparaison avec les triptyques de Milan et Fécamp permettent de suggérer la composition originale du retable.

### De Aanbidding van de wijzen, paneelschildering uit een Belgische privé-verzameling. Interdisciplinaire studie van het middenpaneel van een verminkte triptiek

De bijdrage stelt de resultaten voor van het interdisciplinair onderzoek van het paneel met de Aanbidding van de wijzen uit een Belgische privé-verzameling, dat uitgevoerd werd in 2015 door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Het kunsthistorisch onderzoek en het technisch onderzoek van het werk, ondersteund door de documentatie van de wetenschappelijke beeldvorming (Röntgenstralen, RIR) konden aantonen dat deze Aanbidding oorspronkelijk het middenpaneel was van een drieluik waarvan de zijpanelen thans verdwenen zijn. Vergelijking met de triptieken van Milaan en Fécamp geven een idee van de oorspronkelijke opstelling van het retabel.

### The Adoration of the Magi, a painted panel in a Belgian private collection.

### Interdisciplinary study around the central panel of a dismembered triptych

The article presents the results of the interdisciplinary study of the panel of the Adoration of the Magi from a Belgian private collection, conducted at the Royal Institute of Artistic Heritage in 2015. Research in art history as well as the technical study of the work, supported by the documentation of scientific imagery (RX, RIR), made it possible to highlight that the Adoration was the central panel of a triptych of which the wings have now disappeared. The comparison with the triptychs of Milan and Fécamp makes it possible to suggest the original composition of the altarpiece.

*Nederlandse vertaling: Marjan Buyle*  
*English translation: Titania Hess*

## Liste des mémoires des 3 écoles de restauration

### / scripties lijsten van de 3 restauratiesscholen

2016–2017

#### UNIVERSITEIT ANTWERPEN

##### *Petronella Bongers*

Het ontdoien van bevroren collecties: herbestemmen en ontzamen in het Vlaamse museale landschap

##### *Maud De Lauw*

Van afbraakmateriaal tot assemblage. De tolerantie voor duurzame herbestemmingen en consolidaties van niet geïdentificeerde verzamelingen. Casestudy te depot Klaproos Wilrijk.

##### *Astrid Decruyenaere*

Interculturele dialoog in musea: van theorie naar praktijk

##### *Lisanne Kegel*

De 'driehoeksverhouding' tussen de Nederlandse archeoloog, conserveringsspecialist en depothouder met betrekking tot de minimale conservering van het archeologisch vondstmateriaal. Een kwantitatieve en kwalitatieve analyse op basis van de kna 4.0

##### *Anouk Loman*

Informatieverwerking en ontsluiting van restauratieprojecten omtrent natuursteen in monumenten

##### *Tirza Mol*

De kleurrijke wereld van Alessandro Mendini. De behandeling van Nigritella Nigra: een moderne ladenkast

##### *Janneke oud Ammerveld*

Zwart, piet, Zwarte Piet: Zwarte Piet en DeLanda's assemblage theorie. Verkenning van een alternatief theoretisch kader voor in de erfgoedstudies

##### *Inneke Schwickert*

Un crime anti-pittoresque? Het negentiende-eeuws kleurenbeeld en -beleid in Antwerpen en hun betekenis binnen de huidige monumentenzorg

##### *Anja Smets*

Het gebruik van agarosegel en D5 bij de reiniging van een geborduurd textiel met bloedende kleurstoffen

##### *Wies Stortelder*

Patroonstudie van de achttiende-eeuwse culotte: de vormgeving van 16 West-Europese herenbroeken

##### *Myrthe Taghon*

Omgaan met niet-ideale bewaaromstandigheden van fotografische prints. Casestudy: tentoongestelde foto's in de historische zaal van het koninklijk legermuseum te Brussel

##### *Marcel Teugels*

Onderzoek naar het effect van de relatieve luchtvochtigheid op het krimp- en zwelgedrag van de huid van taxidermie-objecten

##### *Birgit Verplancke*

Een specifieke aanpak voor schervenpanelen en –ramen

#### ESA ST LUC

##### *Amélie Pirotte*

La conservation restauration d'œuvres contemporaines en cheveux, via le cas pratique des œuvres d'Hélène de Gottal.

##### *Isabelle Cuoco*

La conservation-restauration du polyester stratifié dans l'art contemporain et le design.

##### *Gudrun Ojasalu*

Fernand Stevens: rayons: problématique de la restauration et de la conservation d'une œuvre moderniste.

#### ENSAV - LA CAMBRE

##### *Benazet Elena*

Les reliures d'étoffes, entre livre et textile. Le renfort structurel de la couverture par collage et couture, Bruxelles, 2017, 1 vol., 182p.

##### *Daubercy Natacha*

Les peintures à la détrempe sur toile en Europe du XIVème au XVIème siècle. La problématique de l'identification des liants : un état de la question, Bruxelles, 2017, 124p. + annexes

##### *De Bruyn Estelle*

La réserve durable et ses perspectives pour les petites institutions, Bruxelles, 2017, 156p. + annexes

##### *Deguergue Judicael*

Les tranchefiles textiles dans les traditions de reliure orientales et occidentales. Terminologie, technologie et conservation-restauration, Bruxelles, 2017, 149p. + annexes

##### *Delaval Eloïse*

Le Nettoyage des faïences fines contaminées par des oxydes de fer : Etude comparative de différents agents nettoyants, Bruxelles, 2017, 1 vol., 134p. + annexes

##### *Destival Mathilde*

Virtuel et biens culturels. Intérêts des technologies du numérique pour la conservation et la restauration des objets culturels, Bruxelles, 2017, 121p. + annexes

##### *Douvre Gaëlle*

L'accrochage libre des œuvres contemporaines sur papier, Bruxelles, 2017

##### *Gilbert Annie*

La problématique de conservation-restauration des céramiques hybrides. Identification, réflexions, choix, Bruxelles, 2017, 1 vol., 111p.

##### *Guilluy Laura*

Le comportement mécanique de nouveaux adhésifs synthétiques appliqués au collage de panneaux peints. Etude comparative du Paraloid™ B72, B44, B48 et leurs mélanges, Bruxelles, 2017, 156p. + annexes

##### *Melanion Alexia*

A la recherche de matériaux de comblement et des adhésifs adaptés au traitement des reliures souples en parchemin. Etude du comportement mécanique des parchemins, papiers et non-tissés synthétiques, Bruxelles, 2017

»

## AGENDA\*

09/10/2017 – 13/10/2017

GBR

IAP Course: The Modular Cleaning Program for Cleaning Painted Surfaces

Tate Britain, London.

19/03/2018

AUT

Conservation Day 2018

Universalmuseum Joanneum, Graz.

18/01/2018 – 19/01/2018

BEL

European Lacquer in Context (ELinC) Conference

KIK-IRPA, Brussels.

12/04/2018 – 14/04/2018

TUR

Heritage Istanbul 2018: Restoration, Archaeology and Museum Technologies

Hilton Istanbul Convention & Exhibition Center, Istanbul.

23/01/2018 – 28/01/2018

DEU

Workshop: Textile Wet Cleaning with Richard Wolbers

Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen, Berlin.

24/01/2018 – 26/01/2018

NLD

Technical Photography Dr Antonino Cosentino, Cultural Heritage Science Open Source

SRAL, Maastricht.

27/04/2018

BEL

Studiedag Historisch Interieur & Ontwerp 2018

Universiteit Gent, Gent.

25/01/2018 – 27/01/2018

DEU

Konsolidieren & Kommunizieren

Dommuseum, Hildesheim.

23/05/2018 – 25/05/2018

NLD

Conference on Modern Oil Paints

Amsterdam.

19/02/2018 – 23/02/2018

NLD

SRAL Workshop Framing techniques and microclimate enclosures for Panel Paintings

SRAL, Maastricht.

12/06/2019 – 14/06/2019

GBR

Icon heads to Belfast for 2019 international triennial conference Belfast Waterfront, Belfast.

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

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

15/03/2018 – 17/03/2018

DEU

Tempera painting between 1800 and 1950

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

## » Abonnements / Abonnements

redaction\_redactie@yahoo.com

- 1 jaar (4 nummers)  
verzendingkosten inbegrepen  
België en E.U. → € 30,- Studenten → € 20,-  
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) → € 40,-
- 1 an (4 numéros)  
frais d'envois inclus  
Belgique et U.E → € 30,- Etudiant → € 20,-  
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) → € 40,-
- 1 nummer  
verzendingkosten inbegrepen  
België en E.U. → € 9,-  
Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) → € 11,-
- 1 numéro  
frais d'envois inclus  
Belgique et U.E → € 9,-  
Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) → € 11,-

### » Bank / Banque

BE02 0682 0831 8540 - BIC GK CC BE BB

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

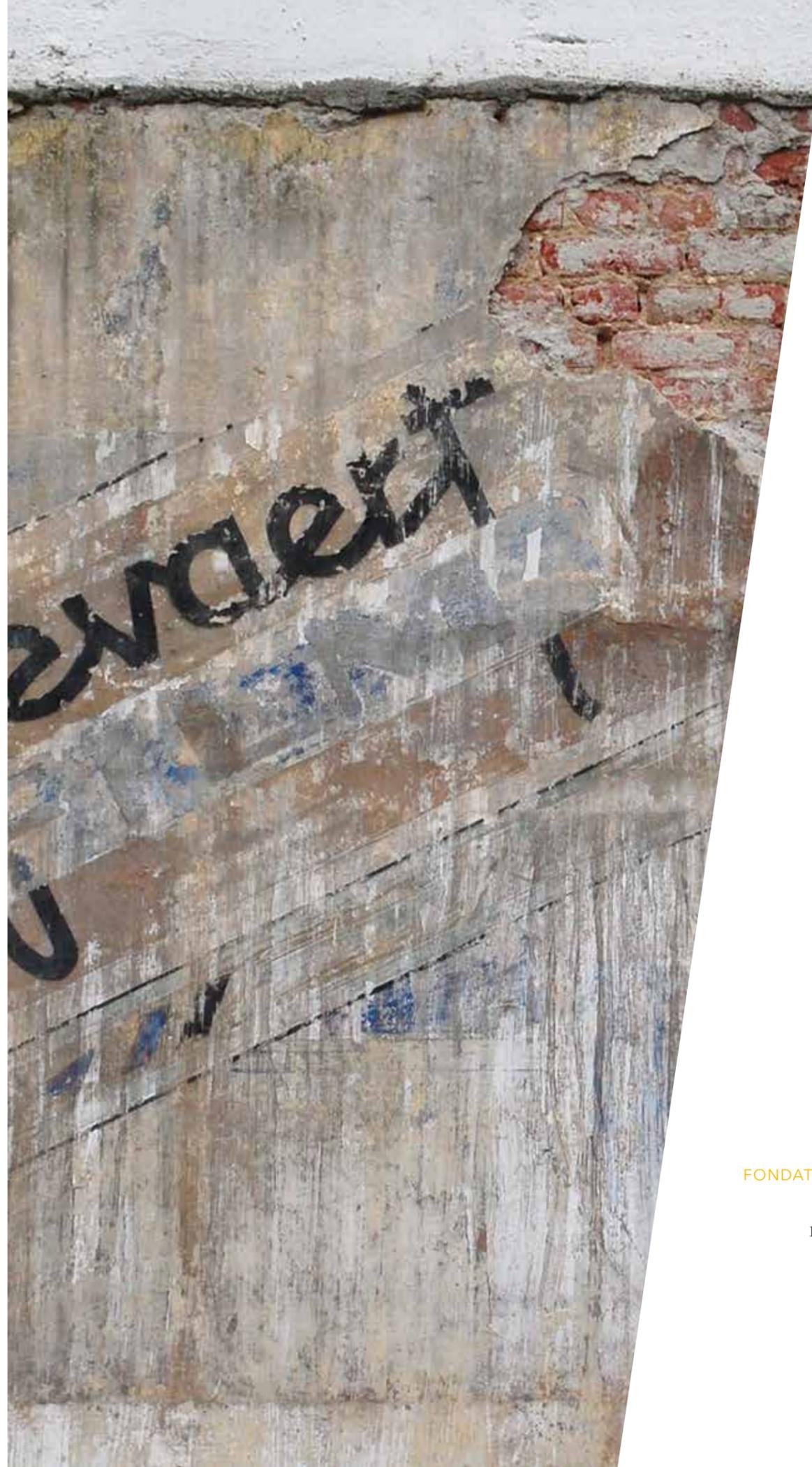
Paiement par virement n'oubliant pas de mentionner votre nom, adresse et l'objet de la commande sur le bulletin de virement ainsi que message auprès de l'éditeur responsable.

### » Redactie / Rédaction

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

### » Website

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



« L'ASSURANCE AU SERVICE DE L'ART »

**INVICTA** ART  
INTERNATIONAL INSURANCE SERVICES

direction  
Jean-Pierre & Isabelle EECKMAN

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

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



trim IV / 2017