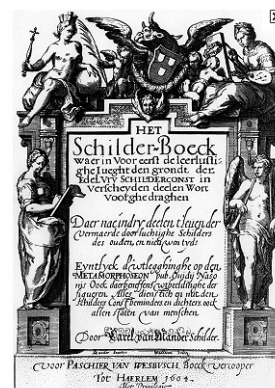
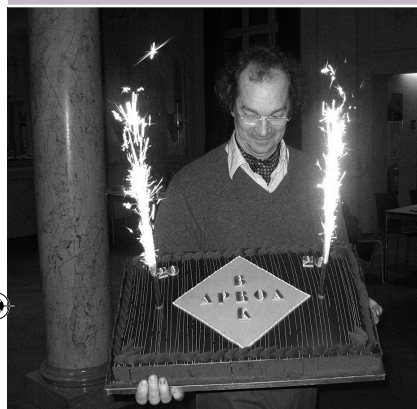




BULLETIN

1^{er} trimestre / 1^{ste} trimester

2011



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

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

Emballage d'œuvres, objets d'art et antiquités

Fabrication de caisses et crêtes de transport

Entreposage et stockage
Pose de sculptures

Organisation et logistique aux expositions

Créations et réalisation de stands

Mise en place et accrochage

Expéditions et transport

Véhicules climatisés à suspension pneumatique

Maalbeekweg 15, unité 13
B-1930 Zaventem

53 79 29

Verpakking van kunstwerken, kunstvoorwerpen en antiquiteiten

Fabricage van kisten en transportkratten

Opslagen en stockeren
Plaatsen van beeldhouwwerken

Organiseren en logistieke ondersteuning van exposities

Ontwerp en opbouw van standen

Opstelling en ophanging

Expéditie en transport

Geclimatiseerde luchtgeveerde voertuigen

E-mail: mobull@euronet.be

MOBULL

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



BULLETIN

01 / 2011

CONSEIL D'ADMINISTRATION RAAD VAN BESTUUR

■ **Président / Voorzitter :**

Els Malyster

e-mail : malyster@pandora.be

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

Pierre Masson

e-mail : salvartes@pandora.be

■ **Nederlandstalige secretaris :**

Sarah De Smedt

Westerstraat 30, bus 6, Sint-Niklaas

Tel/fax : 03/296.39.60

e-mail : sarah-desmedt@hotmail.com

■ **Secrétariat francophone :**

Etienne Costa

Rue des Cottages 93, 1180 Ucclel

tel./ fax 02 534.38.65

email : costaetienne@yahoo.com

■ **Trésorier / Penningmeester :**

Barbara de Jong

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

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

François Carton

e-mail : art-restauration@skynet.be

Bernard Delmotte

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

Marjan Buyle

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

Alain de Winiwarter

e-mail : a.dewiniwarter@busmail.net

Kenny Damian

e-mail : kenny_damian@hotmail.com

Claire Fontaine

e-mail : fontaine.c@gmail.com

Marie Postec

e-mail : marie_postec@yahoo.com

Michael van Gompen

e-mail : m.vangompen@scarlet.be

Rédaction / Redactie

Marie Postec

16 rue Van Hammée 1030 Bruxelles

tél 0476 47 42 12

e-mail: redaction_redactie@yahoo.com

Administration / Administratie

Hilde Weissenborn

Julius en Maurits Sabbestraat, 48

8000 Brugge

tél: 0496 51 57 13

e-mail: hilde@conservatie-restauratie.be

Imprimerie / Drukkerij

Avenue Ariane

25 avenue Ariane 1200 Bruxelles

tél. 02 775 31 20

Prochains Bulletins /

Volgende Bulletins

N°2 - 2011 : juin - juni

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

SOMMAIRE

WOORD VAN DE VOORZITTER MOT DU PRÉSIDENT

3

Els Malyster

QUOI DE NEUF AU CA ? WAT NIEUWS UIT DE RB ?

4

Etienne Costa, Marjan Buyle

DE CONSERVATIE-RESTAURATIE VAN HEDENDAAGSE BEELDEN IN BESCHILDERD STAAL STUDYCASE: 49 THREE-PART VARIATIONS ON THREE DIFFERENT KINDS OF CUBES VAN SOL LEWITT

6

LA CONSERVATION-RESTAURATION DES SCULPTURES CONTEMPORAINES EN ACIER PEINT ETUDE DE CAS: 49 THREE-PART VARIATIONS ON THREE DIFFERENT KINDS OF CUBES DE SOL LEWITT

VÉRONIQUE GENIETS

KAREL VAN MANDER EN DE "SIMULATIVE RETOUCHING METHOD" KAREL VAN MANDER ET LA "METHODE DE RETOUCHE SIMULATIVE"

18

WALTER SCHUDEL

WOORD VAN DE VOORZITTER MOT DU PRÉSIDENT

ELS MALYSTER

Beste collega's,

Op het moment dat u dit leest, hebben we net, tijdens onze Algemene Vergadering, getoast op de 20^{ste} verjaardag van onze vereniging. De oprichters hebben de grondvesten gelegd van onze actieve, professionele en representatieve vereniging waaraan in de loop van de jaren steeds verder gebouwd werd. De ontwikkeling en toekomst van de BRK-APROA ligt in de handen van ieder van ons. Aarzel dus niet om ideeën en voorstellen aan te brengen, maak collega's – niet-leden, warm om zich kandidaat te stellen om lid te worden van onze vereniging.

Op onze vernieuwde website vindt u alle officiële documenten, gegevens en informatie over onze vereniging, overzichtelijk geordend en makkelijk te printen. Heeft u weet van interessante lezingen, workshops, boeken en andere informatie, stuur dit gerust door via de website, dan kan iedereen hierin delen.

Verder op het jaar is er dé belangrijkste ledenactiviteit om naar uit te kijken: het komende colloquium zal dooraan op 17 en 18 november met als onderwerp "Het onzichtbare restaureren". Marjan Buyle en "medeplichtigen" zijn erin geslaagd om alweer een veelbelovend programma samen te stellen, waarin alle specialisaties van de conservatie-restauratie zijn vertegenwoordigd (het programma vindt u op de website). Hopelijk mogen we jullie allemaal daar verwelkomen.

Spijtig genoeg zullen twee leden van de Raad van Bestuur onze gelederen verlaten. Etienne Costa en Sarah Desmedt. Etienne is secretaris, vice-voorzitter en voorzitter geweest, maakte deel uit van diverse werkgroepen. Etienne heeft zich vele jaren vol energie ingezet. Hij was steeds nauw betrokken bij alle vragen die zich stelden en werkte vol overtuiging op elke post. Sarah danken we voor haar aanwezigheid, haar enthousiasme en hulp als secretaris. We zullen hen missen!

U ziet, twee leden weg uit de RvB, en we hadden al hoofden en handen tekort! Hopelijk mogen we volgend jaar nieuwe en even enthousiaste kandidaten welkom heten in de RvB.

Het voorjaar is in aantocht, dat geeft nieuwe energie en sprankelende ideeën. Succes voor iedereen met jullie beroepsactiviteiten en laat van jullie horen!

Chers collègues,

Lorsque vous lirez ce bulletin, lors de notre AG 2011, nous aurons eu l'occasion de lever notre verre pour fêter le vingtième anniversaire de notre association. Les membres fondateurs ont établi les bases de notre association professionnelle, active et de plus en plus représentative qui s'est ensuite développée au cours des années. L'évolution et l'avenir de l'APROA-BRK reposent dans les mains de chacun d'entre nous. Dès lors, n'hésitez pas à faire des propositions, à donner des idées, à inviter des collègues à se porter candidats à notre association.

Sur notre nouveau site web, vous trouverez tous les textes officiels, données et informations de notre association, bien classés et faciles à imprimer. Si vous avez connaissance de conférences intéressantes, de workshops, de livres et d'autres informations, envoyez-les via le website, afin que tout le monde puisse les partager.

Plus tard dans l'année il y aura l'activité la plus importante pour nos membres: le prochain colloque qui aura lieu le 17 et le 18 novembre avec comme sujet "Restaurer l'invisible". Marjan Buyle et ses "complices" ont réussi à composer un programme très prometteur où toutes les spécialités seront concernées (le programme est sur le site-web). On espère vous y voir tous.

Nous regrettons que deux membres, Etienne Costa et Sarah Desmedt, quittent les rangs du Conseil d'administration. Etienne a été secrétaire, vice-président et président et faisait partie de plusieurs groupes de travail. Etienne s'est toujours investi avec beaucoup d'énergie. Il était très impliqué dans chaque question qui se posait et a travaillé avec conviction à chaque poste.

Nous remercions Sarah pour sa présence, son enthousiasme et son aide comme secrétaire. Vous allez nous manquer tous les deux!

Comme vous le voyez, deux membres quittent le CA, alors que notre équipe est déjà trop réduite. Nous espérons, l'année prochaine, accueillir de nouveaux candidats aussi novateurs et enthousiastes au sein du CA.

Le printemps approche apportant avec lui des énergies et des idées nouvelles.

Nous vous souhaitons un maximum de succès dans votre activité professionnelle et attendons de vos nouvelles.

(traduction: Pierre Masson)

NIEUWS UIT DE RAAD VAN BESTUUR

QUOI DE NEUF AU CONSEIL D'ADMINISTRATION ?

MARJAN BUYLE, ETIENNE COSTA

Eind vorig jaar heeft de Raad van Bestuur de nieuwe kandidaturen onderzocht en de kandidaten ontvangen voor een interview over hun dossiers en hun motivatie om de vereniging te verwoegen.

Ondertussen werd er door een kleine werkgroep binnen de Raad gewerkt aan de voorbereiding van het colloquium van 17 en 18 november. Op het programma staan thans 17 lezingen, netjes verdeeld qua taalgroepen. We zijn er in geslaagd om voor elk wat wils te bieden, want elke specialisatie komt aan bod: textiel, muurschilderingen, materiaaltechnisch onderzoek, archeologie, meubilair, onderzoeksmethodes, metaal, ceramiek, steenachtige materialen, polychromie en houtsculptuur, en uiteraard schilderijen. Ook een filosofische benadering van het thema als introductielezing mocht niet ontbreken.

De Raad van Bestuur volgt de werking van E.C.C.O. van dichtbij op. Onze regelmatige verslaggever is Michael van Gompen, die in de Raad van Bestuur van deze belangrijke internationale en overkoepelende vereniging zetelt.

De algemene vergadering werd voorbereid. De Raad van Bestuur hoopt u daar zeer talrijk te zien, al was het maar omdat de vereniging haar 20 jarig bestaan viert. Het colloquium in het najaar is een andere gelegenheid om de collega's van de vereniging te ontmoeten en van gedachten te wisselen over de hopelijk zeer boeiende lezingen.

A la fin de l'année dernière, le CA a reçu et étudié les dossiers des nouveaux candidats. Ceux-ci ont ensuite été invités afin de connaître leurs motivations et les détails des interventions présentées.

Entre-temps, un petit groupe au sein du CA s'est attelé à la préparation du colloque des 17 et 18 novembre. Le programme présente 17 interventions pour lesquelles l'équilibre des langues a été respecté. Nous avons réussi à satisfaire chacun car toutes les spécialités sont représentées : textile, peinture murale, analyse de matériaux, archéologie, mobilier, méthode d'analyse, métaux, céramique, matériaux pierreux, polychromie et sculpture bois et enfin peinture. A cela s'ajoute une introduction au thème sous son aspect philosophique.

Le CA suit le travail d'E.C.C.O. de près. Michael Van Gompen nous en donne le compte rendu régulièrement, il siège au conseil d'administration de cette association internationale importante.

L'assemblée générale a été préparée. Le CA espère vous y voir nombreux, ne serait-ce que pour fêter les 20 ans de l'association. Le colloque qui se déroulera plus tard dans l'année est également une bonne occasion de rencontrer des collègues de l'association et d'échanger des idées à propos des interventions que nous espérons passionnantes.

L'APROA-BRK FÊTE SES 20 ANS

BRK-APROA VIERT HAAR 20 JARIG BESTAAN



III. 1-Quelques-uns des membres fondateurs autour du gâteau des 20 ans / Enkele leden oprichters rond de taart (© C. Fontaine)



III. 2-Un dessert spécial pour fêter l'événement/ Een speciale dessert om deze gebeurtenis te vieren (© M. Postec)



III. 3-Accueil festif du gâteau lors de l'Assemblée générale / Een feestelijke ontvangst van de taart tijdens de algemene vergadering (© M. Postec)

La conservation-restauration des sculptures contemporaines en acier peint
Etude de cas: 49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes de Sol LeWitt
De conservatie-restauratie van hedendaagse beelden in beschilderd staal
Studycase: 49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes van Sol LeWitt

VÉRONIQUE GENIETS

Diplômée en Histoire (Katholieke Universiteit Leuven) et, depuis 2010 en Conservation-restauration de sculptures polychromées (École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre), Véronique Geniets a réalisé un mémoire de fin d'études intitulé « La conservation-restauration des sculptures contemporaines de plein air en acier peint. Étude de cas postérieurs à 1950 » (promoteur interne : Dr Ir. Jana Sanyova ; promoteur externe : Dr. Ir. Mathieu Vanderhasten ; copromoteur externe : Mr. Patrick Storme ; professeur : Mme Marianne Decroly). Cet article reprend dans un premier temps un bref résumé du mémoire susmentionné suivi d'une étude de cas d'une sculpture en acier peint..

Résumé du mémoire

Les sculptures en acier¹ peint se développent de manière vive, principalement à partir des années cinquante dans divers courants artistiques, tels que le Minimalisme, l'Art conceptuel, le Op'art ou le Pop'art. À partir de cette période, l'industrie des peintures synthétiques connaît également un essor important. Pendant cette période l'utilisation de l'acier de construction et de l'acier Cor-Ten devient très populaire chez les artistes.² Le succès de l'emploi de l'acier est lié à sa capacité d'adapter ses propriétés à ses fonctions par un dosage approprié de la composition chimique. Son inconvénient majeur est sa sensibilité à la corrosion. Les sculptures en cet acier sont donc souvent recouvertes de revêtements et cela pour deux raisons : offrir à l'acier une protection contre la corrosion et répondre à des exigences esthétiques ou conceptuelles. La distinction peut être faite entre les revêtements constitués d'une fine couche de métal pour la protection électrochimique (Zn, Al, Cu, Cr,...), les revêtements de peinture (les systèmes de peinture composés de couche de primaire, couche intermédiaire et couche de finition) et les systèmes combinaison des deux premiers appelés « systèmes duplex ». A l'heure actuelle, ce dernier est le plus utilisé pour les sculptures en acier peint.

¹ L'acier est un alliage de fer et de carbone (0,2 -2pp%). C'est un alliage obtenu par fusion combinant le minerai de fer (Fe) et de carbone (C) ainsi que d'autres éléments liés et éléments d'alliage. Les éléments liés sont le phosphore (P), le soufre (S), l'azote (N). Les éléments d'alliage sont, entre autres : le manganèse (Mn), le silicium (Si), le chrome (Cr), le nickel (Ni), le molybdène (Mo).

² Les aciers de construction sont réalisés à partir d'aciers faiblement alliés et très résistants. Ils sont caractérisés par une teneur relativement faible en carbone, et donc par une bonne soudabilité.

L'acier Cor-ten possède des propriétés spécifiques par des éléments d'alliage comme le cuivre (Cu) et le chrome (Cr). Cet acier forme après montage sur site une mince couche de rouille qui assure une protection passive contre la corrosion du matériau sous-jacent (à condition que l'acier se mouille et puis se sèche et que se processus ait lieu régulièrement). Acier Cor-ten est le nom de la marque déposée pour les aciers de construction patinables ou « Wethering steels ». Pour des œuvres d'art l'acier Cor-ten est parfois peint.

Véronique Geniets, licentiate Moderne Geschiedenis (Katholieke Universiteit Leuven) et sinds 2010 afgestudeerd in Conservatie-restauratie van polychrome beelden (École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre), heeft een scriptie geschreven getiteld "De conservatie-restauratie van hedendaagse buitenbeelden in beschilderd staal. Case studies van na 1950" (interne promotor: Dr. Ir. Jana Sanyova; externe promotor: Dr. Ir. Mathieu Vanderhasten; externe copromotor: Dhr. Patrick Storme; docente: Mevr. Marianne Decroly). Dit artikel geeft eerst een korte samenvatting weer van de bovenvernoemde scriptie, gevolgd door een behandelingsrapport van een werk in beschilderd staal.

Samenvatting scriptie

Vanaf de jaren vijftig kent het creëren van beschilderde stalen¹ beelden een grote ontwikkeling in verschillende kunststromingen, zoals het Minimalisme, Conceptuele Kunst, Op'art en Pop Art. Tegelijkertijd beleeft de verfindustrie een snelle ontwikkeling. Gedurende deze periode wordt het gebruik van constructie- en Cor-ten staal erg populair bij kunstenaars.² Dit grote succes wordt verklaard doordat de eigenschappen van staal gemakkelijk aangepast kunnen worden aan de te vervullen functies door een verandering van de chemische samenstelling. Het grote nadeel van staal is zijn gevoeligheid voor corrosie. Stalen beelden worden bedekt met beschermingslagen om twee redenen: het staal beschermen tegen corrosie en voldoen aan de esthetische en conceptuele doelstellingen van de kunstenaar. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen beschermingslagen bestaande uit een dun laagje metaal (Zn, Al, Cu, Cr,...), verflagen (of ook "verfsystemen" genoemd en samengesteld uit een primaire laag, een tussenlaag en een afwerkingslaag) en systemen die een combinatie zijn van een metaallaag en een verflaag, genaamd "duplex-systemen". Tegenwoordig zijn deze laatste het meest in gebruik voor het bedekken van stalen beelden.

¹ Staal is een legering bestaande uit ijzer en koolstof (0,2-2pp%). Deze legering wordt verkregen door de samensmelting van het mineraal ijzer (Fe), koolstof (Ca), een aantal gebonden elementen of verontreiniging en legeringselementen. De gebonden elementen zijn fosfor (P), zwavel (S), stikstof (N). De legeringselementen zijn onder andere : mangaan (Mn), silicium (Si), chroom (Cr), nickel (Ni), molybdeen (Mo).

² Constructiestaal is een verzamelnaam voor de groep laaggelegeerde en zeer sterke staalsoorten. Ze zijn kenmerkend voor hun relatief laag gehalte aan koolstof en daarom gemakkelijk te bewerken.

Cor-ten staal heeft door toevoeging van legeringselementen als koper (Cu) en chroom (Cr) speciale eigenschappen. Bij herhaalde cycli van nat worden en drogen van het staal ontstaat er een dichte, beschermende oxidelaag met een roestbruin uitzicht. Cor-ten staal is een merknaam voor dit soort staal wat onder een grote noemer ook « Wethering steel » wordt genoemd. Beelden in Cor-ten staal zijn soms overschilderd.

L'élaboration de ce type de sculptures demande une connaissance des matériaux et des techniques industrielles spécialisées : c'est pourquoi elle est effectuée dans la plupart des cas par des professionnels. C'est là un fait important car il implique que l'œuvre n'est pas « créée par la main de l'artiste ».

La technologie avance à grands pas et de nouvelles techniques promettent sans cesse une durée de vie de plus en plus longue pour ces revêtements.

Malheureusement, même si les matériaux et la mise en œuvre sont de bonne qualité, ces sculptures subissent d'inévitables dégâts.

Les dégradations du support et du revêtement sont liées car elles s'influencent. Un défaut dans le revêtement provoque la corrosion du support, et la corrosion dégrade à son tour la peinture. Ces phénomènes rendent le travail de restauration difficile : un traitement du support ne peut être envisagé sans prendre en considération la peinture qui le recouvre de même qu'une intervention sur la peinture aura inévitablement une conséquence sur le support.

La conservation-restauration des sculptures en acier peint présente souvent des difficultés et encore plus quand elles sont conservées en plein air car les conditions climatiques extérieures ne peuvent être contrôlées. Pour des œuvres appartenant aux collections d'un musée comme pour des œuvres en espace public ou en collection privée, la conservation préventive et l'entretien sont d'une importance capitale. Afin d'établir un plan d'entretien efficace, la collaboration interdisciplinaire est essentielle : un dialogue entre artistes, fondations d'artistes, conservateurs de musée, scientifiques, ingénieurs, conservateurs-restaurateurs, historiens d'art et fabricants semble indispensable. Le dialogue avec l'artiste est très important. Il est par exemple connu qu'Alexander Calder réprimandait les surveillants des musées car ceux-ci interdisaient aux visiteurs de toucher ses œuvres. Les œuvres avaient pour lui un rôle tactile, ce qui ne facilite pas la conservation préventive...

Prévoir un budget suffisant pour l'entretien est nécessaire : un entretien effectué correctement peut éviter le recours à des interventions coûteuses, quelquefois contraires aux normes déontologiques.

Lorsque les sculptures sont dégradées nous avons pu définir, à travers les recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire, quatre types d'interventions possibles :

L'intervention la moins radicale consiste en un *traitement local* de la peinture et du support en acier: nettoyer les parties rouillées du support et les traiter avec des inhibiteurs de corrosion ou des complexants, restaurer la peinture en appliquant un mastic de polyester et enfin procéder à des retouches. Après traitement, il est courant d'appliquer un revêtement de protection cireuse sur toute la surface. Ce revêtement protège la peinture contre les facteurs externes (naturels et humains). L'application de cette couche de

Een goede kennis van de materialen en van de gespecialiseerde industriële technieken is nodig voor het maken van dit soort beelden. De uitvoering wordt dan ook meestal overgelaten aan professionelen. Dit is een belangrijk gegeven omdat dit impliceert dat het kunstwerk niet gemaakt is door "de hand van de kunstenaar zelf".

Nieuwe technologieën evolueren snel en de nieuwste technieken beloven voortdurend een langere levensduur voor de beschermingslagen.

Desondanks, zelfs met materialen van de hoogste kwaliteit en een professionele uitvoering, ondergaat dit type beelden toch onvermijdelijke beschadigingen.

De drager en de beschermingslagen beïnvloeden elkaar en de schade is dan ook sterk gelieerd. Schade in het verfsysteem veroorzaakt corrosie van de drager en corrosie beschadigt op haar beurt het verfsysteem. Dit bemoeilijkt de restauratie: bij een behandeling van de drager moeten ook de beschermingslagen in beschouwing genomen worden en een behandeling van die lagen heeft onvermijdelijk consequenties voor de stalen drager.

De moeilijkheden die ondervonden worden bij de restauratie van beschilderde stalen beelden zijn nog groter wanneer het om buitenbeelden gaat omdat de klimaatsomstandigheden buiten niet gecontroleerd kunnen worden. Preventieve conservatie en onderhoud zijn dan ook van kapitaal belang zowel voor kunstwerken in museumcollecties, in publieke ruimtes als in privécollecties. Een goede interdisciplinaire samenwerking is essentieel voor het opstellen van een efficiënt onderhoudsplan: een dialoog tussen kunstenaars, kunstenaarsstichtingen, museumconservatoren, wetenschappers, ingenieurs, restaurateurs, kunsthistorici en fabrikanten is onontbeerlijk. Een goede communicatie met de kunstenaar is uiterst belangrijk. Het is bijvoorbeeld geweten dat Alexander Calder toezichhouders van musea terechtwees omdat ze bezoekers verboden om de werken aan te raken. Kunstwerken moesten tastbaar zijn voor hem, iets wat de conservatie niet vergemakkelijkt...

Het is dus noodzakelijk om voldoende budget te voorzien voor een goed onderhoud. Een correct uitgevoerd onderhoud kan kostelijke restauraties, die soms in tegenstelling zijn met de beroepsethiek, voorkomen.

We hebben aan de hand van de opzoeken in het kader van de scriptie vier soorten interventies kunnen definiëren voor beschilderde stalen beelden.

De minst radicale interventie is een *lokale behandeling* van de verf en de stalen drager. Deze behandeling bestaat uit het reinigen van de verroeste delen van de drager, het behandelen van deze delen met roestremmers of complexvormers en het restaureren van de verf door het aanbrengen van een mastiek in polyester en een retouche. Na behandeling is het de gewoonte om over het gehele oppervlak een beschermingslaag op basis van was aan te

protection est seulement recommandée si l'action de la corrosion est stoppée, car, dans le cas contraire, l'intervention « enferme » la corrosion, celle-ci continue de s'étendre, ce qui peut être catastrophique pour toute la peinture.

Ce type d'intervention peut être considéré comme faisant partie de l'entretien. Si un petit défaut est traité localement et rapidement, la dégradation peut être stoppée, du moins temporairement. Si ce petit défaut n'est pas traité assez rapidement, la sculpture risque de se dégrader très vite et sérieusement. Cette intervention ne pose pas de problème éthique et n'est pas très coûteuse si elle est effectuée à temps.

Un traitement local de la peinture devient difficile lorsque les dégradations sont de l'ordre des décolorations, des taches non nettoyables et des rayures. Dans un tel cas il est courant de recourir à une remise en peinture.

La remise en peinture sans décapage s'effectue lorsque la couche picturale est trop dégradée, perturbant de ce fait la signification de l'œuvre. Repeindre sur des revêtements existants n'est utile que lorsque le support en acier n'est pas ou peu corrodé. Avant toute application d'une nouvelle peinture, il est indispensable de connaître la composition du liant de l'ancienne peinture. Si l'œuvre n'est pas documentée, il est nécessaire de recourir à une analyse scientifique. Il est toujours souhaitable d'effectuer un test de compatibilité entre le système de peinture existant et celui à appliquer. Plusieurs systèmes compatibles nous sont proposés³ : sur base de considérations techniques et économiques, le système le plus approprié sera choisi selon l'objectif de l'entretien.⁴

A. Ancien système: alkyde (couche de primaire)/alkyde (couche de finition)

Composition du nouveau système :

1. *Époxy* haut poids moléculaire, peinture intermédiaire : 1 couche de 60µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
2. *Aluminium polyuréthane* mono composant, peinture intermédiaire: 1 couche de 50µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
3. *Époxy*, peinture intermédiaire : 1 couche de 120 µm
Alkyde, peinture de finition : 2 couches de 30µm
4. *Aluminium époxy mastic*, peinture intermédiaire : 1 couche de 60µm
Alkyde, peinture de finition : 2 couches de 30µm
5. *Alkyde*, peinture intermédiaire: 1 couche de 50µm
Alkyde, peinture de finition: 2 couches de 30µm

B. Ancien système : époxy-polyamide (couche de primaire)/Polyuréthane (couche de finition)

Composition du nouveau système :

1. *Époxy*, peinture intermédiaire : 1 couche de 120 µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
2. *Époxy-isocyanate*, peinture intermédiaire : 1 couche de 20µm
Polyuréthane deux composants, peinture de

brenge die de verf beschermt tegen natuurlijke en menselijke externe factoren. Het aanbrengen van deze beschermingslaag is enkel aan te raden als het corrosieproces gestopt is. Als dat niet het geval is kan dit soort interventie de corrosie "opsluiten". De corrosie zal zich dan verspreiden onder de verf, wat dramatisch kan zijn voor de gehele verflaag.

Dit soort lokale behandeling kan beschouwd worden als deel uitmakend van het onderhoud. Een degradatieproces kan tijdelijk gestopt worden als een kleine beschadiging lokaal en snel behandeld wordt. Wanneer deze schade niet behandeld wordt, loopt het beeld het risico om snel ernstige schade op te lopen. Dit type behandeling is niet in strijd met de beroepsethiek en is niet kostelijk als ze op tijd wordt uitgevoerd.

Een lokale behandeling is moeilijker wanneer het gaat over verkleuringen van de verf, niet reinigbare vlekken en strepen. In dit geval is het eerder gebruikelijk om over te gaan tot het aanbrengen van een geheel nieuwe verflaag.

Het aanbrengen van een nieuwe verflaag op de bestaande verflagen wordt overwogen wanneer deze bestaande verflagen te erg beschadigd zijn en daardoor de lezing van het kunstwerk verstoren. Deze behandeling is enkel nuttig wanneer de drager niet of weinig is gecorrodeerd. Alvorens te herschilderen is het belangrijk om het bindmiddel van de bestaande verf te kennen. Als het kunstwerk niet gedocumenteerd is, is het nodig om een verfanalyse te laten uitvoeren. Het is ook wenselijk om een compatibiliteitstest te doen tussen de bestaande verf en de aan te brengen verf.

Verschillende compatibele verfsystemen worden voorgesteld.³ Op basis van technische en economische gegevens wordt dan het meest geschikte verfsysteem gekozen.⁴

A. Oude systeem: alkyde (primaire laag)/alkyde (afwerkingslaag)

Samenstelling van het nieuwe systeem:

1. *Epoxy* high molecular weight, tussenlaag: 1 laag van 60µm
Polyurethaan, twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
2. *Aluminium polyurethaan* mono component, tussenlaag: 1 laag van 50µm
Polyurethaan, twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
3. *Epoxy*, tussenlaag: 1 laag van 120 µm
Alkyde, afwerkingslaag: 2 lagen van 30µm
4. *Aluminium epoxy mastiek*, tussenlaag: 1 laag van 60µm
Alkyde, afwerkingslaag: 2 lagen van 30µm
5. *Alkyde*, tussenlaag: 1 laag van 50µm
Alkyde, afwerkingslaag: 2 lagen van 30µm

B. Oude systeem : epoxy-polyamide (primaire laag)/Polyurethaan (afwerkingslaag)

Samenstelling van het nieuwe systeem:

1. *Epoxy*, tussenlaag: 1 laag van 120 µm
Polyurethaan, twee componenten, afwerkingslaag: 1

finition : 1 couche de 50µm

3. *Époxy* haut poids moléculaire, peinture intermédiaire : 1 couche de 60µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
4. *Alkyde*, peinture intermédiaire : 1 couche de 50µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm

C. Ancien système : époxy-polyamide (couche de primaire)/époxy (couche de finition)

Composition du nouveau système :

1. *Époxy*, peinture intermédiaire : 1 couche de 120 µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
2. *Époxy-isocyanate*, peinture intermédiaire : 1 couche de 20µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm
3. *Époxy* haut poids moléculaire, peinture intermédiaire : 1 couche de 60µm
Polyuréthane deux composants, peinture de finition : 1 couche de 50µm

Il est alors souhaitable de traiter localement le support avant de procéder à une remise en peinture à l'aide d'un système de peinture compatible avec la peinture existante. Le coût de ce type d'intervention n'est pas forcément plus élevé que le traitement local présenté plus haut, mais il met plus fortement en cause les normes déontologiques.

Le principal problème inhérent à cette option est qu'elle est difficilement renouvelable si elle s'inscrit dans la durée. Si une remise en peinture sans décapage est effectuée tous les dix ans, la sculpture sera recouverte de dix systèmes de peinture différents d'ici une centaine d'années...

Le décapage suivi d'une remise en peinture est dans certains cas, et surtout pour les sculptures en acier peint de plein air, l'unique solution lorsque la sculpture est trop dégradée au niveau du support et de la couche picturale. Cesare Brandi considérerait certainement que cela revient à « commettre » un faux artistique ou historique, mais de par leur nature, les sculptures en acier peint, et surtout celles de plein air, posent parfois un véritable dilemme éthique. Que choisir : laisser l'œuvre disparaître ou procéder à une intervention radicale?

Cette deuxième option, très coûteuse, n'est acceptable que dans le cas où la sculpture n'est pas « créée par la main » de l'artiste et qu'elle est correctement documentée. Sans documentation, trop d'erreurs pourraient être commises au niveau de la couleur et de la brillance.

Les sculptures en acier peint de plein air, même élaborées par des professionnels, sont exposées à des environnements qui rendent leurs altérations inévitables. Propriétaires, artistes, conservateurs et restaurateurs doivent parfois accepter le fait qu'une intervention de décapage et de remise en peinture peut s'avérer indispensable même si elle entre en contradiction avec la déontologie actuelle de la conservation-restauration.

laag van 50µm

2. *Epoxy-isocyanate*, tussenlaag: 1 laag van 20µm
Polyurethaan twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
3. *Epoxy* high molecular weight, tussenlaag: 1 laag van 60µm
Polyurethaan, twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
4. *Alkyde*, tussenlaag: 1 laag van 50µm
Polyurethaan twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm

C. Oude systeem : epoxy-polyamide (primaire laag)/epoxy (afwerkingslaag)

Samenstelling van het nieuwe systeem:

1. *Epoxy*, tussenlaag: 1 laag van 120 µm
Polyurethaan, twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
2. *Epoxy-isocyanate*, tussenlaag: 1 laag van 20µm
Polyurethaan twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm
3. *Epoxy* high molecular weight, tussenlaag: 1 laag van 60µm
Polyurethaan twee componenten, afwerkingslaag: 1 laag van 50µm

Het is noodzakelijk om eerst de drager lokaal te behandelen alvorens over te gaan tot het overschilderen van de bestaande verf met een nieuw aangepast verfsysteem. De kostprijs van dit type behandeling ligt niet noodzakelijk hoger dan deze van een lokale behandeling maar brengt de beroepsethiek meer in het geding. Daarbij komt nog dat een dergelijke behandeling moeilijk meermaals kan uitgevoerd worden. Als een beeld elke tien jaar overschilderd wordt, dan zal dit beeld binnen honderd jaar bedekt zijn met een tiental verschillende verfsystemen...

Wanneer het beeld te erg beschadigd is, zowel wat betreft de drager als de verflagen, is het volledig *afbijten van het beeld gevolgd door het aanbrengen van nieuwe verflagen* in sommige gevallen, en vooral bij beschilderde stalen buitenbeelden, de enige oplossing. Cesari Brandi zou dit type behandeling beschouwen als een artistieke en historische vervalsing. Beschilderde stalen beelden, en vooral buitenbeelden, stellen dan ook vaak een ethisch dilemma. Er moet soms gekozen worden tussen het laten vergaan van het kunstwerk of het overgaan tot een radicale interventie.

Een dergelijke interventie is zeer prijzig en is enkel te overwegen wanneer het beeld niet gemaakt is door de hand van de kunstenaar en wanneer het beeld goed gedocumenteerd is. Zonder documentatie zouden er teveel fouten gemaakt worden wat betreft de kleur en de glans.

Beschilderde stalen buitenbeelden, ook degene gemaakt door professionelen, zijn blootgesteld aan een omgeving waarin degradatie van het werk onvermijdelijk is. Eigenaars, kunstenaars, conservatoren, restaurateurs moeten soms

Il faut certainement garder à l'esprit qu'un décapage atteint l'histoire matérielle de la sculpture. L'art d'aujourd'hui est le patrimoine de demain ; une sculpture décapée voit « disparaître » une part importante de son histoire matérielle : sans documentation, celle-ci sera perdue à jamais. Documenter l'œuvre est donc une étape primordiale lorsque l'on réalise ce type d'intervention.

Les recherches menées par les laboratoires sur la peinture industrielle offrent d'intéressantes perspectives. Une peinture résistante et qui conserve longtemps la couleur et la brillance souhaitées par l'artiste est très avantageuse : elle réduit la fréquence de la remise en peinture et permet un entretien régulier et des interventions locales.

En ce qui concerne les sculptures en acier peint de plein air, dans l'état actuel des choses, un décapage suivi d'une remise en peinture s'avérera presque toujours nécessaire à un moment ou à un autre.

La copie est une option parfois souhaitée. Mais au-delà de la réalisation d'une copie, il est souhaitable de conserver la pièce originale. Sa disparition nous semblerait inacceptable, car dans notre culture, la notion d'original renvoie à celle d'authenticité.

Etude de cas : une œuvre conceptuelle de Sol LeWitt

Cette œuvre appartient à l'Art Conceptuel qui se développe à la fin des années '60. Cet art est caractérisé par une attitude méthodique analogue au Minimalisme. Alors que l'Art Minimaliste présente les objets matériels comme des entités autonomes, l'Art Conceptuel ne se soucie plus de la composante matérielle de l'œuvre ni du savoir-faire de l'artiste car l'idée prime sur la réalisation. Sol LeWitt était un artiste Minimaliste américain et un pionnier de l'Art Conceptuel. En 1967 il écrit les *Paragraphs on Conceptual Art*. Il explique que le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre, l'exécution étant une affaire superficielle. Il compare l'artiste avec l'architecte, qui ne bâtit pas non plus le bâtiment qu'il a dessiné.

La pièce provient d'une série de quarante-neuf structures en acier, peintes en blanc, intitulée *49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1969-1971). Cette série est la deuxième de trois séries similaires créées par Sol LeWitt : la première *47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes*, fabriquée en aluminium, comporte quarante-sept variations peintes en blanc, et date de 1967. La troisième, *All Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes*, représente cinquante-six variations soit toutes les différentes variations possibles, fabriquées en acier, peintes en blanc, datant de 1974. Ces trois séries font partie du concept *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes*, vendu en de multiples exemplaires sous formes de dessins sur papier, de livres et de sculptures appelées « structures ».

Chaque élément de chaque série est composé de trois cubes de mêmes dimensions superposés verticalement. Ces cubes peuvent être fermés ou ouverts sur une ou deux faces.

aanvaarden dat een radicale interventie (afbijten en herspuiten) nodig is, zelfs al is dat in strijd met de actuele beroepsethiek.

Het is hier belangrijk om zich bewust te zijn dat het afbijten van de verf de materiële geschiedenis van het beeld treft. De kunst van vandaag is het patrimonium van morgen, een afgebeten beeld ziet een belangrijk deel van zijn materiële geschiedenis verdwijnen: zonder documentatie zal dit voor altijd verloren zijn. Het documenteren van het beeld is dus fundamenteel bij het uitvoeren van dit type behandeling.

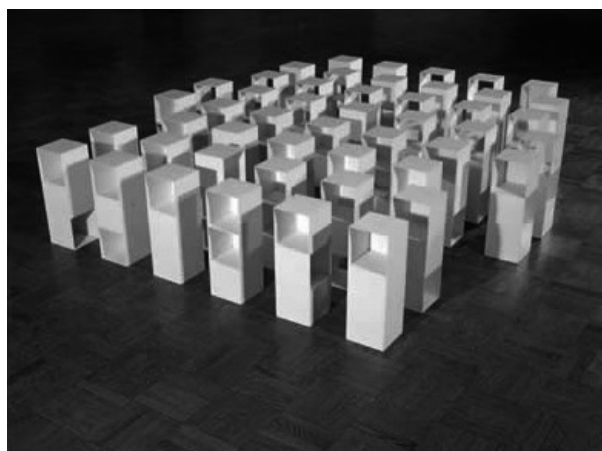
Het hedendaags onderzoek in industriële verflaboratoria levert interessante perspectieven. Een duurzame verf die de door de kunstenaar gewilde kleur en glans lang en goed bewaart is zeer voordelig: ze vermindert de noodzaak om te herspuiten en laat gemakkelijk een regelmatig onderhoud en lokale interventies toe.

Wat betreft buitenbeelden in beschilderd staal, zelfs als ze gemaakt zijn met de nieuwste technologieën, is het afbijten van de bestaande verflagen gevolgd door het herspuiten van het beeld op een bepaald moment toch noodzakelijk.

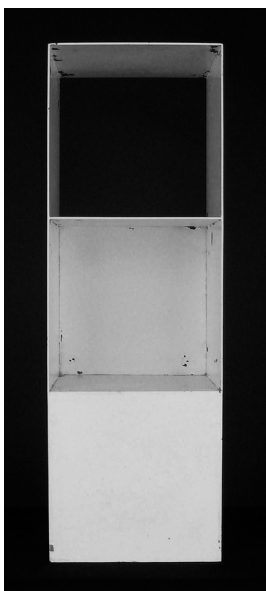
Het vervaardigen van *een kopie* is soms gewenst. Naast het maken van een kopie zal dan ook het bestaande beeld gerestaureerd moeten worden. Het laten vergaan van het bestaande beeld is niet aanvaardbaar, in onze tijd en cultuur verwijst de notie origineel naar de notie authenticiteit.

Case study: een conceptueel kunstwerk van Sol LeWitt

Dit kunstwerk behoort tot de Conceptuele Kunst die zich ontwikkelt aan het einde van de jaren '60. Deze kunststroming wordt gekenmerkt door een methodische houding analoog aan die van het Minimalisme. Waar het Minimalisme de materiële objecten voorstelt als autonome entiteiten, bekommert de Conceptuele Kunst zich niet meer om de materiële samenstelling van het kunstwerk, noch om de uitvoering door de kunstenaar. De idee primeert op de materiële uitvoering. Sol LeWitt was een Amerikaanse minimalistische kunstenaar en één van de pioniers van de Conceptuele Kunst. In 1967 schreef hij *Paragraphs on*



III. 1 : De reeks/ La série *49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1969-1971) (© auteur)



Ill. 2 : L'œuvre avant traitement/ Het werk vóór behandeling (© auteur)

Les variations représentent différentes combinaisons et orientations de ces trois cubes.

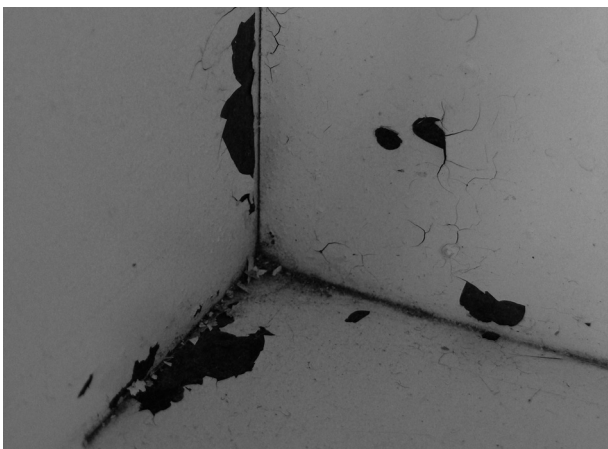
Cette structure a été fabriquée en 1970 par l'Edition Seriaal Amsterdam et a été vendue à un collectionneur privé en 1971. L'étiquette collée sous la base est un certificat d'authenticité. Elle présente la signature de l'auteur et permet également de connaître les numéros correspondants à la structure et à la série, la date et le nom de l'éditeur.

L'œuvre n'a jamais été restaurée. Elle a été exposée pendant plusieurs années dans le salon du propriétaire subissant certaines dégradations. Elle a été exposée

ensuite dans le hall d'entrée de son propriétaire, qui avait pour habitude d'y déposer ses clés. L'utilisation de la pièce en tant que meuble, le nettoyage indelicat de la femme de ménage, l'humidité ambiante et quelques défauts de fabrication avaient dégradé la pièce.

Le support en acier s'était corrodé sous la peinture par endroits. La peinture (une couche anti-rouille et deux couches de peinture blanche à base d'une résine alkyde orthophtalique courte en huile associée à une résine urée-formaldéhyde)⁵ présentait des soulèvements et des lacunes dues à la corrosion. À d'autres endroits, des tâches orangées dans la peinture indiquaient que la rouille y était sous-jacente mais n'avait pas encore provoqué des soulèvements de peinture. Des éraflures, des jaunissements, des différences de matité, des zones grasses et encrassées pouvaient être constatés sur toute la surface. Des défauts de fabrication pouvaient également être observés sous forme de pointes épaisses de peinture.

La structure se trouvait dans un assez mauvais état et les



Ill. 4 : Des lacunes et des soulèvements dues à la rouille / Lacunes en opstuwingen veroorzaakt door roest (© auteur)

Conceptual Art. Hij beschrijft hoe het concept het belangrijkste aspect is van het kunstwerk, de uitvoering is bijzaak. Hij vergelijkt een kunstenaar met een architect, die het gebouw dat hij heeft ontworpen ook niet zelf bouwt.

Dit werk komt voort uit een reeks van negenenveertig structuren in wit beschilderd staal, getiteld *49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1969-1971). Deze reeks is de tweede van drie gelijkaardige reeksen: de eerste, getiteld *47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* en uitgevoerd in aluminium, bestaat uit zevenenveertig witgeschilderde structuren en dateert van 1967. De derde reeks *47 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* stelt zesenvijftig of "alle mogelijke" variaties voor, uitgevoerd in staal en eveneens witgeschilderd, daterend van 1974. Deze drie reeksen vormen samen het concept *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* en werden verkocht in verschillende exemplaren in de vorm van tekeningen op papier, boeken en beelden die "structuren" genoemd worden.

Elk element in elk van de reeksen is opgebouwd uit drie vertikaal opeengestapelde kubussen met dezelfde afmetingen. Deze kubussen zijn gesloten of open aan één of aan twee kanten. De variaties stellen verschillende combinaties en oriëntaties van deze drie kubussen voor.

Deze structuur werd vervaardigd in 1970 door Edition Seriaal Amsterdam en werd in 1971 verkocht aan een privéverzamelaar. Aan de onderkant van het werk is een etiket gekleefd dat dienst doet als authenticiteitscertificaat. We vinden er de handtekening van de kunstenaar, de nummers die overeenkomen met de structuur en de reeks, evenals de datum en de naam van de uitgever.



Ill. 3 : Etiket gekleefd aan de onderkant van het werk / L'étiquette collée sous la base/(© auteur)

Het werk werd nooit eerder gerestaureerd. Het werd gedurende vele jaren tentoongesteld in de woonkamer van de eigenaar waar het een zekere schade heeft opgelopen. Nadien werd het werk opgesteld in de inkomhal bij de eigenaar, die de gewoonte had zijn sleutels neer te leggen op het kunstwerk. Het gebruik van het werk als meubel, de onvoorzichtige reiniging door de poetsvrouw, de vochtigheidsgraad en enkele fabricatiefoutjes hebben ervoor gezorgd dat het kunstwerk behoorlijk beschadigd was geraakt.

altérations troublaient fortement la perception de cette pièce en tant que concept. Le modèle de processus décisionnel de la Conservation/Restauration de l'Art Moderne a été utilisé afin de proposer un traitement de restauration.⁶ Ce modèle propose deux types de réflexion basés sur la relation entre l'état matériel et la signification de l'œuvre. Dans un premier temps, la question posée était de savoir si l'état matériel et la signification de l'œuvre étaient conciliables, ensuite, si le traitement de restauration choisi et la signification de l'œuvre étaient conciliables. Pour LeWitt, la performance artistique réside uniquement dans le développement de l'idée. Celle-ci prime sur son aspect physique mais exige une fabrication impeccable. La réalisation matérielle de ses œuvres incombait à ses assistants.

Nous en avons conclu que l'état de la pièce détournait la signification de l'œuvre, et donc une intervention s'avérait nécessaire.

Dans un second temps, il fallait définir la manière d'intervenir et présager les effets possibles (sur l'état matériel et donc sur la signification de l'œuvre) des différents traitements de restauration.

Un traitement de restauration local envisageait un nettoyage, une neutralisation de la rouille et des retouches. Un traitement non local et plus radical consistait en une remise en peinture avec ou sans décapage. Cette seconde option a été étudiée avec attention, car une restauration de ce type d'une série de 49 *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* a été effectuée en 2004 aux Etats-Unis en collaboration avec Sol LeWitt lui-même.⁷ Les restaurateurs sont allés très loin dans leur traitement tout en respectant la volonté de l'artiste et le concept de son œuvre. Ceux-ci ont décapé et repeint toute la série à la demande de LeWitt. Il est important de signaler que LeWitt a choisi une autre peinture blanche que celle utilisée dans les années 60-70. On peut donc déduire que pour lui le choix du blanc est primordial, son œuvre évoluant et changeant au fil des ans.

Roger Griffith, restaurateur de sculpture du MoMA à New York, m'a recommandé de vérifier si « l'Estate de Sol LeWitt », constitué en 2007 après la mort de l'artiste,⁸ n'avait pas fixé des normes de restauration de l'œuvre afin de respecter les droits d'auteur en vigueur pendant les septante ans qui suivent la mort de l'artiste. Quatre mois, mes appels téléphoniques et mails restèrent lettre morte. Sur l'avis de Claude Katz, avocat et spécialiste en droits d'auteur, j'ai informé « l'Estate de Sol LeWitt » que, par absence de réaction, ils empêchaient la restauration urgente de l'œuvre et qu'ils pouvaient être tenus responsables en droit de sa dégradation. Malgré une réponse tardive de leur part, la question restait ouverte car il n'existe pas encore de normes pour la restauration de son œuvre.

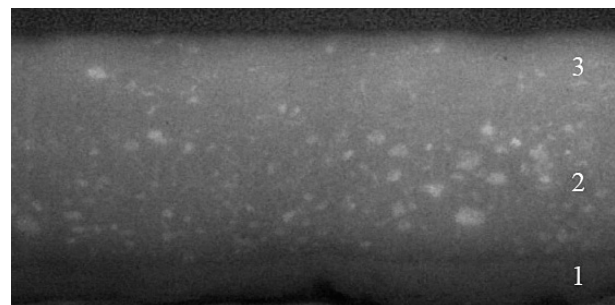
On pouvait donc envisager de repeindre l'œuvre avec l'autorisation de « l'Estate de Sol LeWitt », mais il y a des arguments contraires. Le fait que Sol LeWitt ait choisi une autre peinture blanche pendant la restauration de 2004, démontre qu'il ne considérait pas le blanc original comme

De stalen drager was op verschillende plaatsen gecorrodeerd. De verf (een anti-roest laag en twee lagen witte verf op basis van een orthohtalische alkydehars gekoppeld aan een uree-formaldehyde hars)⁵ vertoonde opstuwingen en lacunes veroorzaakt door de corrosie. Op andere plaatsen duiden oranjekleurige vlekken in de verf op onderliggende corrosie, die nog geen opstuwingen had veroorzaakt. Krassen, vergeling, verschillen in matheid, vette en vuile zones werden op het gehele oppervlak waargenomen. Fabricagefouten werden eveneens geobserveerd onder de vorm van kleine druppeltjes in de verf.

De structuur bevond zich in een vrij slechte staat en de alteraties verstoorden sterk de waarneming van het werk als conceptueel kunstwerk. Het besluitvormingsmodel van de conservatie-restauratie van Moderne Kunst werd gebruikt om tot een behandelingsvoorstel te komen.⁶ In dit model worden twee momenten onderscheiden waarop moet worden onderzocht welke rol een materiële eigenschap speelt in de betekenisgeving. Het eerste moment is dat waarop moet worden vastgesteld wat de consequenties zijn van een verandering in de materiële toestand van een werk voor de betekenis ervan. Bij het tweede moment van onderzoek moet worden vastgesteld welke de consequenties zouden zijn van verschillende mogelijke actieve conserveringsingrepen voor de betekenis van het werk.

Voor Sol LeWitt bestond de artistieke act enkel uit de ontwikkeling van de idee. Dit primeerde op het materiële aspect maar vereiste wel een perfecte materiële uitvoering, wat hij overliet aan zijn assistenten.

Er kon besloten worden dat de staat van het werk afweek van de betekenis van het werk en dat een interventie noodzakelijk was.



III. 5 : Stratigrafische doorsnede van de verf / coupe stratigraphique de la peinture/(© auteur)

Vervolgens moest de behandelingswijze bepaald worden en moesten de mogelijke effecten (op de materiële staat en dus op de betekenis van het werk) van verschillende restauratiebehandelingen bekeken worden.

Een lokale behandeling zou het reinigen van de verf, het stabiliseren van de roest en het retoucheren van de lacunes inhouden. Een niet-lokale en eerder radicale behandeling zou bestaan uit het herspuiten van het werk, met of zonder afbijten. Deze tweede optie werd grondig bestudeerd omdat een dergelijke restauratie van een reeks van 49 *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* in 2004 werd uitgevoerd in de Verenigde Staten in samenwerking met Sol

irremplaçable même s'il accordait beaucoup d'importance au choix de celui-ci. Plus d'une fois, LeWitt a exprimé son désaccord quant à certains repeints de ses œuvres pour lesquels il n'avait pas été consulté, estimant qu'on avait choisi des blancs trop bleuâtres ou trop jaunâtres. D'ailleurs celui-ci avait déclaré ne pas vouloir documenter ses œuvres en fixant un code de peintures, comptant sur l'évolution chimique de celles-ci. Sol LeWitt décède en 2007. Décaper et repeindre l'œuvre sans l'avis de l'artiste-même signifie la destruction d'une œuvre existante et la création d'une nouvelle œuvre, ceci ne relevant pas du domaine du restaurateur. De plus certaines œuvres conceptuelles, ont déjà été considérées comme fausses par des historiens de l'art après avoir été repeintes. Les matériaux utilisés sont devenus des témoignages de la manière dont l'artiste travaillait à son époque.

Nous étions donc tentés d'opter pour une restauration locale, mais le problème résidait dans le fait que ce type de restauration reste complexe car il est difficile de retoucher la peinture blanche sur un support en acier traité contre la rouille.

Le traitement

L'intervention avait donc pour but de reproduire le plus fidèlement possible l'état original de l'œuvre. La première phase de restauration consistait en un traitement de la rouille et en un fixage de la couche picturale. La deuxième phase consistait quant à elle, à l'intégration des lacunes.

L'humidité relative du métal ne pouvant dépasser 40%, le traitement a été effectué dans un local adapté.

L'œuvre présentait des taches de rouille, particulièrement dans les angles des cubes. Aucune petite goutte orangée ne perlait à la surface, indiquant la présence de chlorures nécessitant un traitement spécial. La pièce ne requérait donc pas un traitement approfondi contre la rouille, un traitement au tanin demeurerait suffisant.

Tout d'abord la rouille présente dans les lacunes a été enlevée à l'aide d'un crayon de fibres de verre et un crayon gomme, les lacunes ont ensuite été dégraissées à l'isooctane. Le tanin du Centre des Abrasifs de Liège contenant du PVA⁹ a été appliqué en plusieurs couches par la suite. Le tanin neutralise le métal rouillé et le PVA fixe les écailles de peinture aux bords des lacunes. La peinture est très dure et ne ramollit pas facilement. Le fixage a été repris plusieurs fois. Une fois le tanin sec, il était possible d'aplatir les écailles à l'aide d'une spatule chauffante. Les surplus de tanin ont pu être enlevés à l'acétone.

L'œuvre était très sale et avait jauni. Un nettoyage à la salive suffisait à retrouver son aspect blanc. Afin d'enlever les taches plus tenaces, le nettoyage a été approfondi à l'aide de poudre de gomme.

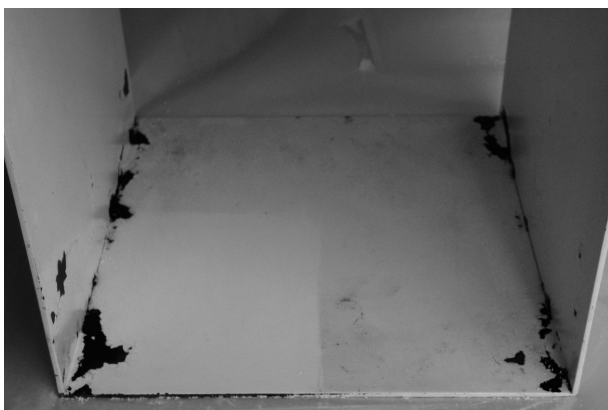
Les taches orangées apparaissant à la surface de la peinture, ont été traitées à l'acide phytique. C'est un complexant qui a été utilisé pour la conservation des encres

LeWitt zelf.⁷ De restaurateurs zijn toen ver gegaan in de restauratie om de wil van de kunstenaar en het concept van het werk te respecteren. De gehele reeks werd op vraag van Sol LeWitt afgebeten en herspoten. Het is een belangrijk gegeven dat de kunstenaar voor deze restauratie een andere witte verf had gekozen dan degene die werd gebruikt in de jaren '60-70. Hieruit kan afgeleid worden dat de keuze van het wit fundamenteel was en dat zijn werk veranderde door de jaren heen.

Roger Griffith, beeldenrestaurateur in het MoMA in New York, raadde mij aan om mijn licht op te steken bij de "Estate of Sol LeWitt", opgericht na de dood van de kunstenaar in 2007.⁸ Misschien zouden er normen zijn opgesteld voor de restauratie van het werk van Sol LeWitt, normen die volgens het auteursrecht moeten worden gerespecteerd tot 70 jaar na de dood van de kunstenaar. Vier maanden bleven mijn telefoons en mails echter onbeantwoord. Op aanraden van Claude Katz, advocaat en specialist in auteursrecht, heb ik dan de "Estate of Sol LeWitt" ingelicht dat zij gerechtelijk aansprakelijk gesteld konden worden voor de verdere degradatie van het werk omdat zij een dringende restauratie verhinderden door hun stilzwijgen. Ondanks het antwoord dat daarop volgde bleef de vraag open want tot dan waren er nog geen normen opgesteld omtrent het restaureren van het oeuvre van Sol LeWitt.

Er kon dus overwogen worden om het werk te herspuiten met de toestemming van de "Estate of Sol LeWitt", maar we vonden enkele tegenargumenten. Het feit dat LeWitt een andere witte verf koos voor de restauratie in 2004 toont aan dat hij de originele witte kleur niet als onvervangbaar beschouwde, maar dat hij wel erg veel belang hechtte aan de keuze van het juiste wit. Meer dan één keer heeft LeWitt zijn ongenoegen geuit over de kwaliteit van herspoten werken waarover hij niet was geconsulteerd, menend dat de nieuw gekozen kleur wit te blauw of te geel was. Zelf verklaarde hij zijn werken niet te willen documenteren met een vaste kleurcode voor de verf, maar hij rekende op de vooruitgang van de verfindustrie. Sol LeWitt is gestorven in 2007. Zijn werk afbijten en herspuiten zonder het oordeel van de kunstenaar te kennen zou een vernietigen van het bestaande kunstwerk en de creatie van een nieuw werk betekenen, iets wat niet in het domein ligt van de restauratie. Daarbij komt dat verschillende herspoten conceptuele kunstwerken soms door kunsthistorici als vals worden beschouwd. Daarbij zijn de gebruikte materialen ook getuigenissen van de manier van werken van de artiest gedurende een bepaalde periode.

We waren dus eerder geneigd om te opteren voor een lokale behandeling. Het probleem was dat dit type restauratie ingewikkeld kan zijn om perfect uit te voeren, gezien het moeilijk is een witte retouche aan te brengen op een stalen drager die na een roestbehandeling zwart is.



Ill. 6 : test de nettoyage/ reinigingstest (© auteur)

ferrogalliques. L'acide phytique est un composé organique phosphoré présent dans les graines et les céréales. Elle est également utilisée depuis peu dans un procédé de restauration des métaux, mis au point par une équipe de l'ICN à Amsterdam.¹⁰ L'acide phytique donne de bons résultats dans le cas où la rouille a pénétré dans la peinture et l'a colorée. L'avantage est que l'acide phytique ne modifie pas beaucoup l'aspect de surface contrairement à l'acide tannique qui la noircit. L'acide phytique semble avoir la capacité de s'associer avec les ions fer créant ainsi à la surface du métal des complexes de phytates de fer.

Des compresses d'acide phytique¹¹ à 50% dans l'eau ont été appliquées sur les taches pendant quelques heures. Les tâches éclaircissaient mais subsistaient cependant à certains endroits. La pièce a été cuite au four à l'origine. Les peintures alkydes étant des peintures à matrice fermée, l'acide phytique ne pénétrait donc pas facilement la matière. Pour vérifier la solidité de la couche de peinture à l'acide phytique, quelques gouttes d'acide phytique ont été déposées sur une écaille de peinture pendant trois semaines. L'aspect de l'écaille est resté inchangé.

Les retouches ont été effectuées au vernis MSA Golden, mêlé à des pigments (blanc de titane, ocre jaune, jaune de cadmium foncé, bleu ceruleum) et appliquées en plusieurs couches fines. Vu l'importance des retouches, des tests de vieillissement sous UV ont été effectués. Les critères de choix du produit sont la stabilité, la réversibilité, l'altération de surface, la facilité d'application et le pouvoir couvrant. Sur une barre d'acier non traité, trois couches de tanin ont d'abord été appliquée, ensuite une couche d'isolation de MSA Golden¹², pour finir avec quatre types de vernis mêlés aux pigments de blanc de titane :

Paraloid B72 à 10% dans l'éthanol : n'a pas donné de résultat très satisfaisant. On a observé un léger assombrissement mais surtout le produit n'était pas facile à appliquer, on n'obtenait pas un résultat de retouche lisse et couvrant sur le tanin.

Regalrez à 15% dans du White Spirit : un produit bien stable mais on n'obtenait pas non plus un résultat de retouche lisse et couvrant sur le tanin.

Laropal A81 à 15% dans du 1-méthoxy2-propanol : a donné un résultat très satisfaisant pour chaque condition.

Behandeling

De behandeling had tot doel om het werk terug te brengen in een staat die zo dicht mogelijk aanleunt bij het originele uitzicht. Een eerste fase bestond uit een behandeling van de drager tegen roest en uit het fixeren van de verflaag. Vervolgens werden de lacunes geretoucheerd.

De behandeling werd uitgevoerd in een aangepast lokaal waar de relatieve vochtigheid de 40% niet oversteeg.

Op verschillende plaatsen en vooral in de hoeken van de kubussen was het werk aangetast door roest. Er werden geen oranje druppels aangetroffen, die zouden wijzen op de aanwezigheid van chloruren en die een speciale behandeling vereisen. Een behandeling met tannine volstond.

Eerst en vooral werd de roest in de lacunes weggenomen met behulp van een glasvezelpotlood en een gom. Vervolgens werden de lacunes ontvet met isooctaan. De tannine van het Centre des Abrasifs de Liège, die PVA⁹ bevat, werd vervolgens in verschillende lagen aangebracht op de lacunes. De tannine neutraliseert het geroeste staal en de PVA fixeert de verschilders aan de rand van de lacunes. De verf was zeer hard en verweekte niet gemakkelijk. Het fixeren moest meerdere malen herhaald worden. Wanneer de tannine droog was, was het mogelijk om de verschilders glad te strijken met behulp van een verwarmde spatel. Het teveel aan tannine kon verwijderd worden met aceton.

Het werk was erg vuil en vergeeld. Een reiniging met speeksel volstond om het witte uitzicht te herstellen. Voor de meer hardnekkige vlekken werd de reiniging versterkt met gompoeder.

De oranje vlekken die wezen op onderliggende roest werden behandeld met fytisch zuur. Dit is een complexvormer, gebruikt in de restauratie van ferrogallische inkten. Het is een organische fosforsamenstelling die gevonden wordt in graangewassen. Sinds kort wordt dit fytisch zuur ook gebruikt voor de restauratie van metalen, een techniek op punt gesteld door een team van het ICN in Amsterdam.¹⁰ Fytisch zuur geeft goede resultaten wanneer onderliggende roest door de verf is doorgedrongen en deze verkleurt. Het voordeel is dat het uitzicht van het werk niet veel verandert in tegenstelling tot tannine dat zwart maakt. Fytisch zuur verbindt zich met ijzerionen en vormt op die manier ijzerfytate complexen aan het oppervlak van het metaal.

Compressen fytisch zuur aan 50% in water¹¹ werden aangebracht op de vlekken gedurende enkele uren. De vlekken verdwenen maar bleven op sommige plaatsen licht zichtbaar. Het werk werd tijdens de fabricatie na het spuiten gebakken in de oven. Daarbij hebben alkydeverven een gesloten matrix, het fytisch zuur drong dus moeilijk door in de verf. Om te testen of het fytisch zuur de verf niet zou aantasten werden vóór de behandeling enkele druppels

MSA Golden dilué dans du White Spirit : a donné un résultat très satisfaisant pour chaque condition.

Le MSA Golden a été choisi car il était encore un peu plus stable que le Laropal A81 et était le plus facile à appliquer. Afin d'obtenir des pigments très finement broyés, nous avons broyé ceux-ci dans du White Spirit.

Dans certaines lacunes un peu plus profondes, il a été nécessaire d'appliquer un masticage avant retouches car celles-ci ont été appliquées en très fines couches. Pour le masticage, nous avons utilisé le même liant MSA Golden, chargé avec de la silice colloïdale légère et de la poudre de marbre.

Enfin, toute la surface a été polie à l'aide de micro-mèches afin d'enlever les différences de matité.

Une dernière étape était nécessaire : protéger le dessous de l'œuvre, de préférence sans le coller, afin que l'œuvre ne touche pas le sol. Des feuilles métalliques (des aimants) ont été appliquées sous la sculpture. Elles sont réversibles et tiennent bien à la surface sans être collées.

Le résultat de ce traitement est satisfaisant. L'œuvre a retrouvé sa couleur blanche et sa brillance, les retouches sont néanmoins visibles de tout près. La discordance entre l'état matériel et la signification de l'œuvre a pu être effacée tout en respectant les normes déontologiques.

(Textes en néerlandais et en français: Véronique Geniets)



III. 8 : L'œuvre après traitement : détail/ Het werk na behandeling : detail (© auteur)

aangebracht op een verfschilfer gedurende drie weken. De verfschilfer werd niet aangetast en veranderde niet van uitzicht.

De retouches werden uitgevoerd met MSA Golden Varnish, vermengd met pigmenten (titaanwit, gele oker, donker cadmiumgeel en ceruleumblauw) en aangebracht in verschillende dunne laagjes. Vanwege het belang van de retouches werden verouderingstesten onder UV uitgevoerd. De criteria om een juist product te kiezen waren stabiliteit, reversibiliteit, verandering van uitzicht, gemak van het aanbrengen en de dekkraft. Op een staaf onbehandeld constructiestaal werden eerst drie lagen tannine aangebracht en vervolgens een isolatielaag MSA Golden varnish¹². Als afwerkingslaag werden vier verschillende vernissen uitgetest telkens vermengd met titaanwit pigmenten:

Paraloid B72 aan 10% in ethanol: dit gaf geen bevredigend resultaat. Een lichte verdonkering werd geobserveerd en het product was vooral moeilijk om aan te brengen. Er werd geen gladde en dekkende retouche verkregen op de tannine.

Regalrez aan 15% in White Spirit: een stabiel product maar we verkregen ook hier geen gladde en dekkende retouche op de tannine.

Laropal A81 aan 15% in 1-methoxy-2-propanol: dit gaf een bevredigend resultaat voor elk van de criteria.

MSA Golden Varnish in White Spirit: dit gaf tevens een bevredigend resultaat voor elk van de criteria

We kozen voor MSA Golden Varnish omdat deze vernis nog net iets stabiel bleek dan de Laropal A81 en iets gemakkelijker was aan te brengen. De pigmenten werden eerst voorgemalen in White Spirit alvorens ze toe te voegen aan de MSA Golden Varnish, om een zeer fijn resultaat te bekomen.

Sommige lacunes waren iets te diep en gezien de retouches in hele dunne lagen moesten aangebracht worden, was het nodig om een kleine vulling aan te brengen. Voor deze vulling werd gebruikgemaakt van dezelfde MSA Golden Varnish gemengd met licht colloïdaal silicium en marmerpoeder.

Om te eindigen werd het gehele oppervlak gepolijst met microvezel polijstdoeken om de verschillen in matheid weg te nemen.

Het was verder nog nodig om de onderkant af te schermen van de grond, bij voorkeur zonder te lijmen. Magneetstrips



III. 7 : Het werk na behandeling/ L'œuvre après traitement (© auteur)

Bibliographie sélective

- ANKERSMIT, Hubertus A., TIMMERMANS, Rebecca, WEERDENBURG, Sandra, « Conservation of a Work by Soto : Treatment of Iron Corrosion on Paint » dans *Modern Art, New Museums : Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Ed. Ashok Roy et Perry Smith, Londres : The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, p.59-62.

- FRAGATA, Fernando *et alii*, « Compatibility and incompatibility in anticorrosive painting. The particular case of maintenance painting », dans *Progress in Organic Coatings*, 2006, n°56, p. 257-268.

- GALLOWAY, Heather, WILES, Stephanie, «Sol Lewitt, 49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes » dans *The Object in Transition: A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art, Conference Day One: Friday, January 25, 2008*, The Getty, 2008, video, http://www.getty.edu/conservation/publications/videos/object_in_transition_day1.html#4

- GRANDOU, Pierre, PASTOUR, Paul, *Peintures et vernis : Les constituants : Liants, solvants, plastifiants, pigments, colorants, charges, adjuvants*, Paris, 1966.

- HAMBURG, H. R., MORGANS, W. M., *Hess's Paint Film Defects: Their Causes and Cure*, Londres: Chapman and Hall, 1979.

- MACK, Abigail, CHANG, Angela, STURMAN, Shelley, « Making better choices for painted outdoor sculpture » dans *Preprints of the 13th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation, Rio de Janeiro, 22-27 september 2002*, Londres : James & James, 2002, vol. 2, p. 920- 926.

- SCOTT, David, A., EGGERT, Gerhard, *Iron and Steel in Art : Corrosion, Colorants, Conservation*, Londres : Archetype Publications, 2009

- SELWYN, Lyndsie. *Metals and Corrosion. A Handbook for the Conservation Professional*, Ottawa : Conservation Institute Canada, 2004.

- « The decision-making model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art » dans *MODERN ART : WHO CARES ? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, Ed. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Londres : Archetype Publications, 2005, p. 164-172.

werden onder aan het beeld aangebracht. Ze zijn reversibel, blijven goed vasthangen en er moest geen lijm gebruikt worden.

De behandeling geeft een goed resultaat. Het werk heeft zijn witte kleur en zijn glans teruggevonden. De retouches zijn van dichtbij wel zichtbaar. De discrepantie tussen de materiële staat en de betekenis van het werk werd opgeheven, rekening houdend met de normen van de beroepsethiek.

(Nederlandse en Franse teksten: Véronique Geniets)

Beknopte bibliografie

- ANKERSMIT, Hubertus A., TIMMERMANS, Rebecca, WEERDENBURG, Sandra, « Conservation of a Work by Soto : Treatment of Iron Corrosion on Paint » dans *Modern Art, New Museums : Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Ed. Ashok Roy et Perry Smith, Londres : The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, p.59-62.

- FRAGATA, Fernando *et alii*, « Compatibility and incompatibility in anticorrosive painting. The particular case of maintenance painting », dans *Progress in Organic Coatings*, 2006, n°56, p. 257-268.

- GALLOWAY, Heather, WILES, Stephanie, «Sol Lewitt, 49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes » dans *The Object in Transition: A Cross-Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art, Conference Day One: Friday, January 25, 2008*, The Getty, 2008, video,

http://www.getty.edu/conservation/publications/videos/object_in_transition_day1.html#4

- GRANDOU, Pierre, PASTOUR, Paul, *Peintures et vernis : Les constituants : Liants, solvants, plastifiants, pigments, colorants, charges, adjuvants*, Paris, 1966.

- HAMBURG, H. R., MORGANS, W. M., *Hess's Paint Film Defects: Their Causes and Cure*, Londres: Chapman and Hall, 1979.

- MACK, Abigail, CHANG, Angela, STURMAN, Shelley, « Making better choices for painted outdoor sculpture » dans *Preprints of the 13th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation, Rio de Janeiro, 22-27 september 2002*, Londres : James & James, 2002, vol. 2, p. 920- 926.

- SCOTT, David, A., EGGERT, Gerhard, *Iron and Steel in Art : Corrosion, Colorants, Conservation*, Londres : Archetype Publications, 2009

- SELWYN, Lyndsie. *Metals and Corrosion. A Handbook for the Conservation Professional*, Ottawa : Conservation Institute Canada, 2004.

³ FRAGATA, Fernando et alii, « Compatibility and incompatibility in anticorrosive painting », p. 257-268.

⁴ Dans ce résumé on reprend les systèmes de peinture les plus recommandés.

⁵ Une analyse FTIR a été réalisée par Dr. Ir. Jana Sanyova (KIKIRPA) et par Mr. Dany Warzée (CoRI). La couche primaire anti-rouille n'a pas pu être déterminée.

⁶ « The decision-making model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art » dans : *MODERN ART: WHO CARES ?*, p. 162-172.

⁷ Cette conférence est à écouter sur le site web du **The Getty**: http://www.getty.edu/conservation/publications/videos/object_in_transition_day1.html#4

⁸ « L'Estate de Sol LeWitt » est représentée par la Galerie Pace Wildenstein à New York.

⁹ Neutraliseur de rouille, réf. : W76/008

¹⁰ ANKERSMIT, H.A., TIMMERMAN, R., WEERDENBURG, S., « Conservation of a work by Soto : Treatment of Iron Corrosion on Paint » dans : *Modern Art, New Museums : Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Ed. Ashok Roy et Perry Smith, Londres : The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, p. 59-62.

¹¹ Sigma-Aldrich Logistik, Allemagne, réf. : 593648-250ml

¹² Vernis acrylique soluble dans du White Spirit, ayant de bonnes propriétés d'isolation contre l'oxydation.

- « The decision-making model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art » dans *MODERN ART: WHO CARES ? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, Ed. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Londres : Archetype Publications, 2005, p. 164-172.

³ FRAGATA, Fernando et alii, « Compatibility and incompatibility in anticorrosive painting », p. 257-268.

⁴ In deze samenvatting geven we enkel de meest aanbevolen verfsystemen weer.

⁵ Een FTIR analyse werd uitgevoerd door Dr. Ir. Jana Sanyova (KIKIRPA) et door Mr. Dany Warzée (CoRI). De primaire anti-roestlaag kon niet bepaald worden.

⁶ « The decision-making model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art » dans : *MODERN ART: WHO CARES ?*, p. 162-172.

⁷ Deze conferentie is te beluisteren op de website van **The Getty**: http://www.getty.edu/conservation/publications/videos/object_in_transition_day1.html#4

⁸ « The Estate of Sol LeWitt » wordt vertegenwoordigd door de Galerie Pace Wildenstein te New York.

⁹ Neutraliseur de rouille, réf. : W76/008

¹⁰ ANKERSMIT, H.A., TIMMERMAN, R., WEERDENBURG, S., « Conservation of a work by Soto : Treatment of Iron Corrosion on Paint » dans : *Modern Art, New Museums : Contributions to the Bilbao Congress 13-17 September 2004*, Ed. Ashok Roy et Perry Smith, Londres : The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, p. 59-62.

¹¹ Sigma-Aldrich Logistik, Allemagne, réf. : 593648-250ml

¹² Acrylic varnish oplosbaar in White Spirit, een vernis die goed beschermt tegen oxidatie.

KAREL VAN MANDER EN DE "SIMULATIVE RETOUCHING METHOD"

KAREL VAN MANDER ET LA "METHODE DE RETOUCHE SIMULATIVE"

WALTER SCHUDEL

Het heeft geen zin hier te herhalen wat iedereen heeft gelezen, of anders kan nalezen, in het artikel "simulative retouching method" in de post prints van de internationale BRK-APROA/VIOE studiedagen.¹ Derhalve direct naar de kern van de zaak.

Alle retoucheer methoden, ook deze simulerende, al wil ze "painterly" en dus licht zijn, lijden onder het syndroom van de "remake" (vervalsing, vertaling etc.).² In grote lijnen komt het er op neer dat de "remake" er altijd vetter, zwaarder of hoekiger, soms alles tegelijk, uitziet dan het origineel.³ Maar laat ons eerst naar een passage uit "het schilderboek" van Karel van Mander luisteren die deze stelling prachtig illustreert.⁴

§ 22- Van *Tizianus* den grooten wy mercken,
Wt *Vasari* schriften ons wel profijtich,
Hoe hy in de bloeme zijns lechts verstercken
Plocht uyt te voeren zijn constighe wercken,
Met onghelooflijcke netticheyt vlijtich:
De welcke niet te berispen verwijtich
En waren, maer behaeghden wel een yder,
T'zy ofmender verre van stondt oft byder.

§ 23- Maer ten lesten met vleckten en rouw' streken,
Ginck hy zijn wercken al anders beleyden,
Welck natuerlijck wel stondt, als men gheweken
Wat verre daer van was, maer niet bekeken
Van by en wou wesen,⁵ het welck verscheyden
Meesters willende volghen in't arbeyden,
En hebbender niet van ghemaect te deghe,
Dan een deel leelijck goets ghebracht te weghe.

§ 24- Sy meenden den wel gheoeffenden slachten
En hebben miswanich hun self bedroghen,
Om dat sy zijn werck sonder arbeydt dachten
Te wesen ghedaen, daer d'uyterste crachten
Der Consten met moeyt' in waren gheploghen:
Want men siet zijn dinghen overghetoghen
En bedeckt met verwen verscheyden reysen,
Meer moeyt isser in als men soude peysen.

§ 25- Maer dees maniere van doen uyt bysonder
Goet oordeel en verstandt van *Tizianen*,
Is schoon en bevallijck gheacht te wonder:
Want (seyt *Vasary*) den arbeydt daer onder
Groote Const bedeckt is, en dat soodanen
Schildery te leven men schier mocht wanen,
En als gheseyt is, dat zijn dinghen schijnen
Lichtveerdich, die doch zijn ghedaen met pijnen.

Het verschil tussen Titiaan's "lossigheid" en de "lossigheid" van zijn nabootsers is dat de laatste niet het gevolg is van een artistiek plan. Titiaans penseelstreken hebben een doel, zijn efficiënt. Die van de na-apers zijn in hoge mate zinledig. Het is de economie van middelen die een authentieke artistieke creatie kenmerkt. En het is het ontbreken van die economie die kenmerkend is voor de "remake" en ook voor elke vorm van re-

Inutile de répéter ici ce que tout le monde a lu, ou peut lire, dans l'article "simulative retouching method" paru dans les postprints des journées internationales de l'APROA-BRK¹. Visions-en donc directement au sujet.

Toutes les méthodes de retouche, y compris les méthodes simulatives, même celles qui se veulent picturales et donc légères, souffrent du syndrome du "remake" (falsification, traduction etc.).² En gros le "remake" ressort toujours plus fort, plus lourd ou plus raide que l'original, parfois tout ça en même temps³. Mais arrêtons-nous d'abord sur un passage extrait du "Livre des peintres" de Karel van Mander⁴ qui illustre parfaitement cette position.

§ 22- Du grand Titien, nous apprenons à notre profit, par les écrits de Vasari, que, dans la fleur de sa Jeunesse, il avait l'habitude de réaliser avec diligence ses oeuvres d'art, et avec une incroyable propreté. On ne pouvait leur faire le moindre reproche. Au contraire, elles plaisaient à tout le monde, Vues aussi bien de loin que de près.

§ 23- Mais, vers la fin, il réalisa ses oeuvres d'une façon très différente, avec des taches et des touches grossières, et cela faisait un bel effet, si on prenait un peu de distance. Mais, elles ne pouvaient pas être vues de très près⁵. Certains maîtres, qui ont voulu imiter cette technique, N'ont pas pu faire quelque chose de mieux Qu'une série de croûtes hideuses.

§ 24- Ils croyaient être du même niveau que le maître expérimenté et, dans leur chimère, ils se sont trompés, parce qu'ils pensaient que ses oeuvres étaient peintes sans labeur, tandis qu'en réalité, c'était le suprême effort demandé à l'Artiste qui y peinait. En effet, on voit que ses tableaux ont été repeints Et couverts de plusieurs couches de peinture. Ils ont exigé beaucoup plus de labeur qu'on ne pense.

§ 25- Pourtant, cette manière de travailler, qui résulte de bon jugement et de l'intelligence de Titien, est considéré comme particulièrement belle et gracieuse. En effet, (comme dit Vasari), Le travail y est caché par un grand Art, Qui fait que de tels tableaux semblent vivants. Et comme je l'ai déjà dit, ces oeuvres ont l'air facile, Même si elles ont demandé de l'effort.

La différence entre la rapidité d'exécution de Titien et celle de ses imitateurs réside dans l'absence de caractère artistique chez ces derniers. Les coups de pinceau de Titien ont un but, ils sont efficaces. Ceux des imitateurs sont largement dépourvus de sens. C'est l'économie de moyens qui caractérise une



Ill. 1 : Karel van Mander, *Het schilder-boeck*

touche. Pijnlijk problematisch wordt dat bij een retouche die zich als "painterly" afficheert.⁶ Dat zie je en dat voel je, ook als je "op de afstand staat waarop het kunstwerk moet worden bekeken"⁷ en je de streepjes niet afzonderlijk kunt zien, ten minste als je de tijd wilt nemen voor een goede beeldanalyse, en je onbevangen wilt opstellen zodat het zien en begrijpen van de iconografie de perceptie van het kunstwerk niet in de weg staat. Zelfs op een foto is het kunstelde en de, ten opzichte van

het origineel, rigidere aard van de simulerende retouche, en van alle retouche, te onderscheiden.⁸ Dat kan ook niet anders, aangezien een retouche, zoals de factuur van een na-aper, op een gans andere wijze tot stand komt dan de creatie van een goed geschilderd kunstwerk. Door het noodzakelijkerwijs ontbreken van een artistieke gedrevenheid maken deze streepjes en puntjes en vlekjes van de simulerende retouche het geheel weliswaar leesbaarder, maar ook, en dat is heel erg, kitscherig: de kleuren en de vormen tenderen krachtiger te worden dan de schilderkunstige boodschap die, bij elke vorm van retouche, (ten minste) relatief enkel maar kleiner kan worden.^{9/10} Het is dan ook duidelijk dat het bij alle retouche soorten, en bij de simulerende heel in het bijzonder, omdat zij wel esthetisch wil zijn maar zich verre wil houden van de schilderkunstige inhoud, niet werkelijk om een esthetische demarche kan gaan. Het gaat ten hoogste om bevalligheid.¹¹ Daarom moet elke retouche in kwantitatief opzicht worden beperkt, zodat haar stijl niet het totaalbeeld zou bepalen.

Zodra de factuur enig belang heeft in een kunstwerk, bestaat echt onzichtbare retouche niet. De beste, bijna onzichtbare, retouche is deze die het geheel na behandeling niet het stempeel van "geretoucheerd" mee geeft, die het origineel aan het woord laat, zelfs als dat een zwakke stem heeft. Een "onzichtbare" retouche die er in slaagt ons bij de neus te nemen, is niet interessant.

Ten slotte nog een opmerking over de reversibiliteit en de stem van het volk, waar de simulerende retouche zich op beroemd.

Precies omwille van de herkenbaarheid en de reversibiliteit wordt *tratteggio* enkel op niet originele substantie uitgevoerd. Foto's van de auteur van de "simulative retouching method" zelf, tonen klaar en duidelijk, dat het origineel bij de simulerende methode vaak moeilijk terug te vinden is tussen alle streepjes puntjes en vlekjes van de retouche.

Op een dermate poreuze materie als een kalkpleister (of een witsellaag) moet je bovendien al serieus wrijven om een retouche weg te halen, ook al is ze "slechts" met aquarel uitgevoerd.

Een Deense studie zou hebben uitgewezen dat het voor kerkgemeenschappen heel belangrijk is de schilderkunstige inhoud en de narratieve stof van muurschilderingen in kerken te kunnen kennen.^{12/13} Of het antwoord op die studie dan maar een verder doorgedreven retouche moet zijn, is heel twijfelachtig.

Dezelfde studie herontdekte het, in een aantal oudere bronnen reeds gemelde, onderscheid tussen mensen die professioneel in de kunsten en de restauratie bezig zijn en leken:

création artistique authentique. Et c'est l'absence de cette même économie qui caractérise un « remake », ainsi que toute forme de retouche. Une retouche qui s'affiche picturale est douloureusement problématique⁶. On le voit et le sent même si l'on « se tient à la distance à laquelle l'œuvre doit être vue »⁷, et si on ne peut pas distinguer individuellement les petits traits, tout au moins si on veut prendre le temps de faire une bonne analyse de l'image, et si on veut adopter une position critique sans préjugé pour que la lecture et la compréhension de l'iconographie ne gênent pas la perception de l'œuvre d'art. Même sur une photo, la nature artificielle et rigide d'une retouche simulative, comme de toute retouche, se distingue de l'original⁸. Il ne peut pas en être autrement, étant donné qu'une retouche, comme la facture d'un imitateur, se réalise d'une toute autre manière que la création d'une œuvre bien peinte. Par un manque évident d'ardeur artistique, ces petits traits, ces points et ces petites taches de la retouche simulative rendent l'ensemble certes plus lisible, mais aussi, et cela est encore plus terrible, plus kitsch : les couleurs et les formes tendent à devenir plus vigoureuses que le message pictural qui, lui, deviendra avec toute forme de retouche, (au moins) relativement plus faible.^{9/10}

Il est clair également qu'avec toute sorte de retouche, et avec la simulative en particulier, parce qu'elle se veut esthétique tout en se tenant éloignée du contenu pictural, on ne peut pas être authentique vis-à-vis d'une démarche esthétique. Il s'agit au maximum de beauté¹¹. C'est pourquoi toute retouche doit être limitée sur le plan quantitatif, pour que son style ne détermine pas la vue d'ensemble.

Dès que la facture a quelque intérêt dans une œuvre d'art, une retouche véritablement invisible n'existe pas. La meilleure retouche, presque invisible, est celle qui ne donne pas le cachet "retouché" après traitement, qui laisse parler l'original, même d'une voix faible. Une retouche "invisible" qui réussit à nous mener par le bout du nez n'est pas intéressante.

Enfin, terminons par une remarque au sujet de la réversibilité et du choix de la population, auprès de qui la retouche simulative est populaire.

Précisément que pour des raisons de lisibilité et de réversibilité, le *tratteggio* est effectué uniquement sur la matière non-originale. Des photos de l'auteur même de la « méthode de la retouche simulative » montrent clairement que l'original, avec la méthode simulative, est souvent difficile à retrouver entre tous les petits traits, les points et les petites taches de la retouche.

Sur une matière aussi poreuse qu'un enduit à la chaux (ou une couche de lait de chaux), on doit déjà sérieusement frotter pour enlever une retouche, même si elle n'est réalisée « qu'à » l'aquarelle.

Une étude danoise aurait démontré qu'il est très important pour les communautés ecclésiastiques de pouvoir connaître le contenu pictural et la substance narrative des peintures murales des églises^{12/13}. La réponse à cette étude, selon laquelle une retouche plus poussée est préférable, est très douteuse. La même étude a redécouvert dans un certain nombre d'anciennes sources déjà mentionnées, une distinction entre des professionnels du monde de l'art et de la restauration et des profanes : ces derniers préfèrent, contrairement aux professionnels, des peintures extrêmement restaurées¹⁴.

C'est peut-être très démocratique, mais il y a des domaines où,

leken zouden, in tegenstelling tot professionelen, de voorkeur geven aan verregaand gerestaureerde schilderijen.¹⁴

Het is wellicht heel democratisch, maar er zijn nog vakgebieden waar men, gelukkig, het (eind)oordeel niet aan leken over laat.

¹ Isabel Brajer, *The simulative retouching method on wallpaintings: striving for authenticity or verosimilitude?*, in: *Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie-restauratie*, Brussel, 2010, p. 102-111.

² Of deze techniek nu simulerend of camouflerend wordt genoemd, maakt niet veel uit. Beide termen bewegen zich op het gebied van de onwaarachtigheid. Alleen al hierdoor wordt hun plaats in de kunsten en het restauratie gebeuren zeer discutabel. Met haar pleidooi voor een lichte retouche heeft ze trouwens wel een punt.

³ Exemplaris voor deze stelling is de Fiat Cinquecento, oud en nieuw. Of ook, de mini van Issigonis en de mini van BMW.

⁴ bron: Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Davaco Publishers, Utrecht, 1969

⁵ Uit verschillende "Levens" blijkt overigens dat van Mander een kloeke penseelslag zeer wel kon smaken. Bovendien is het zo dat de geschiedenis van de schilderkunst tussen van Mander en nu, en met name de toegenomen appreciatie voor de factuur, niet kan worden weggedacht.

⁶ Het mag bekend worden verondersteld waarom *tratteggio*, en met goede reden, nu juist niet "painterly" wilde zijn.

⁷ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 1977 (1963), p.17. De vraag moet bovendien worden gesteld wat die "juiste afstand" dan wel mag zijn.

⁸ Foto's zijn bij uitstek geschikt om iconografische stof (en het Apollinische in het algemeen) over te brengen, maar voor het mediums-specifieke en bij uitbreiding voor het Dionysische, zijn ze eerder contraproductief. Dus als je al op foto's inbreuken op het mediums-specifieke kunt zien, wat moet dat dan in het "echt" geven?

⁹ Daarenboven opent deze manier van retoucheren, met streepjes alle kanten uit, deuren en ramen voor een ongeziene sloddervosserie. Te vergelijken met wat de Titiaan imitators deden. En ook dat is op foto's te zien. Iedereen kan ze zonder moeite zelf vinden.

¹⁰ Kitsch is opgeklopte stijl, vormen en kleuren die, doordat ze op het effect zijn gericht terwijl ze een artistiek plan missen, enkel maar hol kunnen zijn. Er is dus heel wat gelijkenis met de retouche.

¹¹ Isabel Brajer, op. cit., p.102 en p.104. Natuur schoonheid, artistieke schoonheid en bevalligheid mogen niet op één hoop worden gooid, cf E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, 1968 (1790), p.146 e.v.

¹² Helaas wordt bij dit soort mededelingen, "studies bewijzen...etc.", zelden of nooit vermeld waar wij dat kunnen nalezen. Hoe zijn die studies opgezet, wat voor vragen werden gesteld enz.? Het kan heel bepalend zijn voor de uitslag. Krijgt de narratieve stof overigens niet juist inhoud door de schilder-kunstige verwerking?

¹³ Isabel Brajer, op. cit., p.102

¹⁴ Scanelli, 17de e, zie: Schädler-Saub, *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien*, in: *Maltechnik-Restauro*, 1986, nr.1, p.25-41. Cavalcaselle (1863), zie: Offner, *Restoration and conservation*, in: *Studies in western art. Problems of the 19th and 20th centuries*, IV, New Jersey, 1963, p.152-162.

Zie ook: P. Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

heureusement, le jugement (dernier) n'est pas laissé aux profanes.

Je crains que la citation suivante, venant d'un artiste de la pop, ne caractérise un secteur culturel plus large que celui de la pop : " En tant qu'artiste, tu atteints tellement de gens que tu ne dois pas seulement penser au divertissement, mais également à écrire des chansons qui soient pertinentes." J'ai pensé, soit dit en passant, qu'on devrait commencer par cette dernière affirmation.

Le populisme a fait son entrée ou « r »entrée en fonction dans la restauration. Ceci peut paraître intéressant pour certaines personnes, pour le commerce peut-être aussi, mais c'est très certainement néfaste pour de nombreuses oeuvres d'art.

(Traduction : Marie Postec)

¹ Isabel Brajer, *The simulative retouching method on wallpaintings: striving for authenticity or verosimilitude?*, in: *Réflexe ou réflexion? les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration*, Journées d'étude APROA-BRK/VIOE, 19-20 novembre 2009, Bruxelles, 2010, p.102-111.

² Que cette technique soit appelée simulative ou camouflante n'a pas beaucoup d'importance. Les deux termes s'emploient dans le domaine du faux. De ce fait, leur emploi dans les arts et la restauration est très discutable. Avec son plaidoyer pour une retouche légitime, elle marque bien un point.

³ A ce titre, la Fiat Cinquecento, ancienne et nouvelle, en est un bon exemple, ou encore la mini d'Issigonis ou la mini de BMW.

⁴ Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, traduit et présenté par Jan Willem Noldus, Les Belles Lettres, Paris, 2008, in chapitre 12 : "Du bien peindre ou de l'application des couleurs", p. 175-176.

⁵ A la lecture de diverse "vies", il apparaît du reste que Van Mander manifestait un certain goût pour les coups de pinceau hardis. En outre on ne peut pas ignorer l'histoire de la peinture entre Van Mander et aujourd'hui, et notamment une appréciation croissante pour la facture.

⁶ Il est bien connu que le *tratteggio*, et à juste raison, ne veut justement pas être "pictural".

⁷ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 1977 (1963), p.17. On peut en outre se poser la question de ce que doit être la "juste distance".

⁸ Les photos sont un support par excellence pour transmettre l'iconographie (et l'Apollonien de manière générale), en revanche pour transmettre ce qui touche au médium ou le Dionysien, elles sont plutôt contre-productives.

Donc, si sur les photos nous observons déjà des infractions quant au médium, que pouvons-nous imaginer du « réel » ?

⁹ En outre cette manière de retoucher ouvre, avec les petits traits dans tous les sens, des portes et des fenêtres à une négligence jamais vue. Comparons avec ce que les imitateurs de Titien ont fait. Ça se voit aussi sur les photos. Tout le monde peut les trouver sans peine.

¹⁰ Le kitsch est un style forcé, les formes et les couleurs qui, du fait même qu'elles visent l'effet et oublient l'aspect artistique, ne peut être que creux. Il y a donc beaucoup de similarités avec la retouche.

¹¹ Isabel Brajer, op. cit., p.102 en p.104. La beauté naturelle, la beauté artistique et la grâce ne peuvent pas être confondus. cf E. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt, 1968 (1790), p.146 e.v.

¹² Malheureusement, avec ces sortes de communications, "les études démontrent etc.", il est rarement ou même jamais mentionné où nous pouvons retrouver les informations. Comment ces études ont-elles été mises en place, quelles questions ont été posées, etc ? C'est pourtant déterminant pour le résultat. La substance narrative ne reçoit-elle justement pas le contenu par le traitement pictural ?

¹³ Isabel Brajer, op. cit., p.102

¹⁴ Scanelli, 17de e, zie: Schädler-Saub, *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien*, in: *Maltechnik-Restauro*, 1986, nr.1, p.25-41. Cavalcaselle (1863), voir: Offner, *Restoration and conservation*, in: *Studies in western art. Problems of the 19th and 20th centuries*, IV, New Jersey, 1963, p.152-162.

Voir aussi: P. Bourdieu, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

« L'ASSURANCE AU SERVICE DE L'ART »



Direction :
Jean-Pierre EECKMAN
Isabelle EECKMAN

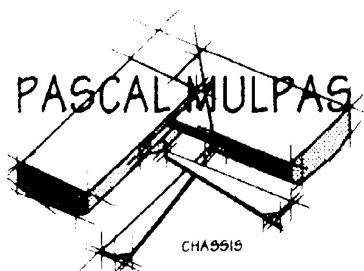
Musées – Collections privées – Expositions
Fondations – Particuliers – Professionnels – Séjour Transport

BD A. REYERSLAAN, 67-69 B-1030 BRUXELLES / BRUSSEL
Tél. : (+322) 735 55 92 Fax. : (+322) 734 92 30
e-mail : invicta.belgium@portima.be website : www.invicta-art.com

FABRICATION DE CHASSIS À TABLEAUX

VERVAARDIGING VAN SPIERAMEN VOOR SCHILDERIJEN

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



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

Enige vertegenwoordiger van de firma / Représentant exclusif de la firme

FRANCO RIGAMONTI (Italia)

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

Châssis en aluminium pour tableaux etc...

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

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

ABONNEMENTS

ABONNEMENTEN

Hilde Weissenborn

Julius en Maurits Sabbestraat, 48
8000 Brugge
Tel.: 0496 51 57 13
E-mail: hilde@conservatie-restauratie.be

■ 1 AN (SOIT 4 NUMÉROS)

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

■ 1 JAAR (4 NUMMERS)

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

■ 1 NUMÉRO

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

■ 1 NUMMER

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

■ BANK / BANQUE :

068-2083185-40

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

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

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

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



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

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

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