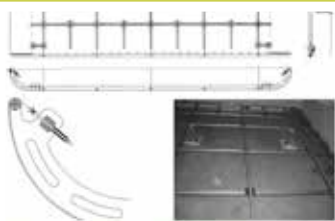


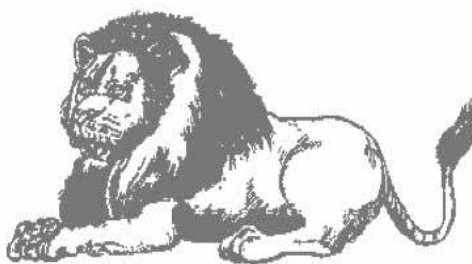
B
APROA
K

BULLETIN

3^{ème} trimestre / 3^e trimester

2016





Grande Droguerie LE LION

*Rue de Laeken / Lakensestraat, 55
1000 Bruxelles / Brussel*

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

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

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

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

Emballage d'œuvres, objets d'art et antiquités

Fabrication de caisses et crêtes de transport

Entreposage et stockage
Pose de sculptures

Organisation et logistique aux expositions

Créations et réalisation de stands

Mise en place et accrochage

Expéditions et transport

Véhicules climatisés à suspension pneumatique

Verpakking van kunstwerken, kunstvoorwerpen en antiques

Fabricage van kisten en transportkisten

Opslagen en stockeren
Plaatsen van beeldhouwwerken

Organiseren en logistieke ondersteuning van exposities

Ontwerp en opbouw van standen

Opstelling en ophanging

Expeditie en transport

Geclimatiseerde luchtgeveerde voertuigen

**Maalbeekweg 15, unité 13
B-1930 Zaventem**

E-mail: mobull@euronet.be

**MOBULL**



BULLETIN

03 / 2016

CONSEIL D'ADMINISTRATION RAAD VAN BESTUUR

Président / Voorzitter

David Lainé

david@laine.be

Vice-président / Vice-voorzitter

Michael Van Gompen

m.vangompen@scarlet.be

Nederlandstalige secretaris

Tanaquil Berto

Handbalstraat 29, 9000 Gent

tél. : +32 (0)486 16 59 61

tanaquilberto@gmail.com

Secrétariat francophone

Marie Postec

rue Van Hammée 16, 1030 Bruxelles

tél. : +32 (0)476 47 42 12

marie_postec@yahoo.com

Trésorier / Penningmeester

Bernard Delmotte

b.j.delmotte@telenet.be

Vice-trésorier / Vice-penningmeester

Jean-Marc Gdalewicz

vitraux@skynet.be

Toon Van Campenhout

info@chromart.be

Géraldine Bussienne

gerbus4@gmail.com

Marjan Buyle

marjanbuyle@hotmail.com

Nico Broers

broers.nico@saint-luc.be

Peter De Groof

peterpiak@hotmail.com

Françoise Van Hauwaert

francoise.van.hauwaert@africamuseum.be

REDACTION / REDACTIE

Géraldine Bussienne

Avenue Evariste de Meersman, 34

1082 Bruxelles

Tél.: +32 (0) 497 22 17 97

gerbus4@gmail.com

Toon Van Campenhout

info@chromart.be

LAYOUT

Tom Van Nuffel - tomvannuffel@telenet.be

IMPRIMERIE / DRUKKERIJ

B. Crozz BVBA

Sterrebeekstraat, 108

1930 Zaventem

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE COUVERTURE COVER PHOTO CREDIT

© Artbee Conservation

© Laurent Labat

ABONNEMENTS / ABONNEMENTEN

redaction_redactie@yahoo.com

PROCHAIN BULLETIN / VOLGEND BULLETIN

N° 4 – décembre 2016

N° 4 – december 2016

Les articles sont bienvenus ! Artikels welkom !

Les textes sont attendus 2 mois avant la parution.

Teksten worden 2 maanden voor publicatie verwacht.

Ce Bulletin est consultable en couleur

sur le site de l'Association [http://www.aproa-brk.org/
Publications/BulletinFr](http://www.aproa-brk.org/Publications/BulletinFr)

Dit Bulletin is in kleur te vinden

op de website van de Vereniging [http://www.aproa-brk.
org/Publications/Bulletin](http://www.aproa-brk.org/Publications/Bulletin)

SOMMAIRE

INHOUD

MOT DU PRÉSIDENT	3
WOORD VAN DE VOORZITTER	
David Lainé	

HOMMAGE A GUILLEMETTE TERFVE	4
Myriam Serck-Dewaide et Marianne Decroly	

AANKONDIGING VAN HET OVERLIJDEN VAN DENIS TAQUIN/ ANNONCE DU DECES DE DENIS TAQUIN	5
François Carton	

CALL FOR PAPERS BRK-APROA COLLOQUIUM 2017 CALL FOR PAPERS COLLOQUE APRO-BRK 2017	6
---	---

WHEN ARTISTS THINK BIG, RESTORERS HAVE TO THINK BIGGER. THE CONSERVATION OF LARGE FORMAT PAINTINGS ON CANVAS. CASES STUDIES AND GENERAL REMARKS	7
Nico Broers, Stefanie Litjens, Eleni Markopoulou	

LA PLAQUE COMMEMORATIVE DES EVENEMENTS DU 20 AOÛT 1914 A LIEGE	16
Laurent Labat	

AGENDA	20
---------------	----

MOT DU PRÉSIDENT

WOORD VAN DE VOORZITTER

DAVID LAINÉ



Hopelijk heeft iedereen een fijne en inspirerende vakantie gehad en zijn de batterijen terug opgeladen om het najaar vol energie te beginnen...?

Ondertussen hebben jullie het nieuwe ledenboekje voor 2016 reeds gevonden bij dit bulletin. Het nieuwe design van vorig jaar werd hernomen in een andere kleur. Bij deze wens ik het team van de raad van bestuur dat gewerkt heeft om dit ledenboekje te maken tot wat het is geworden, te bedanken voor het geleverde werk. Mochten er alsnog fouten in staan, gelieve dit zo snel mogelijk te melden aan Tanaquil Berto (NL) of Marie Postec (FR).

Als alles goed is gegaan is er onlangs nog een andere publicatie in de bus gevallen, namelijk de postprint van ons colloquium van vorig jaar. Deze loodzware taak werd zoals ook eerder het geval was waargenomen door Marjan Buyle. De opdracht was ditmaal door omstandigheden nog zwaarder dan gewoonlijk. Hiervoor willen we Marjan dan ook oprecht en uitdrukkelijk bedanken.

Verderop in het najaar wacht er ons, in de raad van bestuur, nog een drukke agenda met onder meer het op punt stellen van de scriptieprijs 2017 en de voorbereiding van het volgende colloquium. Daarnaast zouden we ook werk willen maken van een aspirant-lidmaatschap voor studenten in de conservatie-restauratie,...

Mochten jullie suggesties hebben, jullie medewerking voor een bepaald project willen toezeggen, of een activiteit willen plannen, laat het ons dan zeker weten. Alle hulp is welkom.

Wat het Colloquium van 2017 betreft zal het thema 'Keuzes en dilemma's in de conservatie-restauratie' luiden. De 'call for papers' zal ook één van de volgende dagen worden verzonden.

Rest me iedereen veel leesgenot en een goede (her)start toe te wensen,

David Lainé.

Dans l'espoir que pour chacun de vous les vacances ont été agréables et source d'inspiration et que les batteries sont rechargées pour attaquer plein d'énergie la suite de l'année... ?

Vous trouverez, en même temps que ce bulletin, la nouvelle liste des membres pour 2016. Le nouveau design de l'année dernière a été conservé mais dans une autre couleur. Je veux ici remercier pour le travail accompli l'équipe du Conseil d'Administration qui a œuvré pour mener à bien la réalisation de cette liste des membres. S'il devait encore s'y trouver des erreurs, veuillez le signaler le plus rapidement possible à Tanaquil Berto (NL) ou Marie Postec (FR).

Si tout s'est bien passé, vous avez dû aussi trouver récemment une autre publication dans votre boîte aux lettres, à savoir le postprint de notre colloque de l'année dernière. Cette combien lourde tâche a été menée à bien, comme ce fut déjà le cas précédemment, par Marjan Buyle. Par suite de certaines circonstances, cette mission a été cette fois-ci encore plus lourde à assumer que d'habitude. Nous tenons donc à remercier Marjan de tout cœur et tout particulièrement.

Pour la suite, l'agenda du Conseil d'Administration d'ici la fin de l'année est encore bien chargé, avec entre autre la mise au point des critères du prix APROA-BRK 2017 pour les étudiants et la préparation du prochain colloque. Nous voudrions aussi travailler à la création d'un statut de membre-aspirant pour les étudiants en conservation-restauration.

Si vous avez des suggestions, si vous souhaitez apporter votre collaboration à un projet déterminé ou si vous planifiez une activité, faites le nous savoir. Toute aide est la bienvenue.

En ce qui concerne le colloque 2017, le thème sera « Choix et dilemmes en conservation-restauration ». Le 'call for papers' sera également envoyé un de ces prochains jours.

Il me reste à vous souhaiter bonne lecture et bon (re)démarrage d'activité.

David Lainé.

(Traduction : Michaël Van Gompen)

HOMMAGE A GUILLEMETTE TERFVE

MYRIAM SERCK-DEWAIDE ET MARIANNE DECROLY

Guillemette Terfve (1952-2016) est entrée à l'atelier de sculpture de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), dirigé à l'époque par René Sneyers, le 12 avril 1976. Comme chef d'atelier des sculptures en bois et en matériaux pierreux, j'ai programmé et suivi son stage qui s'est achevé le 31 décembre 1980. C'était une période faste et très internationale car les étudiants stagiaires étrangers venaient en nombre du monde entier à l'IRPA. En effet, à ce moment peu d'écoles de formation de haut niveau enseignaient la Conservation-Restauration des œuvres d'art et la spécialisation en sculptures était particulièrement rare¹. A l'époque, l'atelier de sculptures comptait entre 12 et 20 conservateurs-restaurateurs. Durant sa formation Guillemette a restauré une petite Vierge à l'enfant du XIII^e siècle, conservée au Musée d'Arlon², a travaillé à un superbe Saint Christophe bruxellois du XV^e provenant de Braine-le-Comte, a traité une terre cuite de Fayd'herbe des Musées royaux d'art et d'histoire (MRAH) à Bruxelles, a conservé une Sainte Gertrude de l'église de Kuringen, (sculpture du XIII^e siècle recouverte d'une polychromie néo-gothique récemment réétudiée par Emmanuelle Mercier dans le cadre de son doctorat). Elle a participé aussi à des chantiers extérieurs et à des préparations d'exposition pour Albert Lemeunier, alors Conservateur du Musée d'Art religieux et d'art mosan à Liège. On appelait ces travaux « missions impossibles » car il fallait en un temps record conserver et présenter une trentaine de sculptures ou plus, tantôt infestées d'insectes xylophages, tantôt avec des soulèvements et des lacunes incroyables et cela en général durant une semaine juste avant l'ouverture de l'exposition. On formait des équipes passionnées et on travaillait parfois jour et nuit. Ensuite, elle continua à œuvrer partiellement comme indépendante à l'atelier et à l'extérieur et cela de 1982 à 1985. Elle se spécialisa aussi dans l'étude et le traitement des sculptures d'Extrême-Orient. En effet, une collection de trente masques de théâtre No (Japon) conservés aux MRAH, nous fut confiée de 1978 à 1981³. Elle réalisa une passionnante recherche iconographique, stylistique et scientifique avant d'en traiter quelques-uns avec d'autres collègues de l'atelier. Elle a encore traité des sculptures birmanes avec une étonnante polychromie sur papier⁴. Enfin, elle a traité in situ un Bouddha chinois du XIII^e siècle et une autre



Guillemette Terfve

œuvre en laque sèche conservée dans le même musée. Dans ce cadre de recherche, elle a visité d'autres musées et ateliers où on traitait des œuvres orientales. (Notamment Cologne et Paris) En 1980 en Belgique, l'Ecole nationale supérieure de La Cambre ouvre la spécialité « Conservation-Restauration d'œuvres d'art » en peintures et peintures murales. C'est en 1982 que G. Terfve est pressentie pour y enseigner la conservation des sculptures polychromées. Elle y commencera son enseignement en 1983. Elle a également été une des membres fondatrice de l'APROA-BRK en 19915 et participa activement à la fondation d'ECCO (European Confederation of Conservator-Restaurer's Organisations) à La Cambre également en 1991. Avec son intelligence brillante, avec sa compréhension de la complexité des cas, avec sa grande culture, avec sa curiosité sans faille, avec sa sensibilité esthétique rare, elle a été une excellente restauratrice et un professeur généreux et apprécié. Durant ses années d'en-

seignement et après sa retraite, nous gardions des contacts téléphoniques très réguliers. On se racontait les dernières aventures et luttes de notre profession à l'IRPA, à La Cambre, à Anvers, à l'APROA-BRK ou encore à l'INP à Paris et à l'ICOM-CC. Guillemette, merci pour tout ce que tu nous as donné et quelle tristesse de ne plus t'entendre.

Myriam Serck-Dewaide

1 M. Serck-Dewaide, *Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° XXVII, 1996/98, Bruxelles p.157-174 et Liste des stagiaires dans *idem*, p. 215-219.

2 G.Terfve, *Notre-Dame de Bon Lieu, Arlon*, dans *Sélection du Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° XVIII, 1980/81, Bruxelles, p.229.

3 G.Terfve, *Trente masques japonais du XIII^e au XIX^e siècle*, dans *Sélection du Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° XXII, 1988/89, Bruxelles, p.265-267.

4 G.Terfve, P. Laycock, *Vasundhara ou Dharani, déesse de la terre, et devatas célestes*, dans *Sélection du Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° XIX, 1982/83, Bruxelles, p.199-200.

5 www.aproa-brk.org

HOMMAGE A GUILLEMETTE TERFVE

A La Cambre, Guillemette commence par enseigner les techniques de polychromies anciennes et propose rapidement d'élargir l'enseignement à la conservation des sculptures.

Elle devient chef d'atelier 1986. Par ses nombreux contacts, son intelligence visionnaire et son ouverture d'esprit, elle contribue à développer l'option en complétant les cours théoriques, en ouvrant les spécialisations de restauration de céramique et de papier. Par ailleurs, elle encourage les étudiants à partir en stage à l'étranger pendant l'été et les recommande à ses anciens collègues et amis.

C'est à son dynamisme et à son implication personnelle que l'atelier doit sa structure actuelle et une part de sa renommée internationale.

Les conditions n'ont pas été toujours faciles mais Guillemette a su rassembler des spécialistes d'horizons variés pour proposer une formation équilibrée entre théorie et pratique.

En 2000, au-delà de sa responsabilité d'enseignante, elle prend

à bras le corps le problème de contamination de la réserve des œuvres d'art de la Communauté française. Celles-ci étaient entreposées dans un abri anti atomique parfait comme incubateur de moisissures !

Guillemette éveillait la curiosité des étudiants. Elle encourageait à approcher globalement les œuvres d'art. Profitant de son grand réseau de connaissances, elle invitait aux jurys de fin d'année de grands professionnels de la restauration dont celles et ceux qui les ont rencontrés se souviennent encore.

Après son départ de la Cambre, elle a continué à prendre des nouvelles de l'atelier et des résultats de fin d'année.

Jamais elle ne s'est plainte de ses terribles douleurs au dos. Elle préférerait nous parler de son jardin et de ses fleurs.

Sa grande sensibilité, sa profonde humanité, ses yeux pétillants de malice et plein d'humour resteront gravés dans notre mémoire.

Marianne Decroly

AANKONDIGING VAN HET OVERLIJDEN VAN DENIS TAQUIN

ANNONCE DU DECES DE DENIS TAQUIN

FRANÇOIS CARTON



Denis Taquin

François Carton et Olivier Delroisse (Art-Restauration) ainsi que ses amis ont la profonde tristesse de vous annoncer le décès de notre collègue-membre de l'APROA-BRK, Denis Taquin, restaurateur de mobilier, survenu accidentellement le 13 juillet 2016. Nous étions associés depuis plus de 40 ans et tout son entourage connaissait ses qualités de droiture, son intégrité et son immense talent.

Merci d'avoir une pensée pour lui

François Carton en Olivier Delroisse (Art-Restauration) melden u met grote verslagenheid het overlijden van ons BRK-APROA lid Denis Taquin, meubelrestaurateur. Denis is op 13 juli 2016 omgekomen in een verkeersongeluk. We waren vennoten sinds meer dan 40 jaar. Al die hem gekend hebben waardeerden zijn rechtlijnigheid, zijn integriteit en zijn onmetelijk talent. Met dank om hem te gedenken.

François Carton

CALL FOR PAPERS - BRK-APROA COLLOQUIUM 2017 KEUZES EN DILEMMA'S IN DE CONSERVATIE-RESTAURATIE

CALL FOR PAPERS - COLLOQUE APROA-BRK 2017 CHOIX ET DILEMMES EN CONSERVATION-RESTAURATION

In november 2017 gaat het 9^{de} BRK-APROA colloquium door in Brussel. De *Call for Papers* gaat nu in. Lezingen moeten betrekking hebben op het thema van het colloquium en worden bij voorkeur in het Nederlands of Frans gehouden. Voorstellen voor lezingen (halve A4 pagina) kunnen verstuurd worden tot 10 december 2016 naar: marjanbuyle@hotmail.com. Een werkgroep zal de inzendingen evalueren en het congresprogramma opstellen.

Conservatie-restauratie is een beroep van voortdurende keuzes waarmee de beroepsuitoefenaars voortdurend geconfronteerd worden. Die keuzes zijn uiteenlopend en behoren tot diverse gebieden, vanaf het opstellen van een project, de mogelijke of meest geschikte graad van interventie voor elk werk, tot aan de keuzes van de technieken en de te gebruiken materialen. Bij de technische keuzes is er het dilemma tussen traditionele en nieuwe materialen. Het voor en tegen van die keuzes tegen elkaar afwegen behoort tot de dagelijkse praktijk van de restaurateur, die geconfronteerd wordt met zeer gepecialiseerde maar wellicht te weinig expliciete onderzoeken.

De herinnering aan de 'mirakelproducten' uit het verleden, met soms desastreuze gevolgen, stellen de restaurateur voor moeilijke keuzes.

Ethische keuzes zijn al even complex. De keuze van de behandeling is niet de uitsluitende bevoegdheid van de restaurateur, maar wordt in essentie bepaald door het object zelf. Wat te doen wanneer de andere actoren van het project er andere keuzes op nahouden: de opdrachtgever, de bevoegde overheidsdiensten, de architect, het hoofd van de firma waar de restaurateur werkt, de museumdirectie? Andere argumenten kunnen meespelen en moeten geëvalueerd worden, zoals de functie of herbestemming, de omvang en duur van de behandeling, het budget en de financiering, het prestige van het object, de wensen van de eigenaar/klant, de aard van het werk (niet gemaakt voor de eeuwigheid, efemere of vergankelijke kunst, tijdelijke installaties).

Met welke dilemma's wordt de conservator-restaurateur vandaag geconfronteerd en waarin verschillen die van vroeger? Wat wint een werk bij bepaalde keuzes of wat verliest het?

Wat is bijvoorbeeld de impact van het blootleggen van een originele polychromie, die het onomkeerbaar verlies van de andere lagen betekent, en dus een deel van de geschiedenis van het object. Het verwijderen van latere overschilderingen op schilderijen of muurschilderingen is een onomkeerbare behandeling. Het wegnemen van oude toevoegingen of restauraties aan gebouwen of kunstvoorwerpen kan in de loop van de geschiedenis maar één keer gebeuren.

Het voorstellen en communiceren van deze keuzes en dilemma's door de beroepsuitoefenaars van de conservatie-restauratie bieden de gelegenheid om samen na te denken over deze essentiële stellingnames die aan de basis liggen van elke behandeling.



Onderzoek naar muurschilderingen in het Maria-Theresia-college in Leuven / Examen de peintures murales au collège Marie-Thérèse à Louvain (Foto/Photo © Marjan Buyle)

En novembre 2017 aura lieu le 9^{ème} colloque APROA-BRK. Le *Call for Papers* est ouvert. Les interventions doivent traiter des thèmes du colloque et seront présentées de préférence en français ou en néerlandais. Des propositions (demi page A4) peuvent être envoyées jusqu'au 10 décembre 2016 à l'adresse suivante: marjanbuyle@hotmail.com.

Un groupe de travail examinera les propositions et établira le programme du colloque.

La conservation-restauration est une profession de choix successifs auxquels sont sans cesse confrontés les professionnels. Ces choix sont multiples et appartiennent à des domaines très variés, depuis la mise en œuvre d'un projet, le degré d'intervention possible ou le plus approprié pour chaque œuvre, jusqu'au choix des techniques et des matériaux à employer.

Parmi les choix techniques se pose le dilemme entre matériaux traditionnels et matériaux nouveaux. Peser le pour et le contre dans ces choix fait partie du quotidien du restaurateur, confronté à des recherches souvent très pointues, mais parfois trop peu

explicites. Le recul par rapport aux produits « miracles » d'antan, aux effets parfois désastreux, met le restaurateur devant des choix difficiles.

Les choix éthiques sont tout aussi complexes. Le choix du traitement n'appartient pas toujours au seul restaurateur pour qui le traitement est avant tout déterminé par l'objet lui-même. Que se passe-t-il si les autres acteurs du projet font des choix différents: le donneur d'ordre, les services du gouvernement, l'architecte, le chef de la société dont le restaurateur dépend, la direction du musée? D'autres arguments peuvent intervenir et doivent être évalués, comme la fonction de l'œuvre ou le changement d'usage, l'ampleur et la durée du traitement, le budget et les finances, le prestige de l'œuvre en question, les souhaits du propriétaire/client, la nature de l'objet (art qui n'est pas fait pour défier le temps, art éphémère ou préissable, installations temporaires).

A quels dilemmes sont confrontés les conservateur-restaurateurs aujourd'hui? En quoi sont-ils différents de ceux du passé? Que gagne l'œuvre avec certains choix ou que perd-elle? Qu'implique par exemple le dégagement d'une polychromie originale, qui signifie aussi la perte irréversible des autres couches, et donc une partie de l'histoire de l'objet. L'enlèvement de surpeints ou d'ajouts ultérieurs sur des peintures ou des peintures murales est un acte irréversible. La suppression d'anciennes restaurations ou d'ajouts aux bâtiments ou objets d'art ne peut avoir lieu qu'une seule fois dans l'histoire de l'œuvre.

La prise en compte et la communication de ces choix et dilemmes de la part des professionnels de la conservation-restauration peuvent fournir l'occasion de réfléchir ensemble à ces actes essentiels qui doivent constituer la base de tout traitement.

WHEN ARTISTS THINK BIG, RESTORERS HAVE TO THINK BIGGER

THE CONSERVATION OF LARGE FORMAT PAINTINGS ON CANVAS. CASE STUDIES AND GENERAL REMARKS

NICO BROERS, STEFANIE LITJENS, ELENI MARKOPOULOU



Fig.1 : *The Hopping Procession* painted by Lucien Simon. Image taken from the *Exposition Catalogue of the International Exposition of Paris in 1937*.⁴

Introduction

The conservation and study of paintings on canvas of large format can almost be considered as a discipline on its own. The similarities to canvasses of a more moderate size, are as many as the differences. The problems arising during the treatment of such large objects are complex and with the augmentation of the dimensions, also the challenges to face, seem to increase exponentially. Directly related matters, as well as external factors will influence the decision making process concerning the choices for certain conservation methods and materials. A professional and customized approach is therefore needed for each painting.

Large format paintings on canvas can be found in museums, historic buildings or private possession in the form of, for example, oversized easel paintings, ceiling pieces or integrated wall coverings. One can think of the huge altarpieces with religious representations which are hanging above altars in churches, of historical, heraldic or political related scenes in palaces, and of wall-sized floral motifs in old residential premises. A decisive distinction between big movable paintings and the more decorative function of the embellishments on canvas attached to architectural elements cannot always be made, especially when a difference in art historical quality or iconographical topics is non-existent.

The question is when a canvas can be defined as outsized. The differentiation between small, average and larger formats seems to be made, apparently not only on the measure-

ments in meters, but also on its supposed function, and on the requirement that the canvas has to be capable of sustaining seemingly effortless the weight of itself without showing the feared, belly-shaped deformations. Whereas large format panel paintings or painted wall coverings consisting of series of wooden planks, often have the advantage to be more or less rigid, self-supporting bearers of the pictorial layers, the existence of large canvasses is largely depending on the surface tension and of the support of the fabric. Structural conservation treatments are for that reason significant.

This article will focus on the practical issues involved during studying two case studies, which are located in Luxembourg, to emphasize the importance in understanding the complexity of large format paintings.

Deciding factors

There are several elements of conservation treatments which tend to attract more attention, as the objects on canvas increase in size. And, not only the dimensions, but also the weight of large paintings may never be underestimated. Several stages or aspects can be distinguished during treatment. To start, the access to all parts and sides of the painting can be challenging. Especially at more extensive treatments, the object may have to be treated in a horizontal instead of its common vertical position, or, in the case of for example ceiling pieces, be manoeuvred elsewhere altogether. If the painting has to be moved from the original location, the size

of transportation vehicles, doors, passageways, elevators and conservation studios also becomes relevant. The use of scaffoldings, lifting mechanisms and different types of supports for the painting, the conservator and his equipment are usually required. Taking advantage of the relatively flexibility of the fabric, removing oversized canvasses from their stretcher or carrier and rolling them up seems to be a logical choice to reduce the artefact somewhat in size during transport, but also causes a considerable risk to the less supple surface layers. Because of height and weight, simply moving a painting or turning in over, can become an undertaking with engineering characteristics, for which specialized systems have to be designed.

Other aspects concern the actual treatment of the surface layers and the canvas fabric, which is more comparable with the approach to paintings of a smaller format. Unsurprisingly, larger quantities of materials are needed, the cross-bars of stretchers are often increasing in number, standardized rolls of foils can be too narrow, and also the measurements of lining tables are usually outrun by the dimensions of the canvas. The development in the use of certain materials and methods for large format paintings runs parallel to the general materialtechnical changes occurring during conservation history and can roughly be described as developing from, for instance, glues of natural origin to synthetic adhesives and from wooden stretchers to supports made of aluminium. Because of the physical influence of mass and different forces on the chosen materials, special attention is given to properties as, amongst many other things, the strength of lining fabrics and adhesives.

In fact, the research on lining issues, stretcher building and the particular attachment of the canvas onto the stretcher, are the most sought-after topics concerning the treatment of paintings of large dimensions. Since the second half of the past century new methods have been developed to meet modern requirements. Examples can be found of applied



Fig.2 : During the unrolling of the painting in the conservation studio (Photo © Artbee Conservation)



Fig.3 : Detail of the flattening system (Photo © Artbee Conservation)

stretchers, which not only try to support the canvas in the best possible way, but which also provide a continuous and dosed tension on the fabric.¹ The traditional, static keys to be hammered, are replaced by ingenious systems with a variety of movable and adjustable parts of metal, such as springs, thin bars and screws, to maintain tension without causing new deformations and, thus, to ascertain the continued existence of the artwork.

Case study I. The Hopping Procession at Echternach

The Hopping Procession is a monumental work by Lucien Simon (1861-1945), representing a religious and cultural event which is strongly rooted in the Echternach community and which was placed on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO in 2010.² The procession takes place every year on White Tuesday in honour of Saint Willibrord.³ The painting dates from 1936 and is part

of a group of three paintings, which were created for the Pavilion of the Grand Duchy of Luxembourg at the Paris World Exhibition of 1937 (Fig.1).⁴ The painting was entrusted to Artbee Conservation⁵ by the church council of Echternach in 2007 for conservation treatment.⁶

Painting technique, conservation history and degradation

The painting measures 400 cm. in height and 630 cm. in width. The linen canvas consists of one piece, which is not uncommon for the first half of the twentieth century. It is glue sized and has a white preparation layer. The paint layer is oil based and shows impasto, as well as more thin layered paint. The artist seemed to have worked quickly and his energetic brush strokes leave the ground layer visible in many areas. The painting is not varnished.

After having been displayed at the World Exhibition, the painting was exhibited in Echternach during some time, probably also in the Basilica. In 2007, the painting emerged from its storage. It was supposed to be part of a new documentation centre on the hopping procession, which would be constructed in the lateral nave of the Basilica of Echternach.⁷ The canvas had been rolled and plied around a wooden plank and bricks had been stored on top of the painting. The unsuitable storage resulted in deformations, in tears and lacunae in the canvas, in a loss of adhesion between the ground layer and the canvas causing losses of paint layer. Dirt was covering the back and the front of the painting.



Fig.4 : Detail during treatment (Photo © Artbee Conservation)



Fig.5 : Transporting the painting (Photo © Artbee Conservation)

Conservation treatment

The Hopping Procession had been unfolded by the owners in an earlier stage. Before being refolded on the existing fold lines, it had to be consolidated. A box of seven meter in length, padded with foam, was constructed to transport the painting to the conservation studio. A plane surface (27 m²) was built and covered with silicon coated Mylar, on which the painting was placed face up (Fig.2). To manipulate the painting as little as possible during treatment, the decision was made to execute the dirt removal from the back of the painting while unrolling the canvas. All other structural damages, such as

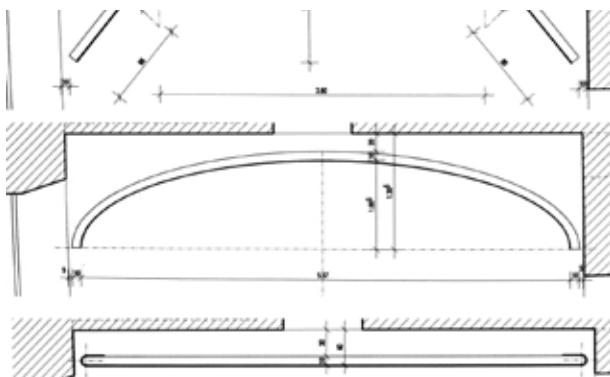


Fig.6 : Proposed solutions to display the painting (Photo © Architects Karl Peter Böhr and Karl Feils)



Fig.7 : The selected proposal (Photo © Artbee Conservation)



Fig.8 : Stretcher design and assembling (Photo © Artbee Conservation)

tears and lacunae, were treated with nonwoven polyester cloth, which had been coated with Beva 371[®] film. They were inserted to the back threw the lacunae and heat activation of the adhesive was done from the front. Inserts of primed linen canvas were applied.

Severe deformations in outsized canvasses can often not be treated as they would have been in easel paintings. The amount of material which is deformed is larger and, therefore, also the risk of the formation of creases becomes higher.

For the Hopping Procession, the deformations were treated by restretching the painting gradually during several months. For this purpose, a system which permitted to stretch the painting millimetre-by-millimetre was positioned around the borders of the painting. It consisted of metal rods and threaded screw eyes, fixed on metal plates. A temporary strip lining was used to attach the painting to the metal structure (Fig.3). By applying this method, tension could be adjusted every ten centimetre. Dirt removal of the paint surface, further consolidation of the paint layer, infilling and retouching were executed to complete the conservation treatment (Fig.4).

Transporting a big painting

The transport of an artwork of large dimensions requires particular precautions. Rolling up the painting after treatment would be dangerous for the fragile paint layer. A supporting structure on wheels, having the form of a train wagon, was designed to transport the painting (Fig.5). A lifting winch was needed to place the painting onto this structure. The surface of the painting was protected with bubble-wrap.

In particular for large sized paintings, it is important that the access to the conservation studio and the exposition location are in accordance with the size of the transporting device.

Stretching and displaying

Conservators feel often very strong about what is good for



Fig.9 : Painting on display (Photo © Nico Dom)



Fig.10 : Painting (a) before intervention (Photo © Artbee Conservation)

the artwork and what is not. However architectural constraints, display conditions and security measures can be in conflict with the ideal conservation of a painting.

In the case of the Hopping Procession, the width of the painting is around fifty centimetres larger than the full length of the wall destined to accommodate the painting. Several solutions to this problem were proposed (Fig.6). These solutions implicated, however, either severe changes to the canvas (gluing the painting on a rigid support and plying or cutting the edges), or would have been problematic for the paint layer, with the formation of cracks as result. In addition, the offered solutions did not always permit to see the whole painting. The compromise reached between the conservators, the architects and the exhibition curator, consisted in creating a secondary support, which is curved on its longitudinal extremities (Fig.7). This curvature of the stretcher's sides has a diameter of eighty centimeters, which was sufficient to avoid crack formation and permitted a complete view of the artwork.

A relevant aspect is the behaviour of the canvas to changing RH, which has been studied by Hedley⁹, Mecklenburg¹⁰, Young & Hidberd¹¹, and Roch¹². The different materials present in paintings will react differently to change in RH. In general, with a low RH, a painting on a stretcher will be submitted to a higher tension, which can be explained by the presence of the protein size layer, which has a high stiffness at a low RH. This tension will diminish with the rise in RH until around

80%, when a significant increase in tension will occur, due to the reaction of the threads of the canvas to humidity. A high tension of the canvas could result in cracks and, in the long

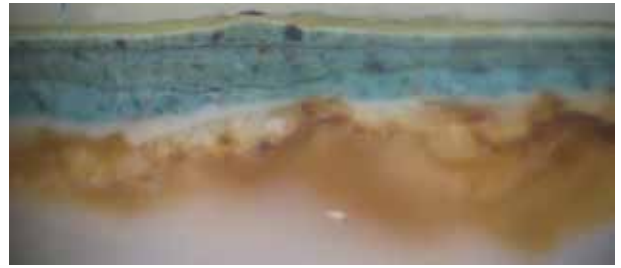


Fig.11 : Stratigraphy of painting (b) (Photo © Artbee Conservation)

term, paint loss, whereas a low tension could lead to deformations.

When canvasses are large in dimension, these changes in tension can have serious consequences. Hedley measured up to 1% of dimensional change when subjecting canvas samples from the nineteenth and early twentieth century to a RH of 98%. Fluctuations of RH from 15% to 90% and from 30 to 80% caused changes in dimension up to around 0,5% . This dimensional variation may not represent a big change for a smaller painting, but 0,5% for a painting which measures slightly more than six meters, means a difference of more than thirty millimetres. The re-stretching or re-tensioning of a painting could then become necessary. The re-stretching of a painting of this size on a curved stretcher, such as the Hopping Procession, is however not a simple task. A self-tensioning stretcher, which keeps the painting under a constant tension, even if changes in RH take place, was conceived for this reason.

The stretcher¹³ is constructed of aluminium, which was covered with PVC foam boards, acting as a buffer for changes in Relative Humidity (RH), giving additional support to the painting and minimizing friction between the painting and the stretcher bars. The continuous tension is provided by two hundred attachment points, equipped with a regulating tension system based on spring technology. The stretcher's edges contain rotating cylinders to facilitate the movement of the canvas (Fig.8).

The Hopping Procession was mounted and stretched on the



Fig.12 : Painting (b): Security measures taken to avoid the corners of the ceiling to collapse (Photo © Artbee Conservation)



Fig.13 : Construction to temporarily support accommodate and transport the detached painting (b) (Photo © Artbee Conservation)

location of exhibition. The construction of a seven meter long ramp was needed in order to slide the painting securely to the upper bars of the stretcher, where it was subsequently attached to sixty attachment points. Then, the lower and side parts were put in position and the tension was regulated (Fig.9).

Case study II. Two ceiling paintings of the Centre Guillaume II in Luxembourg City

These two ceiling paintings were painted between 1860 and 1883. At that time, the building was owned by a bourgeois family. Today it houses part of the administration of the town.¹⁴ The project was entrusted to Artbee Conservation for the conservation treatment by the Société Luxembourgeoise Chanzy-Pardoux.¹⁵

Painting technique, conservation history and degradation

The two canvasses measure 279 x 396,5 cm. and 410 x 400 cm. Painted flowers and other decorative elements surround an opening to a blue sky in a neoclassical style (Fig.10). The paint has been applied on a two-phased ground layer and a glue sized cotton canvas (Fig.11). The two paintings are situated in the same room. The smaller painting (a) was no longer adhering to the ceiling and risked to detach itself. This was caused by water infiltrations, the ceiling being situated directly underneath a terrace. The larger painting (b) was firmly attached to the ceiling. However the latter was detached from the overlying structure at the four corners (Fig.12). Other degradations were aging cracks, tears, loss of paint, overpaints and an irregularly applied varnish.

Removing ceiling paintings

It was crucial to remove painting (a) as quickly as possible from the ceiling. A consolidation treatment of the four corners of the ceiling of painting (b) was suggested by the conservators, since works on the flooring above the ceiling gave access to the underlying construction, the mortar and the plaster. This proposal was however not accepted, mostly because of security issues, as the electricity cables had to be renewed and had to pass in between the paintings and the ceiling. The decision of the authorities in charge was therefore to remove the two ceilings completely. The modern safety laws are an example of external factors which can influence the decision making process. Being an integral part of an interior choices can be made, which are not necessarily the best option for the artwork.

To protect the paint layer, a facing was applied.



Fig.15 : During lining treatment of painting (a) (Photo © Artbee Conservation)



Fig.14 : During the removal of the mortar (Photo © Artbee Conservation)



Fig.16 : Painting (a) attached to the stretcher (Photo © Artbee Conservation)

Painting (a) was then removed and transported, using the same wagon shaped system as mentioned for the Hopping Procession. Painting (b) on the other hand, needed to be removed with the plaster and lime based mortar included, as it was impossible to detach the painting from the ceiling in situ. A large rotating cylinder, one meter in diameter, mounted on a linear motion system, was placed on a scaffolding (Fig.13). The painting was then detached, starting on the longest side of the wall, with the cylinder acting as a support for the detached painting. Every thirty to fifty centimetres of detached canvas, vertical and horizontal incisions were made using a high speed rotating device equipped with a slicing disc from the trademark Dremel. This permitted to gradually remove the mortar using a spatula. The work took several weeks and the painting was little by little rolled onto the supporting cylinder (Fig.14). It was necessary to remove the mortar, because the canvas would otherwise be too inflexible and too heavy to manipulate. Four people were needed to move painting (b) to the lorry equipped to transport the cylinder in suspension.

Although the removal of the painting from the ceiling was done in the most careful way, the canvas had been damaged. Tears and paint losses, mainly of the overpaint, were visible.

Lining a large painting

In the studio, the rest of the mortar and plaster was removed with a scalpel. A flattening treatment was not needed. It was decided that the paintings would not be re-glued to the ceiling, but instead, had to be mounted on stretchers. However, the fabric of the canvas was not in a sufficiently good state to withstand the tensions necessary for a horizontal position. The painting had therefore to be lined. The lining canvas had to be as stiff and strong as possible as well as having a low reactivity to RH. A publication by Young & Jardine¹⁶ evaluated several lining canvases. Guided by experience and research, polyester sailcloth was selected. A cold lining technique, using Plextol B500 thickened¹⁷ with Rohagit SD15¹⁸, was used to line the painting. Lining with heat seal adhesives such as Beva 371, requires a homogeneous application of pressure and heat. This requirements would have been difficult to achieve for paintings of oversized dimensions. Solvent reactivating lining methods such as Mist-Lining¹⁹ were not considered fitted options, as the paint was reactive, even to relatively low polar solvents. Also, the lining canvas chosen was not suitable to perform a Mist-Lining. The more traditional lining techniques, such as

wax-resin lining or glue paste lining, were excluded, because of the well-known application of excessive heat, pressure and humidity. Moreover, they would have added considerable weight to the painting.

A low pressure floor table, measuring $4,2 \times 4,2$ m. was constructed. To be able to apply an adapted amount of adhesive, synthetic Tulle²⁰ was tensioned on a smaller sized stretcher (4×1 m.), through which the glue was smoothed out. This technique made it possible to apply the glue in a very thin, regular layer and to line the painting gradually, in multiple steps, before the setting of the adhesive (Fig.15).

A lightweight, self-tensioning stretcher for ceiling paintings

The stretchers needed to be as light as possible for several reasons. Firstly, the dimension of the room coincided with



Fig. 17 : The paintings placed on the ceiling (Photo © Artbee Conservation)



Fig. 18 : A fire detector attached to the side wall (Photo © Artbee Conservation)

the size of the paintings and it was not possible to handle the painting with more than only a few people. Secondly, the canvas was to be mounted on the stretcher before installation, therefore access to the ceiling would have been difficult and the stretcher had to be attached onto the historic walls. The material chosen to create a light stretcher was carbon fibre. The stretcher members were produced in the conservation studio, using a polyurethane foam core surrounded by carbon fibre tissue and coated with epoxy resin. The corners were held together by aluminium plates and the tensioning springs were attached to a threaded rod, housed in an aluminium rectangular tube. The sliding edges of the stretcher were made of polyvinylchloride. The painting was attached to the stretcher by using springs, 280 in total for painting (a) and 320 for painting (b) (Fig.16). Because of the way the force of gravity operates on a free hanging ceiling painting, it was necessary to apply more tension than normally required to prevent deformation²¹ (Fig.17).

Additional security issues

Once the painting was attached, fire detectors needed to be



Fig. 19: The paintings after the restoration of the building
(Photo © Artbee Conservation)

installed in the centre of each ceiling piece. The conservators were asked to cut a hole in the middle of each painting, in order to connect a cable to the fire detectors. As a result tears, deformations and delaminating of the lining may have occurred in the future. These instructions were absolutely unacceptable if only for conservation ethics. On the other hand, the security for the users of this public space were of utmost importance for the local council. After several discussions, a solution was found by fixing the fire detectors on an arm attached to the side walls (Fig.18). Aesthetically this may be questionable, but it certainly respects the integrity of the painting (Fig.19).

Conclusion

While treating large size canvas paintings, best possible conservation - restoration can conflict with the constraints imposed by the participants and the location. These two case studies highlight the various complications that arise

when it comes to resolve concrete practical aspects of conservation treatments. The conservator needs to be innovative, to show flexibility when it comes to take decisions with other stakeholders but also to be assertive when necessary. (Contact: nico@artbeeconservation.com)

(Contact: s.litjens@hotmail.com)

Notes

(1) MARTÍN REY, S., GUEROLA BLAY, V. & CASTELL AGUSTI, M. (2010). Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

(2) United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2010). Hoping Procession of Echternach. Retrieved July 25, 2016, from Intangible Cultural Heritage: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/hopping-procession-of-echternach-00392>.

(3) The local cult of Saint Willibrord in Echternach can be linked with the building of a Benedictine abbey, which was founded in the seventh century by archbishop Willibrord. During the French Revolution and also during the Second World War, part of the abbey was destroyed. The western facade has been rebuilt after the war. Langini, A. (n.d.). La procession dansante autour des reliques de saint Willibrord à Echternach. Retrieved Juillet 25, 2016, from <http://www.europaethesauri.eu/files/LaprocessionEchternach-Langini.pdf>: <http://www.europaethesauri.eu/files/LaprocessionEchternach-Langini.pdf>.

(4) The two other paintings represent the Moselle and the Sûre, which are two important rivers in the Grand Duchy of Luxembourg.

Laval, L., Noppeney, M., Hansen, J. & Weber, P. (1937). Le Grand-Duché de Luxembourg à l'Exposition Internationale de Paris 1937. Commissariat Général du Gouvernement Luxembourgeois à l'Exposition Internationale de Paris.

(5) www.artbeeconservation.com.

(6) The publication of 2008 by two of the authors already discuss this painting, but as the project is a perfect example for the conservation issues of large format paintings, this case study is reused for publication.

Broers, N. & Markopoulou, E. (2008, October 14). La restauration d'une œuvre monumentale de Lucien Simon. Retrieved July 25, 2016, from CeROArt: <http://ceroart.revues.org/560>.

(7) Archevêché de Luxembourg. (n.d.). Dokumentationszentrum über die Springprozession. Retrieved July 29, 2016, from <http://web.cathol.lu/article3124>.

(8) Ploeger, R., McGlinchey, C. & De la Rie, R. (2015). Original and reformulated BEVA 371. Composition and assessment as a consolidant for painted surfaces. *Studies in Conservation*, 60 (4), pp. 217-226.

(9) Hedley, G. (1988). Relative humidity and the stress/strain response of canvas paintings. Uniaxial measurements of naturally aged samples. *Studies in Conservation*, 33 (3), pp. 133-148.

(10) Mecklenburg, M. F. (1982). *Some aspects of mechanical behaviour of fabric supported canvas paintings. Report to the Smithsonian Institution, Research supported under the National Museum Act.*

(11) Young, C. & Hidberd, R. (1999). *Biaxial tensile testing of paintings on canvas. Studies in conservation*, 44 (2), pp. 129-141.

(12) Roche, A. (2003). *Comportement mécanique des peintures sur toile. Paris: CNRS EDITIONS.*

(13) *The stretcher has been designed in collaboration with Ets Huart, established in Chastres, Belgium, no longer active.*

(14) Bange, E. (2013). *Wohnen, Arbeiten, Leben? Die Nutzbarmachung denkmalgeschützter Gebäude am Beispiel des Centre Guillaume II. Retrieved July 26, 2016, from Ons Stad: http://onsstad.vdl.lu/index.php?id=245&no_cache=1.*

(15) <http://www.slc-construction.fr/>.

(16) Young, C. & Jardine, S. (2012). *Fabrics for the twentyfirst century. As artist canvas and for the structural reinforcement of easel paintings on Canvas. Studies in Conservation*, 47, pp. 237-253.

(17) *Plextol B500 is an aqueous pure acrylic copolymer dispersion based on a*

butyl acrylate and a methyl methacrylate resin.

(18) *ROHAGIT SD 15 is a thickening agent, based on an aqueous dispersion of a methacrylic acid-acrylic ester copolymer.*

(19) *Mist Lining is a type of solvent reactivation lining (the solvent will reactivate the adhesive used to line the painting). Mist Lining has been developed by Jos Van Och and can be performed without lining table.*

Seymour, K. & van Och, J. (2012). Mist lining. An introduction to the lining process and case studies. The Picture Restorer.

Constantini, D. (2013). Cold Lining and Mist Lining: insights and possibilities of adaptation to the mediterranean climate. Retrieved July 28, 2016, from CeROArt: <https://ceroart.revues.org/3090>.

(20) *Synthetic Tulle is a lightweight, very fine netting fabric made out of nylon or rayon.*

(21) *The spring chosen had a maximum force of 5,2 daN and a constant spring rate of 0,094 daN/mm. The forces applied on the spring were around 2 daN per 5 cm. The recommended forces applied for a vertically displayed painting are around 0,2daN/cm. Hence, the continuous force applied is double than the normally recommended force.*

Idelson, A. (2009, October 14). About the choice of tension for canvas paintings. Retrieved July 28, 2016, from CeROArt: <http://ceroart.revues.org/1269>.

ABSTRACT - SAMENVATTING - RÉSUMÉ

When artists think big, restorers have to think bigger. The conservation of large format paintings on canvas

The treatment of large format paintings on canvas are challenging projects. In comparison with smaller sized paintings, factors as manageability or handling become increasingly important. Lining methods and building supporting systems are central topics. The case studies, the Hopping Procession at Echternach and two ceiling paintings of the Centre Guillaume II in Luxembourg City, are described as examples of projects which combine all facets of the conservation of oversized paintings.

Wanneer kunstenaars groot denken, moeten restaurateurs nog groter denken. De conservatie van schilderijen op doek van groot formaat

De behandeling van schilderijen op doek van groot formaat zijn uitdagende projecten. In vergelijking met kleinere schilderijen, zijn factoren als hanteerbaarheid buitengewoon belangrijk. Methodes van verdoekingen en het vervaardigen van ondersteuningssystemen zijn hier aan de orde. De casestudies, de Dansende Processie in Echternach en twee plafondsschilderingen uit het Centre Guillaume II in Luxemburg, worden hier voorgesteld als voorbeelden van projecten die alle facetten combineren van de behandeling van schilderijen van zeer groot formaat.

Quand les artistes pensent grand, les restaurateurs doivent penser encore plus grand. La restauration de peintures sur toiles de grandes dimensions

Le traitement de peintures de grand format sur toile est un défi de taille. En comparaison avec des peintures de format plus modeste, la problématique de la manipulation devient extrêmement importante. Les méthodes de doublage et la construction de systèmes de support sont des thématiques clés. Les deux cas d'études, la Procession dansante d'Echternach et les deux plafonds peints du Centre Guillaume II dans la ville de Luxembourg, sont des projets exemplaires pour mettre en lumière toutes les facettes de la conservation-restauration de peintures de grands formats.

LA PLAQUE COMMÉMORATIVE DES ÉVÉNEMENTS DU 20 AOÛT 1914 À LIÈGE

LAURENT LABAT

Cette plaque de bronze en bas-relief (fig. 1) est l'œuvre du sculpteur Oscar Berchmans (1869-1950 cousin de Jules Berchmans) et la réalisation de la fonderie est due aux établissements Lempereur & Bernard situés à Herstal près de Liège.

Les autres éléments, placés en soutien de l'œuvre principale sont d'origine inconnue mais on peut attribuer le bac de zinc et la lanterne de cuivre à la Société Cuivre et Zinc, implantée au quartier des Vennes à Liège, entreprise importante et très spécialisée dans ce domaine. L'œuvre fait partie d'un ensemble monumental comprenant, de bas en haut, une vasque de zinc intégrée dans une corbeille de fer forgé surmontée de la plaque de bronze elle-même et au-dessus, un dais de fer supportant une lanterne.

Ce monument commémore les événements ayant eu lieu sur cette place, il est situé en applique à la gauche de la façade de l'Université de Liège.

Dans la perspective d'une cérémonie liée au centenaire de la guerre de 1914-1918, il est proposé une intervention en conservation-restauration comprenant :

1- le nettoyage et traitement de la plaque de bronze rendue peu lisible par son recouvrement d'une couche gris foncé, particulièrement sur les lettrages.

2- la suppression de la croûte de peintures anciennes empâtant les décors des ouvrages de fer puis une passivation, suivie d'une remise en couleur en couche fine et isolante.

3- le nettoyage et traitement en conservation du bac de zinc très oxydé sans remise en couleur et le décapage et remise en couleur de la lanterne avec nettoyage des verres opacifiés.

Le présent descriptif d'intervention ne portera que sur la plaque de bronze.

Le style est propre à l'Art Déco, le thème est comparable à celui de la sculpture de Jules Berchmans à l'intérieur de l'université. La façon n'attache pas d'importance à la finition comme le montrent les traces d'outils du sculpteur et du fondeur. (fig. 2 et 3)



Fig. 1 : Vue générale (Photo © Laurent Labat)

Le bronze est très exposé au ruissellement d'eau de pluie fortement chargée en ions sulfures dus à la pollution par combustion d'hydrocarbures, des hydrogénocarbonates habituels de la pollution citadine et des ions chlorures dus



Fig. 2 : Traces d'outils du sculpteur (Photo © Laurent Labat)



Fig. 3 : Traces d'outils du fondeur (Photo © Laurent Labat)



Fig. 4 : Croûte grise (Photo © Laurent Labat)



Fig. 5 : Du noir au bronze et étain (Photo © Laurent Labat)

au brouillard salin soulevé lors des salages de la chaussée en hiver.

La plus grande partie de la plaque nominative posée en surépaisseur est couverte d'une croûte d'un gris foncé, terne, se noircissant à l'humidité. Elle est responsable de la perte de lisibilité générale par forte diminution de contraste et particulièrement des noms calligraphiés en relief (fig. 4).

Les à-plats gris clair sont souvent dus au ressuage de l'étain lors du refroidissement après coulée mais parfois aussi à la dissolution du cuivre de l'alliage.

Légèrement granuleux avant le brossage léger, ils prennent vite un poli gris métallique.

Malgré cela, il n'y a quasi pas de trace d'attaques du métal ni sous la couche grise foncé, pourtant poreuse, ni sur les surfaces gris clair comme décrites ci-dessus. Pas de piquûre, ni de vert de gris si ce n'est une très fine couche adhérente. (fig. 5) Sur la corniche haute du cadre, un enduit épais et pulvérulent de couleur vert clair recouvre partiellement du dépôt gris foncé général est le témoin de la patine peinte qui devait recouvrir toute l'œuvre dès l'origine comme on le voit sur de nombreux bronzes de cette ville. C'est cette peinture qui expliquait le peu de soin apporté aux défauts de surface. Ce témoin n'étant pas gênant vu sa localisation, il sera conservé (fig. 6).



Fig. 6 : Patine peinte ancienne en haut (Photo © Laurent Labat)



Fig. 7 : Localisation des zones (Photo © Laurent Labat)

La patine peinte originale a pu être anciennement décapée (avec un oubli tout en haut sous la corniche du cadre) et remplacée par une cire qui aurait fixé progressivement par adsorption les aérosols, poussières minérales, végétales et organiques présents dans ce type d'atmosphère. Le photo-



Fig. 8 : Armoiries encroûtées (Photo © Laurent Labat)



Fig. 9 : Armoiries nettoyées (Photo © Laurent Labat)

montage 7 décrit la localisation des zones.

En présence d'une couche poreuse capable d'absorber les produits d'attaque, l'action de ceux-ci peut commencer à la surface de l'alliage hors de la vue et de l'appréciation de l'opérateur. J'ai donc préconisé une approche contrôlable par brossage progressif de façon à pouvoir adapter l'abrasif à chaque nouvelle couche rencontrée.



Fig. 10 : Répartition des nuances de terres (Photo © Laurent Labat)



Fig. 11 : Application de la cire à chaud (Photo © Laurent Labat)

Les zones gris clair se sont tout de suite avérées métalliques à fort pourcentage d'étain n'ayant que très peu fixé de produit de corrosion verts à leur surface. Cet état impliquera l'application d'une patine verte assez couvrante et qui devra s'estomper progressivement vers les tons bruns adjacents.

La croûte grise, foncée, dure et poreuse est facilement attaquée de façon progressive ce qui permet d'éviter l'apparition brusque du métal sur les crêtes grâce à l'usage de disques rotatifs à tige de silicone chargés d'abrasifs fins. Ces épis très souples se déforment et épousent les changements de relief. Ce procédé est particulièrement adaptés aux lettrages et sculptures profondes dont les fonds peuvent être nettoyés sans mise à nu du bronze sur les arêtes (fig. 8 et 9)

Les grands à-plats et modelés peu accentués sont attaqués par des brosses rotatives à fibres synthétiques en couronne



Fig. 12 : Plaque finie (Photo © Laurent Labat)

qui évitent les traces juxtaposées. Pour les vastes creux, les mêmes fibres sont employées mais en forme de pinceaux cylindriques.

Quand la couche verte apparaît, elle est très fine et pulvérulente et laisse rapidement transparaître le bronze oxydé brun. La teinte générale sera obtenue après un brossage manuel doux d'uniformisation elle sera d'un brun verdâtre qui sera la couleur dominante finale. Mais certaines parties tels les personnages en situation haute et latérale n'ayant pas subi de corrosion autre que l'oxydation brune sous la couche noire fine garderont cet aspect puisque aucune transition n'est nécessaire vers la surépaisseur des plaques calligraphiées. Les zones de remontées d'étain seront plus chargées en terres vertes couvrantes (fig. 10).

Après un abondant badigeonnage en plusieurs passes d'une solution de benzotriazole à 2 % dans l'éthanol, il sera appliqué immédiatement une couverture à

chaud de cire micro-cristalline claire (fig. 11).

Après une pause d'une semaine, l'harmonisation des teintes est assurée par l'application de cire micro-cristalline dans l'essence de térébenthine, chargée de pigments choisis en fonction des zones en respectant la logique de localisation entre creux et reliefs, et en assurant une transition très progressive vers les zones obligatoirement opacifiées en vert, telles les remontées d'étain et les réparures. Les charges utilisées sont essentiellement la terre verte naturelle et la terre d'ombre naturelle plus ou moins renforcée de noir pour fresque. La cire micro-cristalline est réversible au seul risque de l'élimination partielle des sulfates, carbonates et chlorures encore présents. Un entretien à la cire micro-cristalline claire dans l'essence de térébenthine devra être effectué tous les 2 ans pour assurer la continuité de la protection.

Cette intervention a été achevée en janvier 2014 (fig. 12).

RÉSUMÉ - SAMENVATTING - ABSTRACT

La plaque commémorative des événements du 20 août 1914 à Liège

Cette œuvre est signée Oscar Berchmans et commémore les événements ayant eu lieu sur cette place, elle est située sur la façade de l'Université de Liège.

Dans la perspective d'une cérémonie liée au centenaire de la guerre de 1914-1918, il est proposé une intervention en conservation-restauration. Cette intervention porte sur un ensemble de cinq éléments (tous d'un métal différent) mais le présent descriptif ne portera que sur le bronze. Le bronze est très exposé au ruissellement d'eau de pluie. La plus grande partie de la plaque nominative posée en surépaisseur est couverte d'une croûte d'un gris foncé se noircissant à l'humidité. Elle est responsable de la perte de lisibilité générale.

Une précédente offre de service avait proposé un nettoyage chimique : cette méthode a été rejetée car trop agressive. J'ai donc préconisé une approche contrôlable par brossage progressif à l'aide d'abrasifs adaptés à chaque nouvelle couche rencontrée.

Après un badigeonnage au benzotriazole, il sera appliqué à chaud, une cire micro-cristalline chargée de terres naturelles.

De gedenkplaat van de gebeurtenissen van 20 augustus 1914 in Luik

Deze plaats werd gemaakt door Oscar Berchmans en herdenkt de gebeurtenissen die plaatsvonden op deze site, waar naar het plein is vernoemd. De plaat bevindt zich aan de voorgevel van de Universiteit van Luik.

Met het vooruitzicht van een herdenking van de honderdste verjaardag van de Eerste Wereldoorlog van 1914-1918, werd een conservatie-restauratie interventie gepland. Deze behandeling is voorzien voor de vijf elementen (alle van een ander metaal) maar deze bijdrage handelt alleen over de bronzen elementen. Het brons heeft veel te lijden van aflopend regenwater. Het grootste deel van de gedenkplaat is bedekt met een donkergrijze korst die zwart wordt in vochtige omstandigheden. Deze korst is verantwoordelijk voor het verlies van de algemene leesbaarheid.

Een vorige offerte had een chemische reiniging voorgesteld: deze methode werd afgewezen als te agressief. Daarom hebben we een beheersbare aanpak voorgesteld door progressief borstelen met behulp van schuurmiddelen die geschikt zijn voor elke nieuwe laag.

Na instrijken met benzotriazole zal een laag warme microkristallijne gekleurd met natuurlijke aarde aangebracht worden.

The commemorative plaque of the events of the 20th of August 1914 in Liège

The plaque, signed by Oscar Berchmans, is located on the facade of the University in Liège. It commemorates the events which happened the 20th of August 1914, after which the square in front of the University building is named.

In view of the commemoration of the Centenary of the Great War a conservation treatment was proposed. The object is composed of five elements, all out of different metals. The author here describes only the treatment of the bronze element, which was exposed to rain water runoff. The major part of the nominative plate is covered by a dark grey crust, which is turning to black when exposed to humidity. This deterioration is responsible for the lack of legibility in general. Prior to the here described intervention, a chemical treatment was proposed. However, it was considered potentially harmful for the object. The author recommended a more controllable approach: a progressive brushing using appropriate abrasive materials for each layer which was to be removed.

After a coating of benzotriazole, an application of hot micro-crystalline wax containing earth pigments will complete the conservation treatment.

(Nederlandse vertaling: Marjan Buyle, English translation : Nico Broers)

AGENDA

- 24/08/2016 - 30/08/2016 BEL
Summerschool: Ethnographic collections, preservation, research and conservation.
Campus Mutsaard, University of Antwerp.
- 06/09/2016 - 10/09/2016 SCO
3th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone
University of the West of Scotland, Paisley.
- 09/09/2016 SWE
Symposium "Medieval murals in the church attics of Östergötland" at Norrköping Art Museum, Sweden.
- 13/09/2016 - 15/09/2016 FRA
3e Colloque international : Gestion intégrée des contaminants biologiques (IPM) dans les musées, archives, bibliothèques et demeures historiques.
Louvre museum, Paris.
- 20/09/2016 - 21/09/2016 SCO
Icon Workshop on book conservation skills for paper conservators
The National Library of Scotland, Edinburgh
- 28/09/2016 BEL
Studiedag Historische houtconstructies: speuren naar ouderdom, sterktes en zwaktes.
Virginie Lovelinggebouw, Gent.
- 28/09/2016 - 29/09/2016 BEL
International RE-ORG Seminar Reconnecting with Collections in Storage
Royal Museums of Art and History, Brussels.
- 29/09/2016 BEL
Study collections: 'a challenging context for museums and universities'
University of Antwerp, Antwerp.
- 29/09/2016 - 30/09/2016 FRA
ICOM-CC Joint Working Group Interim Meeting on Physical Issues in the Conservation of Paintings.
Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), 6 rue des Petits Champs, Paris.
- 29/09/2016 - 01/10/2016 FRA
Colloque plafonds peints
CICRP - RCCPM, Marseille - Fréjus
- 06/10/2016 - 08/10/2016 FRA
Colloque International: Nouvelles images, nouveaux regards.
Peintures monumentales en Bretagne.
Rennes (6 et 8 octobre 2016), Pontivy (7 octobre 2016).
- 12/10/2016 - 14/10/2016 POL
7th International Conservation Conference in Szreniawa.
Conference "Problems connected with Keeping and Conservation of Collections in Museums".
The National Museum of Agriculture and Food Industry in Szreniawa.
- 13/10/2016 - 14/10/2016 FRA
Journées sur les préalables à la restauration
Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy
- 16/10/2016 - 18/10/2016 GBR
Gels in Conservation Conference - Call for Papers.
Tate Modern, London.
- 20/10/2016 - 21/10/2016 NLD
Conference on Wood Science and Technology II: Microclimates for Panel Paintings.
Bonnefantenmuseum, Maastricht.
- 24/10/2016 - 28/10/2016 CAN
Workshop on Glass Conservation
Canadian Conservation Institute, Ottawa, Ontario.
- 27/10/2016 - 28/10/2016 BEL
Relics @ the Lab.
Brussels.
- 08/11/2016 - 11/11/2016 NLD
XRF Boot Camp for Conservators.
Stichting Restauratie Atelier Limburg and Bonnefantenmuseum Maastricht.
- 13/11/2016 - 18/11/2016 CHN
IIC-ITCC Course 2016: Non-destructive Analysis in the Conservation of Cultural Heritage.
Beijing.
- 15/11/2016 - 16/11/2016 USA
22nd NYCF Conservation Science Annual at EAS.
Somerset, New Jersey.
- 17/11/2016 - 18/11/2016 FRA
European Conference On Biodeterioration of Stone Monuments.
"Institut d'Etudes Avancées", Cergy-Pontoise, France.
- 18/11/2016 - 19/11/2016 NLD
Material imitation and imitation materials in furniture and conservation.
Amsterdam.
- 07/12/2016 - 09/12/2016 BEL
workshop framing techniques and microclimate environments for panel paintings.
Amsterdam.
M Museum, Leuven.

BRK-APROA is niet verantwoordelijk voor wijzigingen van plaats of datum, noch voor de annulatie van een evenement, maar ligt uitsluitend bij de organisatoren.

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

« L'ASSURANCE AU SERVICE DE L'ART »

INVICTA^{ART}

INTERNATIONAL INSURANCE SERVICES

Direction :
Jean-Pierre EECKMAN
Isabelle EECKMAN

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

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

Specialist van op maat gemaakt frame traditioneel & eigentijds



MaxArts

MaxArts@hotmail.be

Tel (+0032) 0489/71.70.33

www.MaxArts.org

Spécialiste du châssis sur mesure traditionnel & contemporain



Rue Lambert Fortune, 14A B-1300 Wavre

ARTEL

ABONNEMENTS ABONNEMENTEN

Géraldine Bussienne

gerbus4@gmail.com

1 AN (SOIT 4 NUMÉROS)

(frais d'envois inclus)

Belgique et U.E = € 30

Etudiant = € 20

Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) = € 40

1 JAAR (4 NUMMERS)

(verzendingskosten inbegrepen)

België en E.U. = € 30

Studenten = € 20

Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) = € 40

1 NUMÉRO

(frais d'envois inclus)

Belgique et U.E = € 9

Etranger (frais bancaires à charge de l'abonné) = € 11

1 NUMMER

(verzendingskosten inbegrepen)

België en E.U. = € 9

Buitenland (bankkosten ten laste van de abonnee) = € 11

BANK / BANQUE

BE02 0682 0831 8540 - BIC GK CC BE BB

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

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



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

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

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

Nederlandstalig secretariaat :
Tanaquil Berto
Handbalstraat 29
9000 Gent
tanaquilberto@gmail.com