

Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

conversaciones@inah.gob.mx

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

VERBEECK, MURIEL

Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la Teoria

Conversaciones..., n° 7, 2019, , pp. 177-192

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

- ▶ [Numéro complet](#)
- ▶ [Plus d'informations sur l'article](#)
- ▶ [Page web du journal dans redalyc.org](#)



MURIEL VERBEECK



MURIEL VERBEECK

Historiadora y filósofa, Muriel Verbeeck es profesora de Historia y teorías de la restauración en la ESA Saint-Luc de Lieja, profesora invitada en el Institut National du Patrimoine (París) y miembro de la Unidad de Investigación Arte, Arqueología y Patrimonio de la Universidad de Lieja. Miembro del consejo del INCCA-F, Fellow de ICCROM en 2017 y beneficiaria de la Library Research Grant de la Fundación Getty en 2018. Es directora científica de la revista electrónica CeROArt.

Portada interior: SEMILLAS DE GIRASOL. Ai Weiwei, Galería Tate, 2011.

Imagen: ©Ai Weiwei.



Brandi et la restauration de l'art contemporain. En deçà et au-delà de la *Teoria*

MURIEL VERBEECK

Résumé

La théorisation de l'art contemporain est souvent présentée comme un phénomène récent, et réfractaire à l'approche dite «classique», inspirée de Brandi. Cet article montre qu'au contraire, depuis Althöfer, la théorie de Brandi a sous-tendu nombre d'approches exploratoires, et qu'une relecture attentive de pans entiers de son œuvre, souvent négligés, est à même d'éclairer les interventions de conservation contemporaines.

Mots clés: Histoire, théorie, conservation, restauration, art contemporain, Brandi, temps, phénoménologie.

Référence ou révérence?

On a qualifié parfois Brandi de «Pape de la restauration». À vrai dire, ce sont surtout les Européens, et parmi eux les continentaux de tradition latine, qui lui ont conféré ce titre: d'autres sont loin de lui témoigner une telle révérence. Le symposium qui s'est tenu en son honneur à New York en 2006 (Basile and Cecchini, 2011) entendait fournir des explications quant à ce relatif dédain, souligné par des auteurs Anglo-Saxons (Kanter, 2007; Hughes, 2008); il en va de même pour celui qui s'est tenu en 2008 (Basile, 2008). Toutefois, il faudrait compléter ces analyses, et peut-être, aussi, corriger quelques perspectives (Ashley-Smith, 2008), pour mieux comprendre cette désaffection.

En réalité, Brandi, en conservation-restauration, est plus proche de la figure de saint Thomas d'Aquin que de celle d'un Pape. Auteur d'une *Somme* –un ouvrage considéré comme définitif, il est plus souvent cité que lu; ceux qui le révèrent ont contribué à l'académisation de sa pensée; ceux qui le dédaignent se sont parfois dispensés de le comprendre. Complexe et difficilement traduisible, il est le plus souvent, réduit à des aphorismes qui ne sont même pas cités dans leur version originale. Des écoles se réclament de son autorité, une casuistique et une scolastique contribuent à obscurcir sa pensée, des anathèmes se prononcent en son nom.

Cette fossilisation de la pensée de Brandi est tout à fait paradoxale. Comme le soulignait Paul Philippot, qui fut son disciple et ami, le génie de Brandi se révèle dans les cas pratiques qu'il éclaira de sa réflexion, et dont les réalisations manifestent une extrême souplesse et une grande ouverture d'esprit (Brandi, 1995). Les anathèmes proférés de part et d'autre lors de la controverse sur les vernis à la *National Gallery* contribuèrent sans doute à crispier les opinions (Glanville, 2008). Mais il serait injuste de réduire à ce contexte polémique des positions et interventions qui, de part et d'autre, furent bien moins dogmatiques qu'il ne paraît à première vue.

Autre constat: il en va de la *Teoria* de Brandi comme des fonds marins: elle est victime d'une surexploitation, qui la met en danger. Ceci est dû, d'une part, à son statut unique, de l'autre, à l'inflation bibliographique de la première décennie du XXI^e siècle.

Son statut d'abord: écrite par un esthéticien et critique d'art renommé, la *Teoria del restauro* (Brandi, 1963) voit le jour à un moment charnière, le milieu du XX^e siècle¹. La restauration est encore dans les limbes, elle peine à se constituer en discipline autonome, elle ne possède ni reconnaissance ni légitimité; les formations ne sont pas encore organisées en cursus. Dans ce contexte, les écrits du Professeur, sa réputation, sa compétence, aussi, en des matières encore trop peu considérées, vont susciter une prise de conscience de l'importance de l'acte restauratif. Les historiens d'art, critiques et esthéticiens découvrent par son entremise un nouveau champ épistémologique. Lorsque les formations vont, deux décennies plus tard, se développer puis évoluer pour intégrer peu à peu les cursus d'enseignement supérieur ou universitaires, ce texte produit par un brillant universitaire conservera son statut de référence. La *Teoria* sera considérée comme une sorte de Bible, un texte sacré, celui d'une révélation. L'exploitation qui en est faite par ailleurs, dans des documents et chartes comme celle de Venise (1964) ou la *Carta del restauro* (1972) ajoute encore à son aura.

Au tournant du XXI^e siècle, néanmoins, cette Bible est davantage utilisée comme un bréviaire –un recueil de formules, d'incantation et de prières. La référence brandienne est un exercice quasi obligé de l'étudiant en restauration, un peu comme la *Campanella* de Paganini ou de Liszt pour un instrumentiste. Pareillement, on décèle souvent plus de virtuosité que de profondeur dans l'interprétation. Les colloques internationaux organisés par Giuseppe Basile, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Cesare Brandi débouchent de leur côté sur une inflation des publications qui hypertrophient l'importance de la *Teoria*. Cela a contribué sans doute à une forme de saturation, perceptible même chez les plus fervents partisans de l'auteur.

L'influence de la *Teoria* dans un monde qui se globalise est désormais à relativiser: l'extension, la diversification du champ de la conservation-restauration et l'autonomisation des traditions de conservation, liée à des objets, des contextes et des méthodologies différentes, contribuent à la situer à une plus juste place –ce qui n'est aucunement une relégation. La pensée de Brandi demeure fondamentale: elle permet la construction, sur des bases solides, de modèles réflexifs, critiques, adaptables, y compris à l'art contemporain. Encore faut-il lui rendre son rôle original, qui est d'inspirer l'action, et non de la contraindre.

La conservation et l'art contemporain

Tous les cas pratiques de restauration abordés et traités à l'*Istituto Centrale del Restauro* (ICR) sous la direction de Cesare Brandi concernent des œuvres anciennes. Le contexte d'élaboration de la *Teoria* est clairement identifié: c'est confronté aux débris des fresques de Mantoue et Viterbe, dans l'immédiat après-guerre, que Brandi et son entourage expérimentent dans l'action une théorie et une méthodologie originales; celles-ci seront ensuite affinées par leur application à d'autres biens culturels: peintures, sculptures, objets archéologiques, architecture... Le dénominateur commun de ces objets restaurables est leur valeur patrimoniale, étroitement liée à l'art et à l'histoire. Ni à Rome, ni ailleurs dans le monde, la question de la restauration d'œuvres d'art contemporaines ne se pose encore explicitement –si ce n'est de façon occasionnelle et pour ainsi dire, anecdotique.

¹ Le prélude à cette publication est le cours *Teoria e Storia del Restauro* dispensé par Brandi en 1948-1949, à la faculté des Lettres de l'université de Rome (Brandi, 1950). Sur le rapport à l'esthétique de Brandi, l'élaboration de sa pensée depuis l'article *Il fondamento teorico del restauro* (Brandi, 1950), et enfin le texte de l'édition de 1963, voir Petrarola (1986, 1988, 2006) et Russo (2006).

Ce n'est pas faute d'intérêt, pourtant: Brandi s'intéresse de très près à la création contemporaine en tant que critique d'art. Relevons dans sa bibliographie des ouvrages monographiques sur *Morandi* (1942), *Picasso* (1947), le volumineux *Burri* (1963); notons encore des ouvrages d'analyse, tels que *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (1952), ou encore les *Scritti sull'arte contemporanea*, en deux tomes, parus respectivement en 1976 et 1979. Dans ces ouvrages, Brandi esthéticien emploie des termes descriptifs tels que altération, dégradation, –par exemple pour les *Combustioni* de Burri, mais jamais sous l'angle de la restauration. C'est bien un critique d'art qui prend ici la plume, et non pas le fondateur de l'ICR. Le premier n'envisage jamais explicitement que l'objet de son étude puisse aboutir dans les ateliers du second. La même cécité involontaire se remarque chez Giovanni Urbani, élève de Brandi, qui occupera lui aussi la tête de la célèbre institution, et ce, jusqu'en 1983. Son intérêt pour l'art contemporain ne se traduit pas explicitement en questionnement sur la conservation-restauration de celui-ci (Urbani, 2012). Le premier Directeur de l'ICR à avoir intégré dans sa réflexion ces nouveaux patrimoines est Michele Cordaro, qui sera à la tête de l'Institut de 1995 à 2000 (Cordaro, 1994, 2005)².

Toutefois, c'est un historien de l'art qui fréquenta l'ICR et connut personnellement Brandi, le restaurateur allemand Heinz Althöfer qui a joué un rôle précurseur en matière de restauration d'art contemporain (tant sur le plan théorique que pratique). Althöfer avait suivi un cursus en psychologie et en philosophie avant de se former à la restauration au Doerner Institute de Munich; il effectua ensuite des stages à l'ICR, à l'ICCROM, à l'IRPA, à Vienne, au Louvre, au Capodimonte avant de s'installer à Düsseldorf et d'être nommé restaurateur du *Kunstmuseum*. Confronté à l'art moderne et contemporain, il fonda, avec le soutien de la firme Henkel et l'aide de ses laboratoires, le *Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf*³. Son expertise et sa capacité à communiquer en plusieurs langues contribuèrent à en faire une figure incontournable des colloques sur la conservation d'œuvres contemporaines⁴. Dès les années 60 et 70, il publia des ouvrages et des articles séminaux (Althöfer, 1960, 1970, 1977, 1981, 1990).

Il faut néanmoins attendre les deux dernières décennies du XXe siècle pour que, dans la littérature scientifique, la question de la conservation-restauration de l'art contemporain surgisse de façon récurrente, avec ses problématiques particulières, liées à des formes inusitées (installations, performances), des matériaux spécifiques (organiques, synthétiques, plastiques), un rapport différent au temps, à la pérennité, à la production (régime allographique, autographique, art conceptuel, etc). Si l'ouvrage novateur *Modern Art: who cares* (proceedings de 1997) (Hummelen and Sille, 1999) fait date, il ne faut pas oublier que l'Italie, a, en matière de conservation de l'art contemporain, apporté plus d'une pierre à l'édifice. On retiendra ainsi le colloque de Turin, précurseur en Europe, *Il restauro del contemporaneo. Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporaneo, 16-17 ottobre 1987* (Mundici and Rava, 2013), le symposium international *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* (Righi, 1992), le *Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea* (Angelucci, 1994), enfin, le *Convegno internazionale Conservazione e restauro dell'arte contemporanea* de 1996 (Di Martino, 2005). Notons qu'en Amérique du Nord, le *Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, qui s'était tenu lors du 100e anniversaire de la Galerie

² A noter encore que Michele Cordaro, à l'époque surintendant du patrimoine historique et artistique des provinces de Mantoue, Brescia et Crémone –poste qu'il occupa avant la direction de l'Institut National des Arts Graphiques (1988-1994) et de l'ICR (1994-2000) – fit une courte communication, assez générale –une page et demie– au colloque de Turin, en 1987 (Cordaro, 2013: note 4); les communications, retrouvées par Maria Cristina Mundici et Antonio Rava, ont été publiées en 2013 (Mundici and Rava, 2013). Pour l'engagement actuel de l'ISCR, en matière d'art contemporain, voir les cas d'étude abordés par De Cesare (2013).

³ Pour les détails biographiques, voir Althöfer (2011). Sur le rôle d'Althöfer dans le contexte théorique, voir notamment Santabàrbara (2016).

⁴ Cf. *Networks History Project*, Centre ConnecTheo, Université de Liège.

nationale du Canada, en 1980 avait également ouvert la voie à une réflexion pragmatique, incluant les questionnaires d'artistes, le rôle du restaurateur conseiller des artistes, les pièces de rechange, et bien sûr, la problématique des matériaux (*National Gallery of Canada and International symposium on the conservation of contemporary art* (1980)⁵. Althöfer y était présent.

La première décennie du XXI^e siècle voit une recrudescence de publications en relation avec la conservation de l'art contemporain, faisant la part belle aux études de cas et à la matérialité. C'est d'ailleurs l'objectif poursuivi par le nouveau groupe ICOM-CC, *Modern materials and contemporary art*, qui voit le jour en 1998 grâce à la fusion de deux groupes distincts. En 2004 paraît *Touching Vision*, un recueil d'essais sur la théorie de la restauration et la perception de l'art, d'Hiltrud Schinzel, qui collabora longtemps avec Althöfer (Schinzel, 2004). *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives*, édité par Ursula Schädler-Saub et Angela Weyer, rassemble les actes d'un symposium international qui s'est tenu à Hildesheim en 2009. Un volet *Theoretical principles* accueille des articles réflexifs ou prospectifs sur la théorie⁶ (Schädler-Saub and Weyer, 2010). *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, édité par Iwona Szmelter et Natalia Andrzejewska (Szmelter and Andrzejewska, 2012) fait également la part belle à la réflexion théorique. Deux ans plus tard, deux autres colloques se tiennent sur le sujet de la restauration de l'art contemporain, l'un à Paris *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs* (à paraître), l'autre à Glasgow *Authenticity in transition* (Hermens and Robertson, 2016). Si les études de cas y sont majoritaires, quelques articles théoriques y trouvent place. Il en va de même pour les grands colloques internationaux tels qu'IIC (*Saving the Now*, 2016) et ICOM-CC (*Linking past and future*, 2017).

Pour être complet enfin, il faut noter encore la dynamique instaurée par le projet de recherche *New strategies in the conservation of contemporary art* mené aux Pays-Bas entre 2009 et 2015, sous la direction de Renée Van de Vall; y a fait suite le projet *New approaches in the conservation of contemporary art*, ponctué par le symposium *Bridging the gap. Theory and practice in the conservation of contemporary art* (March 2019).

Dans ce bouillonnement de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e, la spécificité des œuvres contemporaines, leur apparente divergence par rapport aux objets classiques de la restauration a pu donner à penser à certains que la *Teoria*, antérieure ou tout juste concomitante à l'efflorescence de l'art contemporain, était en quelque sorte «périmée». Mais une théorie est d'abord un outil, et, avant de le mettre au rebut, il faut se poser la question de son adéquation à la tâche, de son éventuelle adaptabilité, et, surtout, de l'habileté de celui qui l'utilise.

L'«outil» théorique et l'art contemporain

Lorsqu'on discute avec des restaurateurs, c'est précisément la diversité, l'hétérogénéité des œuvres contemporaines qui semble les décourager d'utiliser l'outil théorique; obnubilés par les problèmes liés à la conservation de la matière (une matérialité, il faut le concéder, souvent atypique et problématique), ou par l'importance du concept et de l'immatériel coextensif au support, ils sont en peine de trouver des points de comparaison ou de référence. Qu'y a-t-il de similaire en effet, entre une performance de Marina Abramovic, une œuvre de Ai Wei Wei, une installation de Christo, une production de Kapoor, une œuvre de Hockney ou encore d'Olafur Eliasson? Entre une robe en viande (*Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*) de Jana Sterbak et *Primavera* de Botticelli? *Away from the flock* de Damien Hirst et *l'Agneau mystique? Tree* de Paul McCarthy et le *David* de Michel-Ange?

⁵ Aux États-Unis, on peut encore souligner le workshop qui s'est tenu à Richmond, Virginie, en 1990 (Frederick R. Weisman Foundation, 1991).

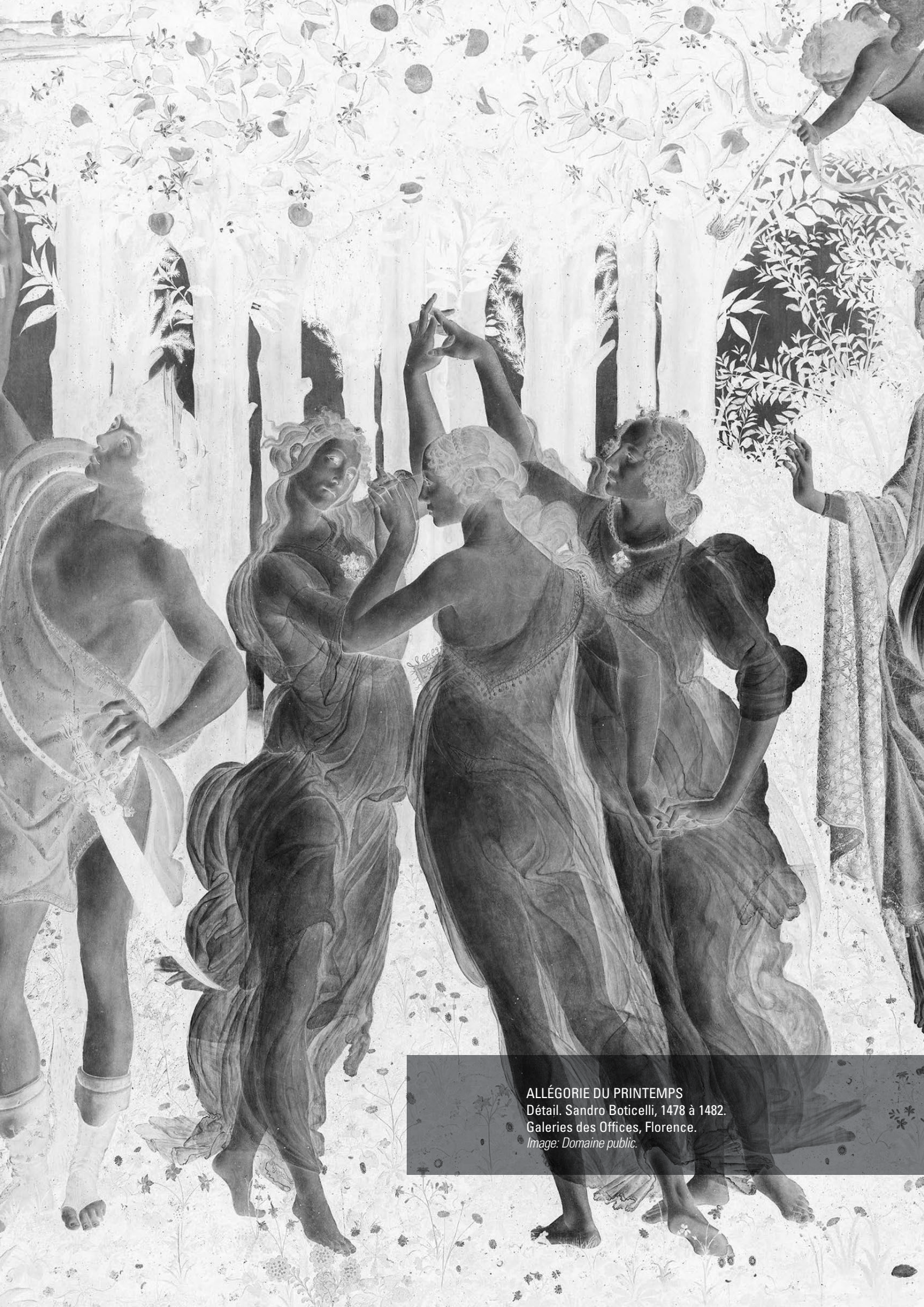
⁶ Avec notamment des contributions de Salvador Muñoz-Viñas, Cornelia Weyer, Iwona Szmelter, Michaël von der Goltz, Ursula Schädler-Saub et Francesca Valentini.



BANG. Ai Weiwei, Biennale de l'art de Venise, 2013. *Image: ©AiWeiWei.*



L'ADORATION DE L'AGNEAU MYSTIQUE. Détail. Van Eyck. *Image: Domaine public.*



ALLÉGORIE DU PRINTEMPS
Détail. Sandro Botticelli, 1478 à 1482.
Galeries des Offices, Florence.
Image: Domaine public.

Chacune de ces œuvres semble présenter une problématique nouvelle, échapper au connu, au défini, au « déjà envisagé ». Et pourtant ! Toutes ont un point commun : toutes sont reçues comme des œuvres d'art. Toutes appartiennent à cette catégorie d'objets particuliers que la *Teoria del restauro* s'attache à comprendre, à définir, dans un vocabulaire et avec des concepts parfois difficiles. Reconnaître cette difficulté comme inhérente au sujet est inviter à la dépasser. Parce que le restaurateur, en restaurant la matière est celui qui permet à l'œuvre d'art de se manifester encore comme œuvre d'art, appréhender ce qu'*est*, sur le plan ontologique, une œuvre d'art est pour lui essentiel. A tout le moins, il lui faut comprendre la nature ambiguë de l'objet qu'il traite, pour mieux comprendre les implications de son intervention.

Ceux qui cherchent en la *Teoria*, ou plus largement, en toute théorie, une méthodologie, se trompent de quête. Mais ceux qui cherchent à résoudre les paradoxes d'une œuvre d'art, et en particulier son rapport au temps, continueront à y trouver l'inspiration pour des interventions sensibles et novatrices (Brunel, 2009).

La *Teoria* de Brandi et la restauration de l'art contemporain

L'apport spécifique de la *Teoria* de Brandi à la restauration d'art contemporain a fait, au XXI^e siècle, l'objet de quelques articles, dont les publications de Francesca Valentini (2008), Sebastiano Barassi (2009), Carlota Santabàrbara Morera (2016); la *Teoria* a encore été exploitée, avec plus ou moins de bonheur, dans des études de cas (Gesché-Koning et Périer-d'Ieteren, 2008; Stefanaggi et Hocquette, 2009; De Cesare, 2013); mais qu'on explore les preprints des plus récents colloques internationaux, IIC (*Saving the now*, 2016), ou du groupe *Modern Materials and Contemporary Art* d'ICOM-CC, la référence brandienne se fait rare. Notons toutefois que les colloques explicitement consacrés à la théorie, comme *Construir teoría*, tenu à Mexico en 2011 et 2013 (Magar y Schneider, 2018), ou encore le symposium international *Teorías e historia de la conservación*, toujours à Mexico, en 2018, lui font toujours large place, mais cela reste une singulière exception, et l'accent est le plus souvent mis sur l'histoire de la réception⁷.

Quelle est la leçon de cette relative indigence ? Ce n'est pas la péremption de la pensée brandienne, mais le recul ou parfois même la fin d'une médiation de cette même pensée, au sein des enseignements de la conservation-restauration. L'hyperspécialisation des pratiques et l'importance croissante des matières scientifiques laissent de moins en moins de place à une réflexion théorique, pourtant au cœur de la démarche empirique, au sens philosophique du terme⁸.

Rappelons que dès la conception de l'*Istituto Centrale del Restauro*, à la fin des années 30, Brandi prévoit qu'il n'y aurait pas de cours théoriques (ni « culturels », ni « scientifiques ») qui ne soient liés à la pratique⁹. C'est bien ce que décrit par ailleurs la première génération des étudiants de l'*Istituto*, celle qui bénéficia directement de ses leçons. Il en va de même pour les années 60 et 70. L'attachement à la « leçon originale » de la *Teoria*, publiée entretemps, n'existe pas ; celle-ci est expliquée, comme le rapportent des témoins de l'époque¹⁰ en relation avec la pratique, dans le bouillonnement interdisciplinaire de l'ICR et de l'ICCROM.

⁷ Voir notamment les communications de Valérie Magar et Beatriz Mugayar Kühl (à paraître).

⁸ Nous nous référons ici à la pensée de Francis Bacon, John Locke et David Hume.

⁹ « De même qu'il n'y aura pas d'enseignement théorique sans exercice pratique ; il n'y aura pas d'exercice pratique sans enseignement théorique » Brandi (2007 : 270).

¹⁰ E.a. Anne van Grevenstein, Jukka Jokilhetto.

Les étudiants sont donc formés à la théorisation plutôt qu'à la *Teoria*: entendons par là qu'ils sont constamment sollicités dans un mouvement dialectique, confrontant le principe et le cas. Ceci apparaît clairement dans l'approche des Mora, ou encore d'Althöfer¹¹. Eux-mêmes deviendront les médiateurs inspirés de la pensée de Brandi. Leur secret, pour la transmission aux étudiants? La répétition inlassable, l'explication réitérée¹².

Si les premières traductions de la *Teoria* sont partielles (cf. version espagnole conservée à Mexico, décrite par Valérie Magar), ou les extraits traduits en français dans le numéro spécial de *Recherches Poétiques* (Giusto, 1995) c'est parce qu'elles fournissent des éléments de compréhension jugés suffisants, des éléments exploitables dans le contexte du moment.

Lorsque le contexte change, se diversifie, s'ouvre à d'autres réalités, le travail de théorisation selon les principes de la philosophie empiriste (partant du cas, pour préciser le principe) a à se poursuivre. Or, la pensée de Brandi ne s'arrête pas à la publication de la *Teoria*. Affinant son approche, il publie d'autres écrits esthétiques d'importance majeure: *Le due vie* (1966) et *Teoria generale della critica* (1974). Ces apports postérieurs ne peuvent être ignorés.

C'est d'ailleurs le premier de ces deux ouvrages majeurs que Paul Philippot choisira de traduire en français, avec une finalité pédagogique (Brandi, 1989); il discerne d'emblée l'importance conceptuelle et les développements approfondis de ce texte, postérieur à la *Teoria*. Brandi y passe en revue les grands courants contemporains, d'un pragmatiste tel Dewey à Barthes, Eco, Levi-Strauss, pour mieux démontrer la pertinence de son approche, esquissée dès la fin des années 40. Les exemples choisis dans *Le due vie* sont largement empruntés à l'art contemporain. Ils illustrent éloquemment les développements antérieurs de la pensée brandienne (Brandi, 1945). On y retrouve bien évidemment la distinction entre «flagranza», immanence de l'œuvre, liée au temps et à la matérialité, et son «astanza», sa révélation transcendante, dans la conscience.

Retour sur les temps de l'œuvre

La *Teoria*, qui a éclairé la conservation-restauration des œuvres d'art classique, est souvent réduite à des axiomes (dont la définition de la restauration comme acte de reconnaissance). Ce que j'appellerai le «vernis brandien» (le minimum de connaissance à son sujet) se résume la plupart du temps pour les conservateurs à la discussion des deux instances (improprement qualifiées de «valeurs»): l'instance esthétique et l'instance historique.

Les œuvres contemporaines peuvent bien évidemment répondre à cette double approche, même si la dimension historique d'une œuvre récente paraît à d'aucuns un concept assez flou. Mais quoi qu'en disent certaines définitions hâtives, l'art contemporain n'est pas l'art d'aujourd'hui: il a déjà l'épaisseur d'hier, temps de sa conception, auquel s'ajoute le temps de son installation, de son exposition, de ses réceptions. L'art contemporain se patine. L'art contemporain tombe en ruine. Ces œuvres, comme les œuvres du passé, peuvent perdre leur «épiphanie», pour employer un terme cher à Brandi.

Pourtant, alors qu'émerge un intérêt spécifique –et des formations– pour le *Time-based media art*, la clé de lecture brandienne sur les temps de l'œuvre est peu –ou carrément pas– exploitée dans le domaine anglo-saxon et néerlandais. Ainsi, il est symptomatique qu'une des plus brillantes représentantes de ces deux écoles, Hannah Hölling, consacre en 2017

¹¹ Selon le témoignage de C. Périer D'leteren, Paul Philippot avait projeté, et commencé, la traduction d'un ouvrage d'Althöfer qu'il trouvait extrêmement intéressant pour ses cours. Il n'a pas mené ce projet à terme, vu la difficulté de traduction.

¹² Témoignage personnel d'Annie Philippot-Reniers, épouse de Paul Philippot et sa compagne à Rome pendant de longues années. C'est un témoin privilégié et impliqué dans le bouillonnement intellectuel de l'époque, et sa conversation est sur plus d'un point très éclairante.

un article à *Time and conservation*, mais n'y cite Brandi que rapport à sa définition de l'acte restauratif (Hölling, 2017). Sa thèse, remaniée et publiée sous le titre *Paik's virtual archive. Time, change and materiality in media art*, ne lui fait guère plus de place –deux citations sur l'ensemble du volume, renvoyant au même axiome emprunté à la *Teoria* dans sa traduction anglaise de 2005¹³ (Hölling, 2017).

Le chapitre 6 s'intitule *Time and conservation*, et convoque De Duve, Deleuze et Bergson pour corriger la vision du temps de la «conservation traditionnelle», présumée linéaire, et centrée sur la quête de l'état original et de l'authenticité. Cette «conservation traditionnelle» semble tout droit sortie du XIXe siècle (Viollet-le-Duc et Ruskin sont cités), et ignorer des pans entiers de la réflexion théorique et de la pratique antérieures à Muñoz-Viñas (2005) ou Barbara Appelbaum (2007).

On y trouve ainsi des assertions telles que «The concepts of time that inform conservation have not been articulated clearly but are implicit in the rules and theories of traditional conservation» (Hölling, 2017: 96). L'autorité convoquée pour asseoir cette vérité surprenante est le conservateur Albert Albano, dans un texte de... 1988, qui traite des retouches d'œuvres contemporaines très spécifiques¹⁴. Hölling affirme sans ambages que «the attempt to 'lock a work' can be explained in part by the Brandian separation of the time of creation from the 'moment' when an observer recognizes in an artwork an interval of historical time» (Hölling, 2017: 96). Une incursion dans les articles d'Althöfer, le plus brandien des restaurateurs d'art contemporain, aurait pu corriger cette interprétation, et démontrer par la même occasion la préoccupation constante, centrale, du rapport au temps en restauration.

Comme l'a vu et compris le restaurateur allemand, tant dans la *Teoria* que dans *Le due vie* Brandi distingue très clairement la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa manifestation transcendante, et sa perception dans le temps «historique». Mieux: dans ses études de cas, il souligne le danger de confondre la manifestation de l'œuvre d'art transcendante avec le «temps temporel qui accueille dans son flux l'œuvre d'art achevée et immuable» (Brandi, 2001, 47) (entendre: immuable dans sa révélation à la conscience, en tant qu'œuvre d'art). Et il poursuit, par rapport à l'œuvre d'art contemporaine:

La confusion entre le temps extra-temporel ou interne de l'œuvre d'art et le temps historique de l'observateur devient beaucoup plus grave et dangereuse quand elle se produit –et c'est presque toujours le cas– pour les œuvres de l'actualité dans laquelle nous vivons. Pour celles-ci paraît légitime et inévitable cette consubstantialité avec les aspirations, les objectifs, la moralité, la socialité de l'époque ou d'une fraction de celle-ci; légitime, mais non péremptoire, uniquement si elle est ressentie par l'artiste comme prémisses à la caractérisation symbolique de l'objet (Brandi, 200: 47).

Pour Hannah Hölling, la «sous-estimation de la valeur du temps en conservation» (Hölling, 2017: 109) fait donc l'objet d'une invitation à repenser le temps au sein de cette même conservation, comme n'étant pas linéaire –suivant en cela l'autorité de Salvador Muñoz-Viñas (2005: 105). Aucune référence directe ou indirecte au chapitre 4 de la *Teoria* de Brandi –dont

¹³ Les deux citations de Brandi redisent sa conception de la restauration, comme «moment méthodologique de reconnaissance de l'œuvre d'art».

¹⁴ Albano n'est pas cité dans son texte original, mais d'après la republication dans Stanley-Price *et al.* (1996).

l'intitulé *Temps, œuvre d'art et restauration* contredit ce supposé désintérêt. L'essai *Du neuf sur du vieux* qui fournit des développements éclairants sur le rapport au temps, peut induire lui aussi, y compris pour l'art contemporain, des réflexions certes moins « traditionnelles ».

Loin de moi l'idée de considérer la pensée brandienne comme une matrice incontournable. Il est absolument légitime de sortir d'un système qu'on juge inadéquat. Mais encore faut-il, avant de le disqualifier, en explorer les potentialités sans en méconnaître les aspects fondamentaux. La conception du temps est au cœur du système brandien, et ses implications pour la restauration, en particulier celle de l'art contemporain, n'ont tout simplement pas été exploitées.

La faute n'est pas à l'instrument, mais à ceux qui l'utilisent.

Comprendre Brandi pour penser plus loin (et autrement?)

Ce qui fonde la vision brandienne de l'œuvre d'art, c'est la phénoménologie.

Pour Brandi, l'artiste tend à formuler, exprimer, créer quelque chose qui est en lui; il ne peut le manifester en dehors de lui que par la mise en œuvre de moyens matériels. C'est par le biais de cette matérialité que le spectateur reçoit, perçoit ce « quelque chose » qui est l'œuvre. La matière n'en est que le véhicule.

L'art n'est pas un langage. L'art n'est pas un système de communication. L'art est le lieu d'une expérience hors du temps, d'un détachement de la réalité, de la part de l'artiste comme du récepteur. L'art, l'œuvre d'art, c'est ce moment de suspension hors du monde — ce que Gérard Genette désignera plus tard comme l'aspect transcendant de l'œuvre (Genette, 1994).

L'axiome brandien: « on ne restaure que la matière » découle de cette conception: la matière est le support d'une expérience, et le restaurateur a pour tâche de permettre à l'objet matériel de continuer à jouer son rôle de vecteur.

Sauf que, si l'art en tant qu'expérience¹⁵ est « hors du temps », la matérialité qui permet cette expérience est, elle, bien inscrite dans le temps. Plus exactement, notera Brandi, l'œuvre est inscrite dans LES temps:

- Le temps de la création, par l'artiste (irréremdiablement révolu, et qu'il est vain de chercher à retrouver, ce serait une imposture).
- LES temps de réception de l'œuvre — c'est-à-dire chacun des moments, depuis sa création, où l'œuvre a « touché » une conscience, a été reconnue, expérimentée comme œuvre. Cette juxtaposition de moment fait une durée. Le restaurateur n'a, objectivement, pas le droit de « choisir » un moment de ce flux, car cela revient à figer la matérialité de l'œuvre dans un moment déterminé subjectivement (et tout aussi révolu que le moment de la création).
- Le temps de la réception dans la conscience, *hic et nunc*, ici et maintenant. En fait, le présent est le seul lieu légitime d'intervention, pour le restaurateur, qui a à garantir que l'œuvre puisse encore se manifester à la conscience, demain.

L'expérience de l'œuvre est transcendante (hors du temps, hors de la réalité physique);

¹⁵ Titre d'un ouvrage de Dewey, auquel Brandi emprunte une citation dans sa *Teoria* (Dewey, 1934).

l'œuvre, telle qu'elle se présente et se transmet au futur, est immanente (dans le temps, dans le réel, dans l'objet physique). Elle possède également son propre « temps intérieur », ce que Brandi définit comme le rythme. Le restaurateur ne restaure pas l'expérience; il restaure son support. Et j'ajouterai, pour concrétiser la réflexion en matière de conservation-restauration d'art contemporain: il restaure les *moyens* qui permettent un *effet*, celui-ci suscitant l'expérience (Verbeeck, 2018).

Dans le texte *Le neuf sur le vieux*, qui s'intéresse à la problématique de l'intervention contemporaine sur l'ancien, Brandi précise: « avec les arts figuratifs, nous nous trouvons (...) devant une œuvre qui est également le *medium* au travers lequel on la perçoit. Ainsi, toute intervention réalisée sur cette œuvre devient une intervention sur la manière de la transmettre dans le temps » (Brandi, 2007: 88). Pour comprendre la problématique des ajouts, poursuit Brandi, soit on l'aborde sous un angle philologique, comme un texte, où chaque ajout est considéré comme une interpolation; soit, on l'aborde sous l'angle du créateur.

*D'un côté, le critique intime l'ordre de ne pas altérer l'œuvre, de l'autre, l'artiste prétend la reprendre, l'augmenter et la continuer (...). La première attitude considère l'œuvre d'art telle que nous l'a transmise le temps passé, et c'est à travers sa structure même que nous cherchons à en retrouver les différentes phases; la seconde consiste à ramener l'œuvre d'art à l'état d'objet auquel nous entendons donner une nouvelle formulation partielle ou totale. Dans le premier cas nous considérons l'œuvre d'art historiquement comme une unité ou un ensemble artistique historique; dans le deuxième, nous la considérons, totalement ou en partie, comme une chose en évolution *in fieri*, que nous pouvons perpétuer, augmenter ou développer [C'est nous qui soulignons]¹⁶ (Brandi, 2007: 89).*

Certes, la hardiesse de ce propos que n'aurait pas démenti Cosgrove (1994) va être tempérée par les modulations et restrictions que pose Brandi; si les interpolations d'un texte n'engendrent pas l'altération irréversible de « l'instrument d'origine » de transmission, l'intervention sur l'œuvre d'art, quant à elle, modifie celle-ci dans son mode d'expression. Aussi, poursuit Brandi, « toute intervention qui modifie ou altère l'aspect historique doit pouvoir s'expliquer autrement qu'en fonction d'un goût ou d'un choix personnel » (Brandi, 2007: 90) – ce qui semble bien évidemment le cas pour nombre d'interventions contemporaines, où l'obsolescence, par exemple, contraint à des choix de nécessité. L'exemple cité par Olivier Steib, de la restauration de l'œuvre de Jenny Hölzer en fournit un excellent exemple (Steib, 2018).

La formulation de l'œuvre comme « *in fieri* » convient particulièrement aux formes contemporaines, où les installations et performances sont autant de versions offertes à l'expérience esthétique – et comme telles, toutes authentiques. Les tentatives d'enregistrer les variations lors des expositions, selon un schéma biographique (Van de Vall *et al.*, 2011) dans une optique de conservation, n'ont dans cette perspective qu'un intérêt secondaire. Elles enregistrent l'occurrence matérielle de l'œuvre d'art, son immanence. Ce peut avoir un intérêt pour l'histoire ou l'histoire de l'art, mais fige de facto l'œuvre dans une dimension historique qui est parfois totalement étrangère à l'intention de l'artiste... et qui devrait l'être pour le conservateur-restaurateur.

¹⁶ Brandi défend le maintien des additions antérieures à 150 ans. Ce n'est qu'au XIXe siècle que les monuments (au sens large, donc incluant les œuvres d'art) sont considérées comme des « formes historiquement closes ». Une fois que l'œuvre est entrée dans ce nouveau paradigme (historique), il n'est plus possible d'admettre l'intervention sur l'œuvre – comme cela se fit par exemple à l'époque renaissance ou baroque –, dans une perspective d'intégration à l'esthétique contemporaine, produisant une nouvelle unité (Brandi, 2007). Mais l'œuvre contemporaine relève-t-elle de cette conscience historique? Cela reste à discuter. Nombre d'artistes contemporains vivants s'érigent contre cette conception.

Pourquoi? Parce que, répétons-le, le rôle du conservateur-restaurateur est de permettre la manifestation de la transcendance de l'œuvre, ce «quelque chose», cette «expérience» dans la conscience qui emporte le spectateur hors du temps, précisément. Son intervention sur la matière ne vise pas à ressusciter une expérience passée, mais présente. Il ne peut y avoir d'expérience de l'œuvre d'art qu'*au présent*.

Le conservateur-restaurateur n'est pas un entomologiste, épinglant un papillon mort –l'expérience passée d'une œuvre d'art passée: il est celui qui veille à la conservation du cocon, de la chrysalide de l'expérience esthétique.

Brandi est mort, vive Brandi

J'ai commencé à enseigner Brandi à des étudiants en conservation, voici près de 25 ans; ce fut d'abord avec circonspection –et sans sympathie particulière. Un de mes premiers articles sur Brandi connut une publication tronquée: l'expression de certaines réticences avait été perçue comme un crime de lèse-majesté. Un des plus fins connaisseurs de Brandi, Georges Brunel, m'invita à approfondir la pensée brandienne (Brunel, 2009), tout comme, peu après, Paul Philippot (2010), qui m'incita à lire Brandi en dehors de la *Teoria*.

Cet approfondissement est une tâche exigeante –parfois rebutante. Néanmoins, je ne m'y suis jamais appliquée sans fruit. Brandi n'est pas «ma» référence unique. Il est l'un de ceux qui m'ont appris à théoriser, c'est-à-dire, à envisager les problèmes à un certain degré de généralité, pour échapper à la tyrannie du cas par cas. La familiarité avec ses œuvres ouvre à l'intelligence de Genette et d'Eco, les penseurs que je considère peut-être comme les plus porteurs, en termes de réflexion actuelle sur la conservation-restauration.

La publication tardive des traductions intégrales de la *Teoria* a peut-être eu un effet inattendu sur l'enseignement de la pensée de Brandi: celui de figer une leçon dans un texte, au détriment d'un esprit. Les avancées de l'esthétique phénoménologique, l'émergence d'autres noms et courants porteurs séduisent aujourd'hui davantage les jeunes doctorants, qui ne sont plus, faute de médiateurs inspirés, confrontés à sa pensée: d'où, des raccourcis, des contresens, et une critique pas toujours pertinente quant à l'évaluation de son apport.

Quelle leçon tirer de ce constat? Il faut revenir aux fondamentaux: c'est-à-dire, à une confrontation de la théorie à la pratique, au cœur des ateliers où l'on forme les restaurateurs de demain. La théorie, ce n'est pas un exercice de style, un passage imposé, le lieu où démontrer quelque hardiesse ou virtuosité de l'esprit. La théorie est au service de la restauration comme acte critique: elle est l'étalon du jugement libre et éclairé du conservateur-restaurateur. Et c'est pour ce motif qu'il a à apprendre, pendant sa formation, à forger ses outils. Autrement dit, il a à aiguïser sa capacité de réflexion comme on aiguïse un scalpel, et à polir la théorie, pour qu'elle reflète mieux la réalité.

*

Références

- Althöfer, Heinz (1960) "Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst", *Das Kunstwerk* 14 (5-6): 51-59.
- Althöfer, Heinz (1970) "The Düsseldorf restoration studio", *Studies in Conservation* 15 (3): 223-225.
- Althöfer, Heinz (1977) "Notizen zur Maltechnik und Restaurierung moderner Kunstobjekte Fortsetzung 5 und Schluss", *Maltechnik/Restaura* (3): 186-192.
- Althöfer, Heinz (1981) "Historical and ethical principles of restoration", in: *ICOM Committee for Conservation 6th triennial meeting, Ottawa, 21-25 September 1981. Preprints*, ICOM, Paris, p. 4.
- Althöfer, Heinz (1990) "L'art contemporain et la restauration", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* (12): 147-154.
- Althöfer, Heinz (2011) "Interview mit Bettina Schwabe und Cornelia Weyer", *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* (1): 68-79.
- Angelucci, Sergio (a cura di) (1994) *Arte contemporanea, conservazione e restauro: contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea"*, Fiesole, Nardini.
- Appelbaum, Barbara (2007) *Conservation treatment methodology*, Butterworth-Heinemann, Leipzig.
- Ashley-Smith, Jonathan (2008) "Theory follows practice", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 189-193.
- Barabant, Gilles et François Trémolières (eds.) (à paraître) *L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs: actes de la journée d'études organisée avec le C2RMF à l'INHA, Paris, 4 octobre 2013*, C2RMF, Paris.
- Barassi, Sebastiano (2009) *Dreaming of a universal approach: Brandi's Theory of Restoration and the conservation of contemporary art*, Paper presented at the seminar Conservation, dilemmas and uncomfortable truths, London, 24 September 2009 (<http://www.icom-cc.org/54/document/dreaming-of-a-universal-approach-brandis-theory-of-restoration-and-the-conservation-of-contemporary-art/?id=777#XHvygtGCGu4>) (consulté le 7 février 2019).
- Basile, Giuseppe (a cura di) (2008) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Basile, Giuseppe and Silvia Cecchini (eds.) (2011) *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory: international symposium, New York, October 4, 2006*, Il prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano.
- Brandi, Cesare (1942) *Morandi*, Le Monnier, Firenze.
- Brandi, Cesare (1945) *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma.
- Brandi, Cesare (1950) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1952) *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano.
- Brandi, Cesare (1963) *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1963) *Burri*, Editalia, Roma.
- Brandi, Cesare (1966) *Le due vie*, Laterza, Bari.
- Brandi, Cesare (1974) *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1976) *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1979) *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino.
- Brandi, Cesare (1989) *Les deux voies de la critique*, trad. Paul Philippot, Marc Vokar Editeur, Bruxelles.
- Brandi, Cesare (1995) *Il restauro: teoria e pratica*, Editori Riuniti, Roma.

- Brandi, Cesare (2001) *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Éditions du patrimoine, Paris.
- Brandi, Cesare (2007) *Cesare Brandi: la restauration, méthode et études de cas*, trad. Françoise Laurent et Nathalie Volle, Institut national du patrimoine, Ed. Stratis, Paris.
- Brunel, Georges (2009) "Choix, valeurs, théorisation. Penser les pratiques d'aujourd'hui avec Cesare Brandi", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [https://journals.openedition.org/ceroart/1316] (consulté le 7 février 2019).
- Carta italiana del restauro (1972) *Carta italiana del restauro* [https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2010_253_8833.pdf] (consulté le 10 janvier 2018).
- Charte de Venise (1964) *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* [https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf] (consulté le 19 avril 2019).
- Cordaro, Michele (1994) "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in: *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Nardini Editori, Fiesole, pp. 71-78
- Cordaro, Michele (2005) "L'eterogeneità dell'arte contemporanea", in: Enzo Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino, pp. 63-64.
- Cordaro, Michele (2013) "Experience in the restoration of traditional historical materials and the problems of restoring the many materials used in contemporary art", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.
- Cosgrove, Denis E. (1994) "Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in the contemporary world", in: Wolfgang E. Krumbein, Peter Brimblecombe, Denis E. Cosgrove and Sarah Staniforth (eds.), *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage*, John Wiley and Sons, Chichester, pp. 259-266.
- De Cesare, Grazia (2013) "The ISCR: a methodic approach to the restoration of contemporary artwork - case studies", in: Maria Cristina Mundici and Antonio Rava (eds.), *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano, pp. 253-257.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*, Minton, Balch & company, New York.
- Di Martino, Enzo (a cura di) (2005) *Arte contemporanea: conservazione e restauro. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1996)*, Allemandi, Torino.
- Frederick R. Weisman Foundation (1991) *Conservation and contemporary art: summary of a workshop, 4-5 June 1990, Richmond, Virginia*, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles.
- Genette, Gérard (1994) *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil (Poétiques), Paris.
- Gesché-Koning, Nicole et Catheline Périer-d'Ieteren (eds.) (2008) *Cesare Brandi (1906-1988): sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration. Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007*, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Cahiers d'études X, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles.
- Giusto, Jean-Pierre (dir.) (1995) *Recherches poétiques. Revue de la Société Internationale de Poétique*, numéro 3, Dossier L'acte restaurateur, hiver 1995.
- Glanville, Helen (2008) "Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the national Gallery, London", in: *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 209-216.
- Hermens, Erma and Frances Robertson (eds.) (2016) *Authenticity in transition: changing practices in art making and conservation: proceedings of the international conference held at the university of Glasgow, 1-2 December 2014*, Archetype Publications, London.
- Hölling, Hanna (2013) *RE: Paik - On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations*, PhD dissertation, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Hölling, Hanna (2017) "Time and conservation", in: *ICOM-CC 18th triennial conference, Copenhagen* [https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=53384c17-3c46-4c24-8917-650f145a5530] (consulté le 20 février 2019).
- Hughes, Helen (2008) "Brandi and his influence on conservation in the United Kingdom", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim*,

Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 201-204.

Hummelen, IJsbrand and Dionne Sillé (1999) "Preface", in: IJsbrand Hummelen and Dionne Sillé (eds.), *Modern art, who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, pp. 10-11

ICOM-CC (2019) *ICOM-CC Publications Online* [<https://www.icom-cc-publications-online.org/>] (consulté le 18 février 2019).

IIC (2016) *Saving the now: crossing boundaries to conserve contemporary works. Contributions to the Los Angeles Congress IIC, 12-16 September 2016*, Supplement 2, Volume 61, International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), London.

Kanter, Laurence B. (2007) "The reception and non-reception of Cesare Brandi in America", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* (4): 30-43.

Kühl, Beatriz M. (à paraître) "Por una lectura brandiana de Cesare Brandi en Brasil", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie y Renata Schneider (2018) *Construir teoría*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Magar, Valerie (à paraître) "Traducción y recepción de la *Teoría de la conservación* de Brandi en México", in: *Simposio Internacional de Historia y Teorías de la Conservación*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mundici, Maria Cristina and Antonio Rava (ed.) (2013) *What's changing: theories and practices in the restoration of contemporary art*, Skira, Milano.

Muñoz Viñas, Salvador (2005) *Contemporary theory of conservation*, Elsevier, Oxford.

National Gallery of Canada (1980) *International symposium on the conservation of contemporary art - Symposium international sur la conservation de l'art contemporain*, National Museums of Canada, Ottawa.

Petraroia, Pietro (1986) "Genesi della teoria del restauro", *Brandi e l'estetica. Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo*: lxxvii-lxxxvi.

Petraroia, Pietro (1988) "Il fondamento teorico del restauro", in: "Per Cesare Brandi", atti del seminario, Roma, Università di Roma 'La Sapienza', 30 maggio - 1 giugno 1984, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 51-54.

Petraroia, Pietro (2006) "Brandi, Milano e la 'modernità' negli anni Trenta", in: Maria Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi della Tuscia, Nardini Editore, Firenze, pp. 335-345.

Philippot, Paul (2010) "Finalement, c'est une question de conscience.... Libre entretien, en forme de postface", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.2051>] (consulté le 12 décembre 2018).

Righi, Lidia (a cura di) (1992) *Conservare l'arte contemporanea, La conservazione et il restauro oggi, Atti del Convegno di Ferrara 26-27 settembre 1991*, Nardini, Fiesole.

Russo, Luigi (2006) "Cesare Brandi et l'estetica del restauro", in: *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze, pp. 301-314.

Santabárbara Morera, Carlota (2016) "Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo", *e-rph-Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (18): 52-69 [<https://doi.org/10.30827/e-rph.v0i18.5198>] (consulté le 7 février 2019).

Santabárbara Morera, Carlota (2017) "Conservation of contemporary art: a challenge for the theory of critic restoration?", in: *Conservando el pasado, proyectando el futuro, tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 293-304.

Schädler-Saub, Ursula and Angela Weyer (2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art. Reflections on the roots and the perspectives. Proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Archetype, London.

Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro (eds.) (1996) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Readings in conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles.

Schinzel, Hiltrud (2004) *Touching vision: essays on restoration theory and the perception of art*. Ghent University, VUB University Press, Brussels.

Stefanaggi, Marcel et Régine Hocquette (2009) *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines: 13es journées d'études de la SFIC, Paris, 24-26 juin 2009*, Section française de l'Institut International de Conservation, Champs-sur-Marne.

Steib, Olivier (2018) "La restauration problématique d'une œuvre lumineuse conceptuelle", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.5942>] (consulté le 16 avril 2019).

Szmelter, Iwona and Natalia Andejewskarz (eds.) (2012) *Innovative approaches to the complex care of contemporary art*, Archetype, London-Warsaw.

Urbani, Giovanni (2012) *Per una archeologia del presente: scritti sull'arte contemporanea*, Skira, Milano.

Valentini, Francesca (2008) "Cesare Brandi's theory of restoration: some principles discussed in relation with the conservation of contemporary art", in: Giuseppe Basile (ed.), *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica: a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi: atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris - Cesare Brandi's thought from theory to practice: the centenary of the birth of Cesare Brandi: acts of the seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, Il Prato, Associazione Giovanni Secco Suardo, Saonara, Lurano, pp. 76-82.

Van de Vall, Renée, Hanna Hölling, Tatja Scholte and Sanneke Stigter (2011) "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", in: Janet Bridgland (ed.), *ICOM-CC 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011: preprints*, Critério, Almada [<http://hdl.handle.net/11245/1.344546>] (consulté le 16 avril 2019).

Verbeeck, Muriel (2016) "'There is nothing more practical than a good theory': Conceptual tools for conservation practice", *Studies in Conservation* 61 (Sup 2): 233-240 [<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188647>] (consulté le 16 avril 2019).

Verbeeck, Muriel (2018) "De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation?", *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* [<https://doi.org/10.4000/ceroart.6020>] (consulté le 16 avril 2019).