

La restauration, un acte de collaboration entre l'artiste et le restaurateur

Conservation, a Collaborative Act between the Artist and the Conservator

Francine Couture

Number 102, Winter 2012–2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68146ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couture, F. (2012). La restauration, un acte de collaboration entre l'artiste et le restaurateur / Conservation, a Collaborative Act between the Artist and the Conservator. *Espace Sculpture*, (102), 17–20.

La RESTAURATION, un acte de collaboration entre l'artiste et le restaurateur CONSERVATION, a Collaborative Act between the Artist and the Conservator

Francine COUTURE

Les activités professionnelles des restaurateurs sont traditionnellement fondées sur la préservation des matériaux originaux d'un objet culturel. Le principe de cette activité associe étroitement la notion d'intégrité matérielle originelle de l'objet à celle de son authenticité ; c'est ce que signalent les articles du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* à propos de la restauration¹. À titre d'exemple d'application de cette conception, mentionnons cette prescription du *Code de déontologie canadien en matière de conservation* à l'effet que le restaurateur doit respecter l'intention originelle du créateur du bien culturel, se renseigner sur l'intégrité physique, conceptuelle, historique ou esthétique de ce bien et la respecter dans toutes ces interventions². Cette recommandation évoque la théorie de la restauration de Cesare Brandi qui a guidé l'instauration des programmes de formation des restaurateurs. Ce théoricien a défini la restauration comme «le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique³». Et il a dicté aux restaurateurs de préserver son état matériel originel parce que, en tant que trace de l'acte de création, il est porteur de sa signification historique ; et c'est par la préservation de cet état qu'ils peuvent assurer la pérennité de la valeur artistique de cette œuvre et l'authenticité de son expérience esthétique.

Les sculptures contemporaines dotées d'un potentiel de variabilité ont mis en cause cette conception de l'authenticité de l'œuvre d'art fondée sur son intégrité matérielle d'origine. Cette variabilité se manifeste de différentes façons : elle peut s'incarner dans l'éphémérité des

The activities of conservation professionals are traditionally based on preserving the original materials of a cultural property.¹ The principle of this activity closely allies the notion of an object's original material integrity with that of its authenticity; this is what the articles in the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* indicate on the subject of restoration. A concrete application of this view can be found in the obligation of the *Code of Ethics of the Canadian Association for Conservation*, which stipulates that the conservation professional must respect the original intention of the creator of the cultural property and be governed by an informed respect for the integrity of the property, including physical, conceptual, historical and aesthetic considerations in all of his or her interventions."² This recommendation evokes Cesare Brandi's restoration theory, which has guided the establishment of restoration and conservation training programs. This theorist defined the activity as follows: "Restoration consists of the methodological moment in which the work of art is recognized for its physical being and its dual aesthetic and historical nature..."³ Furthermore, he asked restorers to conserve its original material state, because, as a trace of the creative act, it is the vehicle of the work's historical meaning; and by preserving this state, they can ensure the long-term survival of the artwork's artistic value and the authenticity of the aesthetic experience associated with it.

Contemporary sculptures that have a potential variability challenge this concept of authenticity based on an artwork's original material integrity. This variability occurs in various ways: it can be part of the ephemeral nature of the materials, technological obsolescence, or through the contingent relationship of a sculpture to its exhibition contexts. These manifestations have led museum professionals, among them restorers, to think about the norms and conventions that are the basis of their professional activities. Must they be opposed to any modification of the original state of three-dimensional works so as to conserve the material traces of the socio-cultural context from which they originate, or must they instead preserve a work's conceptual identity, which refers to the artist's intention? What physical elements of a works must hence be favoured to safeguard its integrity and authenticity? The answers to these questions given in presentations at colloquia or published in articles indicate that restoration professionals attempt to maintain a balance between conserving a work's original materiality and respecting its variability.

DOCUMENTING AN ARTWORK'S IDENTITY

Several years ago, Pip Laurenson, who was the first new media restorer at Tate Modern, proposed that restorers replace the notion of an original material state with the concept of an artwork's identity in order to account for the specificity of media installations in which the display modes are not the same as those of conventional monolithic sculpture. She ascertained that they take place over a set time period and that they associate the physical features of sculpture with performance components; moreover, since the technical equipment they use may become obsolete, they are often subject to technological migration or emula-

Thomas HIRSCHHORN,
Doppelgarage, 2002.
Galerie ARNDT and
PARTNER. Salle
arrière/Back gallery. Collec-
tion : Pinacothèque d'Art
Moderne de Munich/
Pinakothek der Moderne,
Munich. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste et
de ARNDT (Contemporary
Art GmbH & Co. Betriebs
KG), Berlin / Courtesy the
artist and ARNDT (Contem-
porary Art GmbH & Co.
Betriebs KG), Berlin.



matériaux, l'obsolescence technologique, ou encore la contingence de ces sculptures à leur contexte d'exposition. Ces modes de manifestation ont incité les professionnels des musées, dont les restaurateurs, à entreprendre une réflexion sur les normes ou les conventions fondant leurs activités professionnelles. Doivent-ils s'opposer à toute modification de l'état d'origine de ces œuvres tridimensionnelles afin de conserver les traces matérielles du contexte socioculturel d'où elles sont issues, ou doivent-ils davantage préserver leur identité conceptuelle qui renvoie à l'intention de l'artiste? Quels éléments physiques de ces œuvres doivent alors être privilégiés pour sauvegarder leur intégrité et leur authenticité? Les réponses qu'ils ont données à ces questions, lors d'interventions dans des colloques ou de la publication d'articles, indiquent qu'ils tentent de maintenir un équilibre entre la préservation de leur matérialité originelle et le respect de leur variabilité.

DOCUMENTER L'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE D'ART

Ainsi, il y a quelques années, Pip Laurenson, qui fut la première restauratrice des nouveaux médias à la Tate Modern Gallery, a proposé aux restaurateurs de remplacer la notion d'état matériel originel par le concept d'identité de l'œuvre d'art afin de rendre compte de la spécificité des installations médiatiques, dont les modes de manifestation diffèrent de la sculpture monolithique conventionnelle. Elle a relevé qu'elles se déroulent dans une durée déterminée et qu'elles associent les traits physiques de la sculpture à des composantes performatives; de plus, leurs dispositifs techniques pouvant devenir obsolètes sont fréquemment objet de migration ou d'émulation technologique. Afin de composer avec cette variabilité de l'installation médiatique, Pip Laurenson a encouragé ses collègues à entreprendre un travail de collaboration avec son auteur afin de documenter les éléments constituant son identité, ce qui concerne autant ses composantes matérielles, son fonctionnement technique et les modalités de sa mise en vue que l'effet esthétique recherché. Elle a fait valoir la portée normative de cette documentation en considérant que l'application des renseignements consignés devait garantir l'authenticité des prestations de l'œuvre. Par ailleurs, elle a reconnu que l'identité de l'installation médiatique n'est pas obligatoirement stable, mais qu'elle peut se construire au rythme de ses réexpositions⁴. Elle a cependant recommandé aux restaurateurs de ne pas aborder sa variabilité comme étant totalement ouverte, en veillant à ce que celle-ci ne porte pas atteinte à l'intégrité conceptuelle et matérielle de l'œuvre dont les conditions ont été établies par la documentation⁵.

LA CONJUGAISON DES SAVOIRS DE L'ARTISTE ET DU RESTAURATEUR

Ce rôle déterminant accordé à la documentation est aujourd'hui bien intégré dans les activités de ces professionnels des musées. Par exemple, Richard Gagnier, chef du laboratoire de restauration du Musée des beaux-arts de Montréal, partage avec Pip Laurenson cette préoccupation de maintenir un équilibre entre le respect des instructions de l'artiste et l'exercice de la compétence du restaurateur. Il affirme qu'afin d'assurer la pérennité de l'intégrité matérielle et conceptuelle de l'œuvre d'art, «la déontologie de la restauration en art contemporain nécessite le savoir combiné du conservateur, du restaurateur et de l'artiste⁶».

Cette posture professionnelle axée sur la collaboration entre l'artiste et le restaurateur et la réunion de leurs savoirs est également au cœur du projet de recherche intitulé *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*, qui a réuni des restaurateurs et des conservateurs œuvrant dans des musées européens ayant acquis des installations⁷. L'objectif de cette recherche a été de fixer les conditions de la pérennité de cette catégorie d'œuvres contemporaines en établissant des protocoles de leur conservation et de leur exposition, dont les conditions sont étroitement associées à leur identité⁸. Les participants à ce projet ont aussi donné à la documentation un rôle d'intermédiaire décisif pour établir les composantes de cette identité. D'une part, ils ont placé l'artiste au centre de ce processus en lui donnant le statut d'un véritable collaborateur au sein de leur réseau professionnel. Ils ont eu recours à des méthodes de cueillette de renseignements qui relèvent d'une véritable

tion. In order to come to terms with the variability of media installations, Pip Laurenson encouraged her colleagues to undertake a collaborative process with the artist, and to document the elements that make up a work's identity. Elements that at once involve its material components, its technical function, its display modes and the intended aesthetic effect. She highlighted the normative scope of this documentation by considering how applying the prescribed information should guarantee the authenticity of a work's showing. Moreover, she recognized that the identity of a media installation is not necessarily stable, since it can be built up over the course of its re-exhibitions.⁴ She does, however, recommend restorers to not view variability as being totally open, notably by ensuring that it does not undermine the conceptual and material integrity of a work in which the conditions have been established by documentation.⁵

COMBINING THE KNOWLEDGE OF THE ARTIST AND THE RESTORER

The determining role of documentation is now an integral part of these museum professionals' activities. For example, Richard Gagnier, head of conservation at the Montreal Museum of Fine Arts, shares Pip Laurenson's concern with maintaining a balance between respecting an artist's instructions and exercising the restorer's professional competency. He states that in order to ensure the long-term survival of the artwork's material and conceptual integrity "the code of ethics of contemporary art requires the combined knowledge of the restorer and the artist."⁶

This professional stance, rooted in the collaboration between the artist and restorer and the merging of their knowledge, is also at the centre of the research project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*, which gathered restorers and conservators who work in European museums that have acquired installations.⁷ The aim of this research has been to lay down the conditions of continuity for this category of contemporary works by establishing protocols for their conservation and exhibition, the conditions of which are closely linked to their identity.⁸ The participants in this project also assigned a decisive intermediary role to documentation in establishing the components of this identity. On the one hand, they place the artist at the centre of this process by giving him or her the status of a true collaborator within their professional network. They used data gathering methods that make this project a veritable ethnographic research on artistic work. Though they received documents from the artists, most of the time the researchers held interviews in which the artists relayed information that they had never systematically set down. This allowed them to transmit knowledge that, while being of a conceptual nature, also involved know-how specific to production processes, technical equipment, and the qualities of the material used during the creation process, and that are considered essential for the authentication of their works' exhibition, and for their overall conservation. On the other hand, this knowledge about installations was also produced through the restorers' analysis. Their expertise was applied to the following research stages: describing the works' material state, making a report of their exhibitions, identifying the variations this led to, and evaluating the effect on their original integrity. This information served to produce a guide for their display protocol, which includes written documents, diagrams, photographs and video images. The guide provides a detailed description of the works' material components, their way of occupying the exhibition space, as well as a presentation of their set up stages. This is the actual script⁹ for these installation works, since it plays a normative role in designating their presentation methods like being the authorized version that should serve as the model for future iterations. The guide also demonstrates that the installations have led contemporary art restorers to broaden their expertise to include an installation's display conditions, which have henceforth become a factor in their practices.

The documentation process for Thomas Hirschhorn's *Doppelgarage* (2002)—acquired in 2005 by the Pinakothek der Moderne, Munich—is a telling example of the results obtained by the research project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*.¹⁰



Thomas HIRSCHHORN, *Doppelgarage*, 2002. Galerie ARNDT and PARTNER. Salle avant/ Front gallery. Collection: Pinakothek d'Art Moderne de Munich/ Pinakothek der Moderne, Munich. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de ARNDT (Contemporary Art GmbH & Co. Betriebs KG), Berlin / Courtesy the artist and ARNDT (Contemporary Art GmbH & Co. Betriebs KG), Berlin.

recherche ethnographique sur le travail artistique. Des artistes ont déposé des documents, mais, le plus souvent, ils ont réalisé avec eux des entretiens contenant de l'information que les artistes n'avaient jamais systématiquement consignée. Ce qui leur a permis de transmettre leur savoir qui, tout en étant d'ordre conceptuel, implique aussi des savoir-faire propres à des processus de fabrication, à des dispositifs techniques ou à des qualités des matériaux utilisés au cours du processus de création et qui sont jugés essentiels à l'authentification de l'exposition de leurs œuvres, et plus globalement à leur conservation. D'autre part, ce savoir sur les installations a aussi été constitué par les analyses des restaurateurs. Leur expertise a été appliquée dans les étapes suivantes de la recherche: la description de l'état matériel de ces œuvres, la constitution du récit de leurs expositions, l'identification des variations qu'elles ont suscitées et l'évaluation de leur effet sur leur intégrité originelle. Ces renseignements ont servi à produire un guide de leur mise en vue qui regroupe des documents écrits, des diagrammes, des photographies ou des images vidéo. On y trouve une description détaillée de leurs composantes matérielles, de leur mode d'occupation de l'espace d'exposition, ainsi qu'une présentation des étapes de leur montage. Ce guide constitue le véritable script⁹ de ces œuvres installatives puisqu'il exerce un rôle normatif en désignant les modalités de leur présentation comme constituant leur version autorisée devant servir de modèle aux itérations ultérieures. Ce guide démontre aussi que les installations ont incité les restaurateurs en art contemporain à étendre l'application de leur expertise aux conditions de mise en vue de l'installation, qui constituent dorénavant un objet de leurs pratiques.

La documentation de *Doppelgarage* (2002) de Thomas Hirschhorn, acquise en 2005 par la Pinakothek d'Art Moderne de Munich, est exem-

During its inaugural display at Arndt and Partner gallery in 2003, this complex work occupied a 120 square metre space made up of two rooms linked by a corridor. Four hundred found objects or objects made with materials gleaned from the everyday life of the city were placed on the floor and walls of these rooms.¹¹ In order to establish a conservation strategy, the Pinakothek restorers and conservators asked the following questions: should the *Doppelgarage* work be classified as a unique object, the authenticity of which is based on its original material integrity? Or is it a conceptual and performance-based work whose distinctive feature is its ephemerality or the deterioration of its materials? In referring to its creation process, they observed that the artist's intention on this subject is ambiguous. On the one hand, he gave very precise instructions to his assistants regarding the form of the objects and their placement in the space, thus giving their materiality a determining role in the production of meaning. On the other, in allowing the museum to replace damaged components he did not insist on the absolute preservation of the work's original state. The restorers consequently implemented a conservation strategy that corresponds to this artist's position, although restoring a large portion of the installation's elements was guided by the principle of preserving the original states of its components. The restoration team undertook a detailed description of these physical characteristics. They identified the original elements that were deemed essential to maintain the work's integrity and its aesthetic perception, and it accepted the deterioration of materials that were judged to not radically infringe upon its material integrity. The Pinakothek's restorer, Maike Grün, admitted however that the restorers' documentation of the work's state could eventually be called into question through subsequent exhibitions that may generate variations.

plaire des résultats obtenus par le projet de recherche *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*¹⁰. Lors de sa mise en vue inaugurale à la galerie Arndt and Partner, en 2003, cette œuvre complexe occupait un espace de cent vingt mètres carrés constitué de deux pièces reliées par un couloir ; quatre cents objets trouvés ou fabriqués avec des matériaux provenant de l'environnement de la vie quotidienne occupaient le sol et les murs de ces pièces¹¹. Afin d'établir une stratégie de sa conservation, les restaurateurs et les conservateurs de la Pinacothèque d'Art Moderne de Munich ont posé les questions suivantes : Est-ce que *Doppelgarage* doit être classée comme objet unique dont l'authenticité est fondée sur son intégrité matérielle d'origine ? Ou est-elle une œuvre à caractère conceptuel et performatif dont le trait distinctif est son éphémérité ou la détérioration de ses matériaux ? Se référant au processus de sa création, ils ont retenu que l'intention de l'artiste sur ce sujet est ambiguë : d'une part, il a donné à ses assistants des instructions très précises concernant la forme des objets et leur localisation dans l'espace, faisant ainsi jouer à la matérialité un rôle déterminant dans la production du sens ; d'autre part, il n'a pas tenu au maintien absolu de son état originel en permettant au musée de remplacer les composantes abîmées. Les restaurateurs ont alors mis en place une stratégie de conservation adaptée à cette position de l'artiste, bien que le principe de préservation de l'état originel des composantes de cette installation ait guidé la restauration d'une partie importante de ses éléments. L'équipe de restauration a procédé à une minutieuse description de ses caractéristiques physiques. Elle a identifié les éléments d'origine jugés déterminants pour maintenir l'intégrité et les modalités de sa perception esthétique, et elle a consenti à la détérioration de matériaux qu'elle a jugés ne pas porter radicalement atteinte à son intégrité matérielle. Le restaurateur de la Pinacothèque d'Art Moderne de Munich, Maike Grün, a cependant admis que cette fixation de l'état de l'œuvre par ce travail des restaurateurs pourrait être éventuellement mise en cause par des expositions de l'œuvre susceptibles de générer des variations.

La posture de ce restaurateur à l'égard de *Doppelgarage* est exemplaire de prises de décisions concernant d'autres œuvres installatives étudiées par le projet *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*. Elles témoignent de l'application simultanée de deux modèles de stratégies visant l'établissement de leurs conditions de pérennité. L'un relève de la fidélité des restaurateurs au paradigme de la théorie institutionnalisée de la conservation voulant, dans la mesure du possible, le maintien de l'intégrité de l'état originel de l'œuvre afin de préserver sa signification historique ; alors que l'autre atteste de leur ouverture à l'idée que cet état n'est pas définitivement fixé, mais que les conditions de sa variabilité doivent être définies par l'expertise du restaurateur, en collaboration avec l'artiste. Cette prise de position est partagée par les restaurateurs d'art contemporain, comme l'illustre ce commentaire de Richard Gagnier : « On prend par rapport à l'œuvre des décisions qui respectent l'intention de l'artiste, mais qui tendent à saisir ce qui doit être absolument maintenu de sa matérialité originale ou renouvelable afin d'assurer l'authenticité pérenne de l'objet¹². »

Francine COUTURE est professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Elle prépare la publication d'un ouvrage collectif qui paraîtra en 2013 aux Éditions MultiMondes (collection « Cahiers de l'Institut du patrimoine »), portant sur la thématique de la réexposition et de la pérennité des œuvres contemporaines. Cette publication s'inscrit dans la continuité de ses travaux de recherche se rapportant au sujet de l'exposition, et plus globalement aux relations de l'art contemporain avec l'institution artistique.

This restorer's stance regarding *Doppelgarage* is exemplary of the decision making process concerning other installation works studied in the project *Inside Installations. Preservation, Presentation of Installation Art*. The approaches testify to the simultaneous application of two strategy models that aim to establish the works' conditions for continuity. One is based on the restorers' faithfulness to the paradigm of institutionalized conservation theory, which seeks, in so far as possible, to maintain the integrity of the work's original state in order to preserve its historical meaning. While the other reveals receptiveness to the idea that this state is not permanently set down, though the restorer, in collaboration with the artist, must define its variability conditions. This standpoint is shared by contemporary art restorers, as is made evident by Richard Gagnier's observation: "We make decisions concerning the work that respect the artist's intention, while also trying to understand that which must be absolutely maintained of its original or renewable materiality in order to ensure the perennial authenticity of the work."¹²

Translated by Bernard SHÜTZE

Francine COUTURE is an associate professor in the Art History department at UQAM. She is currently editing a book of writings on the theme of re-exhibition and the continuity of contemporary artworks, which will be published by Édition Multimonde (collection Cahiers de l'Institut du patrimoine). This publication is part of her ongoing research on the subject of exhibitions and more broadly, on the relationship between contemporary art and the art institution.

NOTES

1. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse, Paris, Armand Colin, 2011. / *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées and François Mairesse eds., Paris, Armand Colin, 2011.
2. *Guide de déontologie et guide du praticien de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et de l'association canadienne des restaurateurs professionnels*, Troisième édition, 2000, p. 1. / *Code of Ethics and Guidance of the Canadian Association for Conservation of Cultural Property and of the Canadian Association of Professional Conservators*, Third edition, 2000, p.1.
3. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Paris, Institut national du patrimoine, 2001, p. 30. / Cesare Brandi, "Theory of Restoration I", in *Historical and Philosophical Issues in The Conservation of Cultural Heritage*, eds. Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley, and Alessandra Melucco Vaccaro, Canada: Getty Conservation Institute, 1996, p. 231.
4. Pip Laurenson, *Mapping the Studio II* (2001, de Bruce Nauman, http://www.tate.org.uk/research/tatere-search/majorprojects/nauman/themes_4.htm). / Pip Laurenson, *Mapping the Studio II* (2001) Bruce Nauman, http://www.tate.org.uk/research/tatere-search/majorprojects/nauman/themes_4.htm.
5. Pip Laurenson, « Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art », *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 35-39. / Pip Laurenson, "Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art", *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 35-39.
6. « De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité », un entretien mené par Justine Lebeau avec Richard Gagnier, restaurateur en art contemporain. *Muséologies*, volume 5, n° 1, automne 2010, p. 193. / "De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité", Justine Lebeau interviews Richard Gagnier, a contemporary art restorer. *Muséologies*, v. 5, n. 1, fall 2010, p. 193. (Our translation)
7. Pour une analyse détaillée des résultats de ce projet de recherche, lire Francine Couture, « Mise en cause ou persistance du principe de la pérennité de l'état originel de l'œuvre d'art? », à paraître dans *Culture et musée*, 2013. / For a detailed analysis of this research project see: Francine Couture, "Mise en cause ou persistance du principe de la pérennité de l'état originel de l'œuvre d'art?" forthcoming in *Culture et musée*, 2013.
8. Tatje Scholte, "Introduction," *Inside Installation, Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 11-20. <http://www.inside-installations.org/home/index.php>
9. La notion de script désigne le document qui fixe le scénario pouvant être écrit, mais aussi dessiné et photographié, servant à guider la réinstallation des œuvres et à préserver leur mémoire ou leur pérennité. Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001. / The notion of the script refers to the document that lays down the scenario that can be written, but also drawn and photographed, and that serves as a guide to re-installing works, and to preserving their memory or continuity. Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001.
10. Thomas Hirschhorn, *Doppelgarage* (2002), <http://www.inside-installations.org/artworks/artwork>.
11. Maike Grün, "My Work Isn't Ephemeral, It's Precarious, Discussion Of A Conservation Strategy For *Doppelgarage* By Thomas Hirschhorn," *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 221-234.
12. « De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité », un entretien mené par Justine Lebeau avec Richard Gagnier, restaurateur en art contemporain. *Muséologies*, volume 5, n° 1, automne 2010, p. 193. / "De l'intégrité de l'œuvre d'art afin d'assurer sa juste pérennité", Justine Lebeau interviews Richard Gagnier, a contemporary art restorer. *Muséologies*, v.5, n. 1, fall 2010, p. 193. (Our translation)