

E. Vietinghoff

La technique de la peinture en couches superposées d'huile et de résine – un héritage de la culture européenne.

Traduit de l'allemand par Hélène Räber
Version revue et corrigée (2. 4. 2005)

- Technique des couches superposées oléo-résineuses
- Expériences en autodidacte
- L'importance des produits purement naturels
- Le manuel de la technique picturale

Technique des couches superposées oléo-résineuses

Pour Egon de Vietinghoff, la véritable œuvre d'art ne saurait être le seul produit ni du savoir-faire, ni de connaissances professionnelles, et pas davantage d'une somme d'efforts. Le savoir-faire est bien évidemment nécessaire pour traduire une vision intérieure, condition décisive de la création d'un chef-œuvre. Car sans un élément spirituel, l'acte pictural n'est qu'une pâle copie de la réalité.

Jadis, les connaissances artisanales et théoriques étaient transmises oralement par le maître à l'élève. **Les bouleversements de l'impressionnisme ont tari ce savoir relatif à la technique des couches superposées, qui s'étend sur plusieurs siècles – jusqu'à ce que Vietinghoff le redécouvre en autodidacte, qu'il l'applique lui-même avec virtuosité et qu'il le fixe par écrit.** C'est sur ces connaissances que se fondent l'effet de plasticité et la chaude luminosité si caractéristiques de ses tableaux.

Ce n'est pas sans motifs que la technique des couches superposées a une longue tradition en Europe, car elle permet d'obtenir des effets extrêmement différenciés. Grâce aux multiples variantes d'un procédé fondamental, cette technique rend possible la réalisation d'œuvres très personnelles, et peut être adaptée à la façon de travailler de chaque artiste. Le procédé consiste à appliquer séparément deux couleurs l'une sur l'autre, ce qui est également valable pour plusieurs couleurs. Afin qu'elles ne se mélangent pas, la couche de la première couleur doit être sèche, ou alors chaque couche doit contenir un liant différent – contrairement à la technique de l'application superposée de couleurs encore fraîches (alla prima, soit au premier jet).

La peinture en couches superposées agit sur la couleur définitive en répartissant le processus sur différentes phases évolutives. Quant aux glacis, soit les couleurs appliquées en couches fluides et très fines, ils peuvent consister en plusieurs superpositions, de sorte que leurs effets conjoints produisent des teintes nouvelles. Les couleurs peuvent être étendues les unes sur les autres en couches épaisses, semi-couvrantes ou translucides.

Pour la peinture en couches superposées, claires ou foncées, elles peuvent transparaitre et être alternées à maintes reprises, de sorte que plusieurs couches reposent sur la toile. On peut p.ex. commencer par un fond plutôt foncé et utiliser des couleurs claires pour peindre les formes, puis les nuancer de traits sombres. Ou, au contraire, on peint des formes de couleurs sombres sur un fond clair, pour obtenir finalement, par des taches de lumière, une représentation du sujet plus différenciée.

Selon sa conception visuelle, le peintre utilisera l'un ou l'autre de ces procédés. Tous les maîtres anciens, pour ainsi dire, les ont adaptés à leur vision artistique et à leur façon de travailler, rapide et assurée, ou circonspecte et lente lors de l'élaboration d'un tableau. La technique de l'application des couleurs est souvent considérée comme « l'écriture du peintre ». Egon de Vietinghoff s'en tient au principe éprouvé de ses modèles, à savoir que plus les couleurs sont claires, plus les couches doivent être épaisses, en pleine pâte. Cela intensifie leur luminosité, qui se reflète à la surface. L'effet est amplifié par le contraste avec le fond sombre laissant transparaître le support.

La peinture en couches superposées permet une meilleure harmonisation des différentes parties du tableau. En effet, grâce à ces phases successives, le peintre peut tenir compte de l'interférence des couleurs pendant le processus créateur. Chaque nouvelle couleur transforme ce qui l'entoure par interaction et en subit également les effets. Cette « illusion d'optique » bien connue survient lorsqu'un disque rouge sur fond noir crée un autre effet que s'il repose sur une surface verte ou blanche. Même la texture de la toile et la réflexion du rayon lumineux sur l'apprêt interviennent ainsi sur l'impression finale. **Les différents stades de la réflexion lumineuse exercent une action en profondeur et des différenciations de couleurs** qui ne peuvent être obtenues par une seule couche de peinture.

La lumière traverse p.ex. à un endroit trois couches transparentes de couleurs apparentées, et cela jusqu'à l'apprêt clair : c'est cette lumière qui se reflète et crée une impression de légèreté, de translucidité et de profondeur. D'autre part, deux couleurs, à condition qu'elles soient complémentaires, peuvent être appliquées l'une sur l'autre. Après avoir traversé la première couche, la lumière est renvoyée par la seconde, donc sans avoir atteint l'apprêt. Troisième exemple : là où une couleur étanche a été appliquée, le reflet lumineux peut se manifester aussitôt à la surface, de sorte qu'une autre qualité de couleur et de lumière apparaît.

Lors du mélange des couleurs, il ne suffit pas de connaître leurs spécificités, car le rendement des pigments est extrêmement variable. Ainsi, il suffit d'une trace de bleu de Prusse ou de blanc de titane pour modifier une couleur, alors qu'une quantité importante de blanc de céruse ou de cobalt est nécessaire pour obtenir le même résultat.

Vietinghoff prend durant des décennies des notes relatives à ses études autodidactes et à son expérience professionnelle. A un âge très avancé, il en publie la somme dans un manuel de la technique picturale. Pour la première fois, et à côté de bien d'autres thèmes, la translucidité de la couleur est définie comme l'une de ses propriétés; de même, le peintre traite de la technique oubliée du mélange huile-résine, et le tout est accompagné d'exemples.

Les trois procédés que nous avons présentés ci-dessus peuvent se produire à plusieurs reprises pour le même objet et de façon concomitante; ils le structurent et le forment différemment, suscitant des phénomènes qu'il convient de comprendre comme une analogie avec la réalité : par exemple lorsqu'une couleur transparente est appliquée en couche fine (glacis) et traits légers sur la chair lumineuse d'une orange pelée. De même que pour le modèle, cette pulpe rouge luit sur la toile à travers la fine pelure, translucide dans les deux cas.

La lumière qui éclaire la toile ne sera peut-être reflétée qu'à 10% sur la couche supérieure de la couleur, alors que 70% pénètrent jusqu'à la chair rouge à travers la peau peinte, et que 20% peut-être de la lumière traversent l'orange jusqu'à l'apprêt. Ces trois niveaux de réflexion suggèrent une **« vraie » profondeur qui correspond à celle du fruit; il en résulte une plasticité éclairée de l'intérieur; la spatialité est sensible et crédible, car elle est exprimée de façon naturelle. La réflexion de la lumière échelonnée en particules millimétriques, tel est le « secret » de cette technique.**

Il s'agit ici de donner une forme au sujet par le seul truchement de la couleur, soit par l'interaction du matériau et de son application. Aucun autre moyen, technique ou expressif, tel que le relief, le collage, le point de fuite n'intervient dans ce processus – Vietinghoff fait de la **peinture pure**, et c'est ainsi qu'il la formule, sans emprunter le moindre élément à d'autres formes d'art. Pour lui, des mots ou des poèmes intégrés au tableau, des effets de surprise acoustiques ou mobiles, des installations vidéos constituent des expériences qui ont mené à une conception équivoque de l'art, qui abandonne, voire méprise le genre spécifique des arts plastiques. Il s'est montré en théorie aussi bien qu'en pratique conséquent dans son aspiration à un art pictural pur et débarrassé de tout message anecdotique ou idéologique.

Expériences en autodidacte

Si Egon de Vietinghoff est un individualiste rigoureux dans sa philosophie de la peinture, il est un autodidacte tout aussi rigoureux dans la pratique de son art. Consacrant 35 ans de sa vie à l'expérimentation, il découvre un savoir qui, de son vivant, n'est plus enseigné. En effet, depuis que les impressionnistes avaient rompu avec la tradition et développé leur propre technique fondée sur de nouvelles théories, l'acquis relatif à la technique des couches superposées oléo-résineuses était tombé dans l'oubli.

A ses débuts, Vietinghoff se livre à quelques expériences cubistes qui lui permettent de reconnaître clairement sa voie : la peinture traditionnelle dans l'esprit des maîtres anciens, mais selon sa manière personnelle. L'avant-garde n'accorde depuis longtemps plus aucune valeur aux possibilités techniques éprouvées de la culture picturale européenne. Avant la catastrophe de la première guerre mondiale déjà, elle cherche davantage à interpeller, à choquer, voire à politiser. André Breton demandait – question provocante s'il en est – « Faut-il brûler le Louvre? ». A quoi Vietinghoff donne sa réponse pragmatique : il faut **étudier et reconstituer progressivement la technique de la peinture traditionnelle oléo-résineuse**.

Il participe dans les cafés de Paris à des débats houleux, mais infructueux pour lui, avec ses confrères qui connaîtront la célébrité et ses conséquences. Aussi se détourne-t-il de ces milieux pour commencer à zéro. Ses recherches patientes et laborieuses de moyens d'expression adéquats au service de la peinture transcendante (cf. ce chapitre) ne suscitent pas l'intérêt des milieux concernés et ne lui apportent ni commandes ni bourses d'études. Timide, donc peu doué pour ce qu'on pourrait appeler la publicité, modeste en outre, il se laisse porter par son idéal et **poursuit souvent en solitaire un chemin où l'accompagnent toutefois sa conscience** d'artiste et sa vénération pour les peintres qu'il prend comme modèles.

Pour trouver les bases artisanales nécessaires à la concrétisation de sa vision, Vietinghoff procède à des expériences systématiques avec les couleurs, les liants, les apprêts et les vernis. Ce faisant, il n'a d'autres ressources que **l'observation analytique des œuvres anciennes et le perfectionnement constant de ses essais**. Durant ses dix années parisiennes, il fait la navette entre le Louvre et son atelier, travaillant glacis et maniement du pinceau tels qu'il les découvre chez ses modèles. Toutefois, il devra s'acharner durant de nombreuses années avant d'aboutir, – a près tant de découvertes et d'échecs – au milieu de sa vie, à la maturité souhaitée tant pour sa technique que pour son style.

Il poursuit cette quête assidue au cours de voyages qu'il entreprendra par la suite dans dix pays. Il découvre chez les Bruegel et chez Vermeer l'effet des **glacis clairs propres à la peinture néerlandaise, des glacis foncés des Vénitiens** chez le Titien, et reste admiratif devant le pinceau virtuose et la finesse des détails d'un Guardi, de même que devant la hardiesse du coup de pinceau d'un Turner et sa façon souveraine de manier et de mélanger les matériaux.

Il se rend rapidement compte de ce que les couleurs courantes dans le commerce ne satisfont pas ses exigences. Aussi, pour pouvoir compter sur leur consistance et leur effet, il les prépare généralement lui-même. En utilisant de nombreux ingrédients combinés de différentes manières, il étudie les effets optiques de diverses techniques de mélanges. **Il vérifie systématiquement les théories des couleurs et les lois des contrastes et, conséquemment, les redéfinit en partie.** En effet, elles ont souvent été conçues par des théoriciens, et non par des artistes créateurs, ou alors elles se rapportent aux couleurs du spectre et non à celles dont le peintre fait usage.

Préparatifs artisanaux

Au cours de ses années parisiennes déjà, Egon de Vietinghoff se rend compte de ce que les matériaux préparés selon une méthode industrielle rapide ne lui permettent pas de concrétiser de façon satisfaisante son monde intérieur et ses exigences artistiques. Pour traduire sa vision transcendante, il doit recourir à une technique qui n'est réalisable qu'au moyen de substances aussi naturelles que possible, travaillées avec le plus grand soin et triées sur le volet. De nombreuses couleurs à l'huile vendues en tube sont inutilisables pour sa technique particulière, parce qu'elles contiennent trop peu de pigments, ou qu'elles sont étendues, ou trop grasses, ou encore qu'elles foncent ou se ternissent. Peindre, pour lui, c'est aussi un artisanat dont les préparatifs prennent plus de la moitié de son temps.

Il fabrique donc lui-même les matières nécessaires à son art, et cela à partir des pigments les plus purs possible et de liants naturels. Ce sont eux qui constituent la base de l'atmosphère naturelle et de l'intensité de la lumière intérieure de ses tableaux, reconnaissables entre tous.

Son atelier, si intime, se transforme parfois en un véritable chantier. Il y fait bouillir de vieilles nappes, des draps usés. Le lin neuf, en effet, est imprégné, raide, et se froisse facilement. Vietinghoff découpe ses tissus dans les dimensions voulues, les repasse, les tend sur des châssis, les recouvre de colle et les apprête jusqu'à sept reprises. Lorsqu'il ne les tend pas, il les colle sur des planches qu'il scie lui-même. La préparation du fond, temps de séchage compris, dure environ douze jours. En attendant, avec une lourde pierre, il broie les pigments achetés et les liants sur une plaque de verre, debout des heures durant, pour en faire des couleurs homogènes et en remplir des tubes et des verres. Il fabrique également lui-même les solvants et les liants, mixtures à base d'huiles, de résines, de cires et d'émulsions. Ces manipulations artisanales, souvent pénibles, font cependant diversion dans son activité sédentaire, et le maintiennent longtemps en bonne forme physique.

En exécutant les différentes phases préparatoires – fond, substances colorantes et vernis –, il est déjà en esprit, à chaque stade de l'élaboration d'un tableau, axé sur l'effet général que produiront les matériaux sur les œuvres à venir. Il sait la proportion des ingrédients à mélanger pour obtenir le jaune dont il aura besoin s'il trouve des cerises la semaine suivante au marché, ou si sa femme Liane lui rapportera un bouquet de sa promenade. Pour un autre jaune, il devra peut-être modifier la composition du mélange s'il pense devoir, en hiver, peindre à nouveau des citrons, voire un œuf sur le plat, faute de fleurs fraîches et de fruits du pays. Il lui faudra une autre consistance pour colorer une grande surface que pour marquer un reflet lumineux, pour des couleurs translucides que pour des couleurs étanches, une autre encore pour un trait pâteux que pour un trait sec ajouré. **L'activité artisanale et la vision artistique conjuguées constituent ensemble le processus de la création d'œuvres d'art accomplies.**

L'importance des produits purs et naturels

La chaude luminosité naturelle qui frappe dans les œuvres d'Egon de Vietinghoff est due – à côté de quelques pigments inorganiques indispensables – aux matières premières organiques qu'il utilise, soit l'œuf, la caséine, l'huile de lin et de pavot, la colle de peau, la colle à la gomme arabique, la gomme de cerisier, la térébenthine de mélèze, la résine fossile, de même que différentes terres. Le rouge du pavot, le bleu des fleurs de lin et l'or lumineux des mélèzes éclatent dans ses toiles. Pour lui, ces « **matériaux originels** » sont les matériaux logiques, **qui semblent convenir aussi bien aux sujets intemporels que lui offre la nature qu'à son approche et à sa vision naturelles.**

L'intention, le matériau, la technique, la forme et le contenu sont soumis à de nombreuses interactions. La fantaisie artistique s'inspire des sujets de la nature. Vietinghoff a pour elle le regard originel de l'enfance, libéré de toute connaissance acquise, selon sa méthode de la contemplation pure (cf. ce chapitre). Il en résulte une vision des couleurs et des jeux de lumières où l'objet lui-même n'a plus aucune importance concrète en tant que source de cette vision.

Ce que Vietinghoff peint est l'objet transfiguré par la vision, autrement dit le drame de la couleur qui se joue sous son regard spirituel, et non l'objet concret qu'il perçoit par la vue. Excepté lors de la réfraction de la lumière, les couleurs sont toujours liées à des objets. C'est pourquoi, lors de la transmission de l'aventure visuelle (même si elle s'est produite devant l'œil spirituel), l'objet se crée presque spontanément sur la toile, si la perception de la couleur se rapporte à une forme concrète sans abstraction artificiellement construite. L'œil du spectateur relie automatiquement les éléments de la forme et des couleurs à l'objet original, et reconnaît le modèle. L'art ne consiste pas dans la réalisation d'une copie frappante de ressemblance, mais dans le fait de saisir par la voie de la contemplation la nature de l'objet, et dans la fantaisie qui permet à l'artiste de transposer en vision la perception de la couleur.

Pour cette métamorphose artistique des impressions nées de la nature, il dépend des matériaux originaux les meilleurs. La réflexion à laquelle il se livre à leur sujet et sur leur apport dans son œuvre débouche, dans un sens très large, et de façon plutôt inconsciente, sur une **composante quasiment écologique** de sa création artistique. A l'époque, des matériaux insolites de plus en plus en vogue conquièrent les ateliers de l'avant-garde, tandis que Vietinghoff méditait sur les valeurs intrinsèques, les processus traditionnels et les matériaux originaux. Aussi exploite-t-il avec parcimonie les substances difficiles à obtenir. Une huile végétale, p.ex., doit provenir de graines parfaitement mûres et sans traces de moisissure, pressée à froid et de première pression. Elle ne doit d'autre part pas avoir été extraite chimiquement, ni coupée avec de l'huile minérale ou animale. Des graines de mauvaise qualité, un traitement inapproprié, une pollution due à des résidus chimiques ou à un stockage inadéquat, ainsi qu'un frelatage avec des succédanés bon marché, tout cela altère les propriétés de l'huile : elle se trouble, fonce, ou jaunit par la suite; elle épaisse, devient visqueuse, collante, ou encore ne sèche pas. **Comme la plupart des autres produits industriels, des huiles fabriquées de façon plus rapide et vendues meilleur marché sont inutilisables pour la conception artistique de Vietinghoff.** Néanmoins, il ne peut renoncer à certains pigments chimiques.

Les substances qui entrent dans son procédé de fabrication contribuent à l'effet général de ses toiles. Celles-ci sont donc un produit de la nature, dans le sens le plus large du terme. **Le métier et l'objectif artistique de Vietinghoff s'associent pour aboutir à de véritables chefs-d'œuvre.** Il s'investit totalement dans le but visé, à savoir une synthèse de l'esprit et de la matière. Son « ora et labora » (prie et travaille), fondé sur la nature, s'étend de la contemplation méditative de ses sujets à la maîtrise des matériaux, grâce à laquelle il peut concrétiser sa vision. Et c'est ainsi que naissent **les couleurs si caractéristiques de Vietinghoff, qu'il mélange de manière à obtenir exactement l'effet désiré,** et sur les propriétés et la stabilité desquelles il peut compter.

Tout cela n'empêche pas qu'il doive se battre avec des matériaux souvent insatisfaisants. En outre, il est évident que leur confection souvent expérimentale peut parfois aboutir à des échecs. Ainsi, l'un des problèmes chroniques est l'acquisition de la meilleure qualité de cette irremplaçable céruse, l'une des couleurs les plus importantes pour sa manière de peindre. Il se la procure généralement à Paris, où il se rend chaque année jusque dans les années soixante-dix. Souvent désespéré, il charge des parents et des amis de les dénicher dans des capitales étrangères, ou encore, lors de ses voyages, il en achète de petits restes, ainsi que d'autres matériaux à l'état naturel.

De même, il est de plus en plus difficile de trouver une colle qui ne soit pas cassante. C'est de Vienne qu'il fait venir de la térébenthine de Venise : lorsqu'il a enfin trouvé un nouveau magasin dont les produits présentent la qualité naturelle requise, lorsqu'il a enfin éprouvé la tolérance des différents ingrédients entre eux, lorsqu'il a enfin harmonisé le processus de fabrication avec les propriétés spécifiques d'une substance et qu'il s'est habitué aux réactions de celles-ci – il retombe de haut. En effet, pour vendre le produit meilleur marché, on en a abaissé le niveau. Ou, pis, rentabilité et manque de demande obligent : la livraison de nombreuses substances est progressivement arrêtée. En effet, qui a encore besoin de cette qualité, qui a encore de telles exigences à l'ère de la surconsommation et de l'engouement pour les matières synthétiques, et lorsqu'on travaille avec des couleurs acryliques jaillies d'un pistolet pulvérisateur? Mais il semble que, depuis quelques années, un retour en arrière se soit amorcé la qualité de certains produits est en train de s'améliorer.

Le manuel de la technique picturale (“Handbuch zur Technik der Malerei”)

Pendant ces journées d'hiver où la grisaille ne lui permet pas de peindre, et cela durant des décennies, Egon de Vietinghoff prend des notes relatives aux procédés artisanaux et aux origines de son art transcendantal, méditatif, ainsi qu'aux résultats de ses recherches et aux conclusions qu'il en tire. Il s'explique sur ces différents sujets dans ces deux manuscrits consacrés à la technique et à la philosophie de la peinture. Et cela parallèlement à son irrésistible impulsion créatrice. En effet, il laisse à la postérité une œuvre comprenant plus de 2600 tableaux, somme de 70 années d'activité artistique.

Son métier et son moyen d'expression sont la peinture oléo-résineuse à plusieurs couches. Il aura cherché longtemps cette technique, il aura peiné à la reconstituer. Il l'applique quotidiennement, il la décrit lentement, patiemment. Ses écrits documentent les observations faites durant toute sa vie et restituent le trésor perdu des expériences de nombreuses générations de peintres et de leurs ateliers. Et un beau jour, une maison d'édition survient qui le fait sortir l'un des manuscrits de ses tiroirs! Et la somme de ses expériences est publiée en 1983 par les éditions renommées DuMont, Cologne, et rééditée en 1991 : « Handbuch zur Technik der Malerei » (Manuel de la technique pictural).

« Tout artiste en devenir sait combien il est difficile de rendre par les traits et les couleurs ... ce qu'il perçoit par la vue ou par le regard spirituel ... , lorsque les connaissances élémentaires des propriétés des couleurs font défaut. Même les lexiques de la peinture ... et les professeurs des académies des beaux-arts se meuvent dans le monde des couleurs comme dans les broussailles de la jungle. »
(Egon de Vietinghoff)

Egon de Vietinghoff a l'immense mérite d'avoir éclairci ces broussailles dans ce manuel. Outre un **enseignement consacré aux couleurs**, marqué par quelques accents personnels, il décrit et définit **les lois de leurs mélange et de leurs contrastes**. Il expose **l'échelle de leurs valeurs** et aborde également les thèmes de leur intensité et de leur saturation. Il commente **les systèmes des couleurs**, expose les avantages de la technique traditionnelle des mélanges, énumère les substances colorantes et donne des **instructions pour leur fabrication**. Il est le premier à définir **la translucidité de la couleur** (cf. ce chapitre) comme quatrième propriété, ce qui n'avait eu jusqu'alors aucun écho dans la littérature professionnelle, et précise la logique des qualités fondamentales des couleurs.

D'autre part, il fournit des **indications concernant l'achat** des huiles, les formules pour des émulsions et des liants, mentionne les matières inadéquates et met en garde contre les erreurs propres aux débutants. Il expose de façon complète les étapes successives de la création d'un tableau par la **technique de l'application de la couleur**, mentionne les **six traits** propre à la peinture oléo-résineuse, précise **la façon de tenir le pinceau**, expose également l'utilisation et les effets des **glacis** et fait part de son opinion sur les **verniss** d'une toile achevée. Pour conclure, il esquisse la façon sensée de **composer un tableau**, et dépeint les étapes successives de la réalisation d'une œuvre par la technique des couches superposées – de façon complète, dans tous les détails.

« Lors du mélange des couleurs, il ne suffit pas de connaître leurs propriétés particulières, car le rendement des pigments est très variable. Ainsi, une trace de bleu de Prusse ou de blanc de titane suffit à modifier une couleur, tandis qu'une quantité importante de céruse ou de bleu de cobalt est nécessaire pour ce faire. Mes élèves m'ont confirmé plus tard combien la connaissance des qualités fondamentales des couleurs facilite leur mélange préalable sur la palette. Alors que ceux qui possédaient ce savoir pouvaient mélanger ainsi n'importe quelles couleurs rapidement et sans problèmes, ceux qui étaient moins versés en la matière devaient y consacrer beaucoup de temps et de contenu de tubes de couleurs avant d'obtenir – peut-être – le résultat désiré. Leurs efforts échouaient souvent en raison de leur incapacité à mesurer efficacement les doses nécessaires. Aussi les corrections accumulées, l'addition de nouvelles couleurs entraînaient-elles un mélange indéfinissable. »

(Egon de Vietinghoff)

Ce manuel est un ouvrage de référence pour les artistes qui appliquent la technique des couches superposées, pour les professeurs et les restaurateurs. Facile à comprendre, il est indispensable aussi bien par sa valeur théorique que comme guide systématique dans la pratique de la peinture. En effet, Egon de Vietinghoff décrit le processus pictural tel qu'il le vit lui-même : il a tout découvert, tout expérimenté. On s'étonne de ce qu'il ait réussi à concentrer en 190 pages à peine autant de connaissances professionnelles, présentées de façon parfaitement claire, dans une langue simple, et complétées par de nombreux graphiques, tables et définitions. Des reproductions d'œuvres célèbres ainsi que de ses propres tableaux illustrent ses explications et démontrent les différentes techniques, dont le point central est la peinture à l'huile et à la résine.

Textes à télécharger :

1. Egon de Vietinghoff – la biographie.
2. Technique des couches superposées d'huile et de résine – un héritage culturel européen.
3. Translucidité de la couleur – phénomène décisif.
4. Naturalisme et ressemblance avec la nature – le grand malentendu.
5. Ecole de la contemplation pure – une méthode transcendante.
6. Vietinghoff – le mystique et ses contemporains.
7. L'œuvre de Vietinghoff – sujet, style et statistique.
8. L'art de Vietinghoff : l'évolution artistique – tentative d'une structure temporelle.
9. Descriptions d'œuvres de la collection appartenant à la Fondation (reproduites dans le catalogue).
10. Description d'autres œuvres dans la galerie internet.
11. Egon de Vietinghoff et Marguerite Yourcenar.
12. Fondation Egon von Vietinghoff et ses buts.