



# Architectus

2007  
Nr 1-2(21-22)

## Sprawozdania

### ***Zebranie Plenarne Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS***

Zebranie Plenarne PKN ICOMOS odbyło się 26 czerwca 2007 r. w Sali Koncertowej Zamku Królewskiego w Warszawie. W pierwszej jego części przedstawiono bieżące informacje Prezydium, dokładnie relacjonując udział Członków PKN ICOMOS w pracach międzynarodowych komitetów naukowych ICOMOS. Zaprezentowano także działalność komisji naukowych i Koła Młodych PKN ICOMOS oraz dokonano przyjęcia nowych członków. W drugiej części zebrania odbyła się uroczystość wręczenia nagród im. Profesora Jana Zachwatowicza za wybitne osiągnięcia w dziedzinie ochrony zabytków. Krajową nagrodę otrzymała prof. dr hab. Maria Brykowska (laudację wygłosił prof. dr hab. Maciej Kysiak) oraz prof. dr hab. Edmund Małachowicz (laudację wygłosiła

prof. dr hab. Ewa Łużyńska). Nagrodę międzynarodową wręczono prof. Paulowi Philippotowi (laudację wygłosił prof. dr hab. Krzysztof Pawłowski). Spotkanie zakończyła uroczystość wręczenia nagród im. Profesora Jana Zachwatowicza za najlepsze prace studenckie podejmujące problematykę ochrony dziedzictwa kulturowego. Całość uświetnił koncert muzyki polskiej XIX w.

W tym numerze pisma przybliżamy postać laureata międzynarodowej nagrody PKN ICOMOS – prof. Paula Philippota. Prezentacja ta rozpoczyna się laudacją prof. K. Pawłowskiego, następnie przedrukujemy oryginalny artykuł laureata z krótkim polskojęzycznym omówieniem. W kolejnych numerach pisma opublikujemy dalsze części sprawozdania z zebrania.

#### ***Profesor Paul Philippot laureatem Międzynarodowej Honorowej Nagrody im. Jana Zachwatowicza. Laudacja Krzysztofa Pawłowskiego***

W dyplomie poświadczającym przyznanie przez nasz Komitet ICOMOS Międzynarodowej Honorowej Nagrody im. Jana Zachwatowicza za 2007 rok panu Paulowi Philippotowi, stwierdziliśmy, że został on wyróżniony jako współautor Karty Weneckiej.

Paul Philippot, dzisiaj 82-letni uczony, doktor praw i historii sztuki, znakomity konserwator dzieł sztuki – specjalista w zakresie malarstwa ściennego, kontynuator dzieła Cesara Brandiego – w latach 1959–1970 był wicedyrektorem Międzynarodowego Centrum Konserwacji Zabytków ICCROM w Rzymie, a następnie do 1977 dyrektorem tegoż Centrum. Później powrócił na stanowisko profesora Uniwersytetu w Brukseli.

Mimo bogatego życiorysu zawodowego, pokaźnego dorobku teoretycznego, to właśnie fakt współautorstwa

Karty Weneckiej uznaliśmy za czynnik decydujący o przyznaniu wyróżnienia. Z uzyskanych po latach relacji niektórych członków komitetu redakcyjnego Karty Weneckiej wynikało, że Paul Philippot jest autorem jej preambuły. Anegdota mówi, że zadania tego nasz laureat podjął się, gdy pozostali sygnatariusze Karty znużeni długotrwałą debatą udali się na spoczynek. Starannie było to skrywane przez osoby, które pragnęły zawłaszczyć cały splendor ustanowienia tego dokumentu.

A moim zdaniem preambuła jest bodaj najważniejszym tekstem, otwierającym drogę ku innym aktom międzynarodowym, w tym Konwencji o Ochronie Dziedzictwa Światowego UNESCO. Warto, jak się wydaje, przypomnieć zasadniczy fragment preambuły, który brzmi: *Brzemienne duchową spuścizną przeszłości zabytkowe dzieła narodów*





Wręczenie corocznych nagród PKN ICOMOS im. Profesora Jana Zachwatowicza w sali Zamku Królewskiego w Warszawie z udziałem Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy (fot. Katarzyna Pałubska)

The yearly award of PKN ICOMOS, dedicated to Professor Jan Zachwatowicz, handed to winners in the Royal Castle in Warsaw, with participation of Krystyna Zachwatowicz and Andrzej Wajda (photo by Katarzyna Pałubska)

pozostają w życiu współczesnym żywym świadectwem ich wiekowych tradycji. Ludzkość, z każdym dniem bardziej świadoma jednolitego charakteru wartości ogólnoludzkich, uważa je za dziedzictwo wspólne i uznaje swą solidarną odpowiedzialność za ich zachowanie wobec przyszłych pokoleń. Poczują się ona do przekazania im tychże wartości w całym bogactwie ich autentyzmu. Jest zatem rzeczą istotną, ażeby zasady, jakim ma się kierować konserwacja i restauracja zabytków, zostały ustalone wspólnie i sformułowane w płaszczyźnie międzynarodowej, przy całkowitym pozostawieniu każdemu narodowi troski o zapewnienie ich zastosowania w ramach jego własnej kultury i rodzimych tradycji.

Warto zwrócić uwagę na podkreślenie wagi problemu autentyzmu, który będzie następnie przywoływany w innych dokumentach jako zasadniczy element Karty Weneckiej, aczkolwiek pojawiający się tylko w preambule. Wiemy, jak wielką rolę przywiązuje do kryterium autentyzmu Komitet Dziedzictwa Światowego i jakie trudności stwarzało to w odniesieniu do Starego Miasta w Warszawie i nadal stanowi w przypadku Gdańska. Niemniej waga autentyzmu jest niepodważalna.

Kiedy mogłem bliżej zapoznać się z dorobkiem Paula Philippota, w tym z piękną książką wydaną z okazji 65-lecia zatytułowaną *Przeniknąć sztukę, zachować dzieło*, starałem się prześledzić jego zaangażowanie w problem autentyzmu.

Otóż pojawia się on w jego tekstach, szczególnie w artykule „Konserwacja dzieł sztuki, zagadnienie polityki kulturalnej”<sup>1</sup>. Philippot pisze: [...] *w czasie, gdy posza-*

*nowanie autentyzmu stało się kamieniem węgielnym metodologii restauracji jako dyscypliny historycznej, widzimy rozpowszechnianie restauracji à la Viollet le Duc, bliskiej destrukcji oryginalnych budowli, spowodowanej oczywiście spekulacją budowlaną. Szczególnie ważne jest, że prowadzi to do idei, że każde dzieło sztuki dzięki technice może być odtworzone, stąd zatarcie sensu autentyzmu.*

Paul Philippot opowiadał się zawsze za współpracą interdyscyplinarną, której ICCROM mógł stać się symbolem. Ubolewał, że badaniom nad przemianami przestrzennymi budowli nie zawsze towarzyszą odpowiednie badania kolorystyki, co zbyt często prowadzi do nietrafnych rozwiązań. Philippot uważał, że niesłusznie w programach szkolnych historia sztuki nie jest traktowana na równi z historią literatury.

Tak się złożyło, że nigdy bezpośrednio nie spotkałem profesora Paula Philippota, gdyż – jak już zaznaczyłem – przez lata pozostawał w cieniu, nie uczestnicząc w pracach ICOMOS. Wielokrotnie dowiadywałem się, że był bardzo przyjaźnie nastawiony do Polski. Potwierdził to Andrzej Tomaszewski, w czasach gdy kierował ICCROM. Najważniejsze jest, że Paul Philippot dobrze przysłużył się sprawie ochrony Dziedzictwa, a jego osoba doda blasku Międzynarodowej Nagrodzie im. Profesora Jana Zachwatowicza i po raz wtóry, od czasu wspólnego sygnowania Karty Weneckiej, te dwa wielkie nazwiska znowu pojawiają się razem.

<sup>1</sup> P. Phillipot, *Le conservation des oeuvres d'art. Problème de politique culturelle*, „Annales d' Histoire de l'Art et d'Archeologie de

l'Université” 1985, 7, s. 7–14 – przedrukowany w niniejszym numerze „Architectusa”.

## Paul Philippot

### *Le conservation des oeuvres d'art. Problème de politique culturelle*

L'intérêt pour la restauration des oeuvres d'art tend à développer de façon prédominante deux types de discours: entre les spécialistes circule une littérature d'une technicité de plus en plus aride; au grand public s'adresse occasionnellement une information apporoximative, dictée par l'événement d'une restauration pour célébrer le triomphe

de méthodes nouvelles, scientifiques, incarnées par telle institution prestigieuse, dont l'existence seule apparaît déjà comme une garantie sécurisante.

Or une telle situation, qui ramène implicitement le problème de la restauration à sa seule dimension technique menace, en le passant sous silence, de faire oublier que la



restauration, avant de devenir un problème technique, est d'abord un problème culturel, et que le premier n'est que la conséquence du second. Si cette évidence n'est pas constamment présente à l'esprit, il est inévitable que l'opinion, rassurée par la technique des spécialistes, se sente déchargée de toute responsabilité, tandis que la technique, livrée à elle-même, manquant des moyens d'action sur le plan culturel, se réduit aisément à l'application automatique de recettes, et parfois même risque de perdre de vue la finalité qui la justifie.

Au départ se situent en effet la reconnaissance, l'identification, la caractérisation des valeurs à sauvegarder: opération qui s'étend de l'inventaire des objets concernés, et donc de l'élaboration des critères d'identification de ceux-ci, à la détermination de l'unité d'ensemble à considérer comme référence pour chaque intervention et à la lecture et l'interprétation critique, c'est-à-dire historique et esthétique de l'objet traité.

Une place essentielle revient, de ce dernier point de vue, à l'appréciation des diverses modifications ou additions éventuelles qu'un objet donné a pu subir au cours des temps. La conservation ou l'élimination de celles-ci dépendra en effet de la signification que leur reconnaîtra ou non le diagnostic critique, compte tenu, d'autre part, des possibilités que leur élimination éventuelle offrirait de retrouver effectivement l'état original de l'oeuvre et de l'appréciation des possibilités techniques de réalisation des diverses options envisageables.

La complexité des problèmes soulevés par la nécessaire prise en considération des modifications subies par une oeuvre au cours de son histoire, apparaît notamment chaque fois que se pose la question de l'élimination de couches de polychromie superposées à une polychromie originale, et qu'il importe d'établir avant tout si celle-ci peut ou non être récupérée, ou s'il ne convient pas de s'en tenir à un état postérieur mieux conservé ou significatif. Ce qui implique un examen préalable et approfondi de la stratigraphie de l'oeuvre, une observation de l'état de conservation et une datation au moins approximative des différentes couches identifiées pour que la décision puisse être prise en toute connaissance de cause.

Un autre exemple, particulièrement frappant, de l'importance décisive de l'examen préalable de critique historique en vue de la définition de l'objet de la restauration est offert par le cas du célèbre album d'Aremberg. Ce recueil de dessins de Lambert Lombard, constitué au XVIII<sup>ème</sup> siècle par le chanoine Hamal, érudit liégeois, fut en effet il y a une vingtaine d'années, démembré au titre de restauration, pour permettre la présentation séparée des divers dessins. Or cette décision entraînait la destruction du seul document historique permettant de reconstituer une partie des ensembles originaux. L'examen préalable du problème en termes de critique historique aurait immédiatement montré qu'il s'imposait de conserver non seulement les dessins individuels de Lombard, mais le document historique que constituait l'album en tant qu'ensemble.

Si l'on peut dire que la restauration a, au cours de l'après-guerre, accédé enfin au rang d'une véritable discipline, c'est dans la mesure où une tradition artisanale se dépassait sans se renier en intégrant l'approche critique,

c'est-à-dire historique et esthétique, et l'apport scientifique des laboratoires. Mais au moment même où elle naissait comme discipline, la restauration devenait aussi une mode. Sortant de l'atelier, souvent secret, de l'artisan, elle éveillait la curiosité d'un public toujours plus large, facilement séduit par la révélation d'un monde jusque là réservé aux seuls initiés, attiré par l'événement que constituait le miracle, la résurrection d'un tableau nettoyé – peut-être trop d'ailleurs. Cet intérêt nouveau, certes infiniment souhaitable dans la mesure où la conscience culturelle du public est en dernier ressort le support indispensable de toute politique de restauration, semble avoir entraîné une prolifération incontrôlée des activités de restauration. Si bien qu'au moment même où la restauration se définit comme méthodologie rigoureuse, on assiste d'autre part à une *multiplication* d'interventions primaires, aussi discutables du point de vue technique que du point de vue critique. D'où une situation qui, de toute évidence, ne peut être contrôlée que par une politique culturelle de la conservation qui prenne en considération simultanément, et de façon cohérente, la formation des restaurateurs, leur statut, les structures institutionnelles spécialisées responsables et l'information du public. Le problème, faut-il le dire, est universellement répandu et il ne sera pas inutile d'en évoquer quelques aspects, au niveau international, afin d'illustrer le caractère étonnamment contradictoire de la situation générale et l'abîme qui souvent, pour des raisons diverses, sépare la théorie de la pratique.

A l'heure où le respect de l'authenticité est érigé en pierre angulaire de la méthodologie de la restauration comme discipline historique, ne voit-on pas proliférer une restauration de style à la Viollet-le-Duc, voisinant directement avec la destruction d'édifices originaux évidemment due à la spéculation immobilière? Le premier phénomène n'est cependant guère moins inquiétant que le second, puisqu'il accoutume le public à la vision du faux – nous n'avons plus, aujourd'hui, l'excuse du *revival* comme style historiciste de l'époque – et, par voie de conséquence, à l'idée que toute oeuvre peut – grâce à la technique – être refaite: d'où l'oblitération totale du sens de l'authenticité, expression par excellence d'une conscience historique.

A peine moins problématique et moins suspecte est, dans certains cas, l'attitude apparemment irréprochable qui, au nom du respect de l'authenticité, se refuse à toute intervention intégrative. Car le respect de l'oeuvre d'art commande aussi, dans certaines limites, le rétablissement des meilleures conditions de lecture de l'image. A défaut de quoi celle-ci est réduite au niveau d'objet archéologique: modification de statut qui ne fait, en réalité, que refléter la dérobade du restaurateur face au problème critique.

Un autre principe fondamental de la méthodologie moderne de la conservation est la priorité de la prévention et de l'entretien sur les opérations curatives. Que penser, à cet égard, de la légèreté avec laquelle est souvent introduit le chauffage dans les églises? En Suède par exemple, cette situation entraîne actuellement la dégradation rapide de l'ensemble le plus riche de retables gothiques flamands qui se soit conservé, puisqu'il y avait échappé tant aux



destructions des iconoclastes qu'aux rénovations de la Contre-Réforme, et s'était parfaitement adapté au climat rigoureux, mais suffisamment stable, des églises. Le mécanisme technique de l'altération est, naturellement, bien connu: sa cause bien sûr, est ailleurs. Comment assurer que les mesures de confort du public et de conservation des oeuvres soient pensées et mises en oeuvre de façon coordonnée?

Dans les musées, la politique de prévention s'est largement développée depuis la guerre sous forme de contrôle du climat et de l'éclairage. Mais un autre danger n'a fait que s'aggraver au cours des dernières décennies: la multiplication des expositions. Il ne s'agit évidemment pas de mettre en cause la valeur et la justification culturelle et scientifique d'un certain nombre d'entre elles, dont on ne peut que se réjouir. Reste que, avec l'envoi de la *Joconde* à Tokyo, de la *Pietà* de Michel Ange à New York, l'oeuvre d'art est instrumentalisée; reste que l'affluence du public aux expositions coïncide souvent avec la désertion du Musée et traduit la prépondérance de l'événement sur l'expérience et la réduction de l'oeuvre d'art au rang de bien de consommation. Plus insidieuse encore est, à cet égard, la liberté avec laquelle les éditions d'art – et non des moindres – manipulent les reproductions en présentant comme complètes des images arbitrairement réduites d'un côté ou de l'autre pour satisfaire à l'illustration d'un texte où l'historien de l'art a développé pour le lecteur les analyses spatiales les plus subtiles.

Le contraste n'est pas moins surprenant entre la finesse des analyses les plus avancées de la spatialité architecturale et la totale ignorance des valeurs formelles de la couleur dont témoignent tant de rénovations – on ne peut parler ici de restauration – de façades, notamment en Italie. Au moins ce problème vient-il de faire l'objet, dans ce pays, de plusieurs colloques scientifiques, précédés et suivis de nombreuses publications, qui témoignent d'une prise de conscience de plus en plus large. Mais combien d'enduits originaux ne sont-ils pas détruits chaque année pour satisfaire au culte de la pierre nue – à moins qu'il ne s'agisse de substituer de force à la monochromie sévère d'une façade néoclassique la bichromie «traditionnelle» de la pierre et de la brique?

Dans le traitement des intérieurs semble au contraire persister une forme de goût néoclassique et anti-baroque, qui pousse à dissoudre le jeu originel du châssis tectonique en noyant les effets plastiques sous une couche uniforme de blanc cassé identique ou à peine distincte de celle des parois. L'un des derniers exemples en est, chez nous, l'*Eglise Sainte-Walburge* de Bruges. Comment, devant le spectacle de cette neutralisation systématique et fade des effets baroques – telle que les autels, avec leurs marbres blancs et noirs, y apparaissent désormais comme des corps étrangers, isolés comme des objets de musée – comment ne pas trembler pour la *Chapelle du Prieuré de Leliendael* ou la *Chapelle Saint-Maclou* de l'*Eglise du Sablon*, ces derniers exemples parvenus jusqu'à nous de polychromie architecturale baroque?

Dans la motivation de telles démarches où le goût spontané se substitue à la démarche historico-critique – et par conséquent escamote d'entrée de jeu le problème de la

définition de l'objet – on ne saurait sous-estimer le rôle déterminant du «musée imaginaire», c'est-à-dire de la culture en tant que constitutive du corpus de références non seulement du restaurateur, mais aussi des autorités promotrices et du public. Patent dans le domaine de l'architecture où il se donne au regard de tous, le phénomène n'est pas moins réel, seulement plus insidieux, dans celui de la peinture. Qui dira dans quelle mesure la diffusion de la reproduction en couleurs, sur papier glacé, menace toutes les formes de peinture mate qui, ne répondant pas à la référence, paraît affaiblie, et combien la dissociation, dans la reproduction, de la texture réelle du document et de la texture reproduite de l'oeuvre, favorise la mode aberrante des vernis épais et brillants, qui contribuent si bien à transformer l'oeuvre elle-même en sa propre image purifiée, antiseptique, glaciale comme un miroir?

Plus grave peut-être est le rôle sournois joué par ces références inconscientes et a-critiques dans le nettoyage des peintures. Si les vernis teintés du XIX<sup>ème</sup> siècle – justement dénoncés par la suite – renforçaient artificiellement la patine du temps pour souligner l'épaisseur historique où se complaisait la sensibilité historiciste, la réaction dans le sens du nettoyage radical inaugurée pendant la guerre à la National Gallery de Londres unit à un sens protestant du retour à l'original, qui voudrait abolir les traces de l'histoire, le goût des audaces chromatiques de l'art moderne. Mais il n'est pas rare alors que la couleur, perdant sa spatialité représentative et affleurant à la surface du tableau, ne redevienne la matière chromatique qu'elle était sur la palette. Il est vrai que la courtoisie internationale semble avoir, depuis longtemps, rangé ce sujet parmi les tabous, et que la difficulté objective d'une documentation valable et contraignante de ces phénomènes ne contribue pas peu à décourager les efforts en vue d'une approche rigoureusement scientifique du problème.

Ces quelques observations, qu'il serait aisé de multiplier en variant les exemples, montrent suffisamment les dimensions spécifiques de la responsabilité culturelle impliquée par l'acte de restauration. Si d'une part il a le dangereux et inéluctable privilège de toucher à la matière de l'oeuvre, et donc à sa substance même, il contribue d'autre part de manière décisive à déterminer l'image sous laquelle celle-ci viendra prendre place dans le musée imaginaire, et donc dans le corpus de référence, non seulement du public, mais des historiens et des restaurateurs futurs. Le sentiment d'une telle responsabilité historique peut sans doute paraître naturel lorsqu'il s'agit du traitement d'une oeuvre ancienne, qui a été précédé par bien d'autres au cours des siècles; mais il apparaît dans tout son éclat chaque fois que le restaurateur sait qu'il est le premier à intervenir, ce qui est fréquent lorsqu'il s'agit de traiter une oeuvre contemporaine. «C'est comme déflorer une vierge» remarquait Paolo Cadornin lors du dernier congrès du Comité de l'ICOM pour la Conservation.

Or – et c'est bien là l'un des plus grands paradoxes de la situation actuelle – la profession de restaurateur ne fait l'objet d'aucun statut; son exercice n'exige aucune formation déterminée. Quiconque restaure est *de facto*, mais donc aussi *de jure*, restaurateur. La lutte pour la reconnaissance d'un statut adéquat des restaurateurs, coordonnée avec l'organisation



d'un enseignement correspondant, n'a guère marqué de points depuis plus de vingt ans, bien qu'elle ait été régulièrement appuyée par de nombreuses motions internationales, et que les activités et publications de diverses associations professionnelles donnent, depuis longtemps, une image claire et convaincante des exigences qu'implique aujourd'hui la restauration considérée comme discipline spécialisée.

Le sujet étant à la mode, comme nous l'avons dit, ces circonstances n'ont pas peu contribué à favoriser la prolifération de cours de restauration souvent insuffisants ou de conception discutable, qui ne font que rendre plus difficile le contrôle de la situation.

Mais il faut conclure. Les considérations qui précèdent auront suffisamment démontré, croyons-nous, que la lutte pour une meilleure conservation, pour un plus grand – et surtout plus large – respect de l'oeuvre d'art dépend moins, dans l'immédiat, de progrès techniques, que de la diffusion effective des meilleurs standards méthodologiques, dont la pratique rest actuellement beaucoup trop restreinte, et de l'élargissement, au plus haut niveau, du débat interdisciplinaire impliqué par la conservation. Il s'agit donc bien de problèmes culturels, qui réclament une politique culturelle de la conservation.

Tentons d'en esquisser quelques lignes directrices.

Dans la mesure où l'étude et la caractérisation des valeurs à sauvegarder constitue au premier chef la responsabilité de l'historien de l'art, celui-ci devrait se sentir directement concerné par les questions de conservation. Or la tendance générale à considérer celle-ci comme une opération essentiellement technique n'est pas de nature à l'y encourager. On peut douter d'ailleurs que la formation qu'il reçoit généralement le prépare adéquatement au contact avec la matérialité de l'objet. La nécessité d'une ouverture dans ce sens est cependant ressentie par les restaurateurs eux-mêmes, comme en témoigne une motion récente du Comité de l'ICOM pour la Conservation qui souhaite la généralisation de l'insertion de cours de théorie de la restauration au programme des études d'histoire de l'art et d'archéologie. De telles notions constituent évidemment, avec celles de technologie dont elles sont inséparables, les conditions du dialogue constructif avec les restaurateurs.

Si la préparation de spécialiste est un devoir, l'information et la sensibilisation du public sont d'autant plus souhaitables que c'est de son support que dépendent, en définitive, les moyens d'action. On se rappellera à cet égard qu'en Belgique notamment, l'histoire de l'art, à la différence de l'histoire de la littérature, n'a jamais figuré au programme légal de l'enseignement secondaire: curieuse, survivance du privilège médiéval de l'écrit sur l'image, à moins qu'il ne s'agisse d'une étrange conviction selon laquelle l'architecture et les arts plastiques, à la différence de la poésie, bénéficieraient d'une compréhension infuse? Quant à la restauration en particulier, une vulgarisation de haut niveau, telle que celle pratiquée par le Département des Peintures du Louvre, sous la forme d'expositions des «Dossiers de restauration» a montré qu'elle répondait à une attente réelle du public.

La formation des restaurateurs, reconnue fondamentale, est l'objet, quant au fond, de débats trop complexes

pour être évoqués ici. Il suffira de souligner que seul un équilibre adéquat des facteurs humanistes et des facteurs techniques permettra de répondre aux responsabilités impliquées par la profession et d'assurer une collaboration interdisciplinaire – toujours prônée mais rarement effective – avec les autorités responsables de la gestion du patrimoine: ce qui implique par ailleurs la reconnaissance d'un statut correspondant, mais aussi certaines formes de contrôle des compétences. Et comment y parvenir sans concentrer les efforts sur un enseignement de qualité, en évitant la dispersion des initiatives?

Enfin, la gestion de la conservation du patrimoine artistique n'est réalisable qu'au moyen de structures institutionnelles spécialisées, où se concentre l'expérience et s'élabore une politique sans cesse vérifiée par sa mise en oeuvre. Si les musées offrent depuis longtemps un tel cadre, c'est, ne l'oublions pas, au prix d'une ségrégation systématique des oeuvres, qui les a coupées de leur fonction originelle et leur a conféré un statut nouveau. D'où, par voie de conséquence, la signification particulière que revêtent aujourd'hui les oeuvres – de plus en plus rares – qui, dans les monuments, et plus spécialement dans les édifices religieux, ont encore conservé leur fonction, ou, à défaut, leur localisation et leur contexte traditionnels. Leur «muséalisation» n'apparaît-elle pas, en tant que réduction au statut d'oeuvre d'art et de document historique, comme une première atteinte – parfois inévitable d'ailleurs – à leur intégrité? Les ravages qui ont suivi, dans certaines églises, les modifications liturgiques de Vatican II sont l'illustration la plus frappante du problème culturel que pose la conciliation des exigences du culte et du respect de l'oeuvre d'art. Aussi ne saurait-on trop souligner l'importance des recommandations et instructions émises dans ce domaine par des publications spécialisées destinées au clergé, comme celles du Bayerisches Landsamt für Denkmalpflege, du Landeskonservator Rheinland ou du Central Council for the Care of Churches. Un document analogue est actuellement en préparation pour la Belgique à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

«La muséalisation», expression par excellence de la culture historiciste du XIX<sup>ème</sup> siècle, n'est cependant pas la dernière étape de la trajectoire de l'oeuvre d'art. La multiplication des expositions et le développement quasi illimité de la reproduction mécanique entraînent aujourd'hui l'oeuvre d'art dans les circuits de la société de consommation. Nouveaux problèmes, nouveaux dilemmes. Si les expositions constituent, par les transports, les chocs climatiques, un risque nouveau et une cause évidente d'usure matérielle pour les originaux, auxquels les conservateurs responsables opposent à juste titre une résistance croissante, la multiplication des reproductions constitue une non moins évidente usure psychologique – qui voit encore une oeuvre dont la publicité a multiplié l'image? Mais même la reproduction de haute vulgarisation, nous l'avons vu, n'est pas innocente. Et cependant, il paraît évident que, dans des limites qu'il conviendra d'examiner, chaque fois selon le cas d'espèce, la reproduction de qualité est appelée, dans un nombre croissant d'expositions, à servir de bouclier à l'original. Une fois de plus, un problème de politique culturelle.

### ***Krótkie omówienie***

Mimo upływu lat, tekst „Konservacja dzieł sztuki, zagadnienie polityki kulturalnej” (*La conservation des oeuvres d'art. Problème de politique culturelle*) opublikowany przed 22 laty w roczniku poświęconym historii sztuki i archeologii („Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie” 1985, 7, s. 7–14) wydawanym przez Université Libre w Brukseli, zawiera wiele aktualnych także i dziś stwierdzeń.

Autor zwraca uwagę, że restauracja obiektów zabytkowych nie ma jedynie wymiaru techniczno-technologicznego, lecz przede wszystkim jest konsekwencją polityki kulturalnej państwa. Nieuwzględnienie w programie tej polityki środków na konserwację obiektów o dużej wartości automatycznie powoduje ryzyko ich utraty. Brak odpowiednich funduszy niesie wiele niebezpieczeństw, a szczególnie: niemożność wykonania fachowych prac badawczych (w celu rozpoznania obiektu i opracowania optymalnej metody jego konserwacji) oraz konieczność ograniczonego stosowania nowoczesnych metod i technologii konserwacji.

Na konserwatorstwo, od momentu gdy stało się dyscypliną naukową, składa się wiele różnorodnych działań. Często stają się one przyczyną dyskusji i nie zadowolają praktyków bądź teoretyków konserwatorstwa, odpowiedzialnych za spuściznę historyczną. Jednak bezsprzecznie musi istnieć konsensus między teorią i praktyką. Z tego powodu polityka kulturalna musi uwzględniać konieczność kontrolowania prowadzonych prac konserwatorskich. Należy kształcić specjalistów oraz tworzyć odpowiednie struktury, które pozwolą na współpracę interdyscyplinarną, dając możliwość zachowania równowagi między czynnikami humanistycznymi i technicznymi.

W tekście poruszono również wiele innych zagadnień, wśród nich problem autentyczności zabytku oraz możliwości godzenia zasady pierwszeństwa ochrony substancji zabytkowej z chęcią wprowadzania w obiektach zabytkowych nowoczesnej infrastruktury technicznej. Autor artykułu dostrzegł też zagrożenia, które dla dzieł sztuki przyniosły społeczeństwa nastawione na konsumpcję.

*Dr hab. Krystyna Kirschke*