



Universitatea Națională de Arte, București
Facultatea de Istoria și Teoria Artei
Departamentul Conservare și Restaurare

Rezumatul tezei de doctorat

**Memoria intervenției de restaurare -
o nouă modalitate de lectură a operei de artă**

Coordonator
Prof. Univ. dr. Stela Lie

Doctorand
Ioana Olteanu

Cuprins

Introducere	4
--------------------------	----------

Partea I - Legitimitatea intervenției de restaurare

1. Perceperea operei de artă prin prisma diferitelor momente ale restaurării.....	8
1.1. Raportul dintre „corpul material” și „corpul spiritual” al operei de artă în procesul restaurării.....	9
1.2. Actul restaurării, între restituire fidelă și manifestare a creativității restauratorului.....	17
1.2.1 Conceptul de autenticitate.....	18
1.2.2. Teoriile estetice și noile teorii științifice ale conservării.....	20
2. Istoria documentării - de la primele consemnări la mediile digitale.....	31
2.1. Primele inițiative în documentare.....	32
2.2. Documentarea intervențiilor de restaurare, o practică comună începând cu secolul al XIX lea...	36
2.3. Documentarea în acte internaționale, conveții, legi și ghiduri.....	40
3. Documentația operei de artă în actul restaurării.....	46
3.1. Strategii de proiectare.....	47
3.2. Tipuri de documentații.....	51
3.2.1 Documentația de inventariere.....	51
3.2.1.1 Inventarierea patrimoniului cultural imobil în România.....	52
3.2.1.2 Sisteme de inventariere a patrimoniului cultural folosite în spațiul european.....	62
3.2.2. Documentația de restaurare.....	72
3.2.3 Documentația conservării preventive (de monitorizare).....	94
3.3. Impactul asupra diferitelor categorii de observatori.....	99

Partea II - Imaginea fotografică în documentația de restaurare

4. Rolul luminii în analiza științifică a operelor de artă.....	108
4.1. Spectrul vizibil al operei de artă. Radiația luminoasă.....	109
4.2. Spectrul invizibil al operei de artă.....	112
4.2.1. Radiația UV.....	112
4.2.2. Radiația IR.....	119
4.2.3. Radiația X.....	121
5. Documentarea fotografică a operelor de artă.....	123
5.1. Standarde fotografice. Rolul și aplicarea lor în documentația fotografică.....	123
5.2. Tehnici fotografice folosite în documentația de restaurare.....	125
5.2.1. Fotografia în lumină vizibilă.....	126

5.2.1.1. Fotografia în lumină directă.....	126
5.2.1.2. Fotografia în lumină razantă.....	130
5.2.1.3. Fotografia în reflexie speculară.....	132
5.2.1.4. Fotografia în lumină transmisă.....	133
5.2.1.5. Fotografia de transformare a reflectanței (RTI).....	135
5.3.2. Fotografia în UV.....	138
5.3.2.1. Fotografierea fluorescenței UV reflectată.....	138
5.3.2.2. Fotografierea fluorescenței induse de radiația UV	140
5.3.2.3. Fotografia color falsă în radiație UV (FCUV).....	142
5.3.3. Fotografia în IR.....	144

Partea III - Studii de caz

6. Imaginea actuală a monumentului: rezumat al existenței sale.....	146
6.1. Istoria monumentului prin prisma intervențiilor de restaurare.....	146
<i>Biserica „Adormirea Maicii Domnului” a Mănăstirii Tismana</i>	
6.2. Reconstrucția arhitecturală a ruinei.....	199
<i>Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Ocnele Mari</i>	

Concluzii	221
------------------------	------------

Bibliografie generală.....	225
-----------------------------------	------------

Anexe.....	232
-------------------	------------

I. Carte europene și internaționale al căror conținut atinge problema înregistrării, documentării și managementului informațional

Cuvinte cheie: Memoria intervenției de restaurare, inventariere, documentație, fotografie tehnică, documentare fotografică, pictură murală, conservare, restaurare, ruină, refacere, reconstrucție.

O operă de artă se dezvăluie privitorului ca un rezumat al întregii sale existențe, însă imaginea pe care acesta o citește poate fi cea autentică sau poate fi o reproducere bună sau chiar foarte bună a originalului, dar care rămâne la valoarea de reproducere. Modificările prin care o operă de artă a trecut de-a lungul timpului, mai ales cele care au urmărit restituirea estetică a acesteia, pot produce, la nivelul percepției privitorului, o imagine falsă, construită pe un autentic fabricat. Astfel, am considerat necesară expunerea în primul capitol al acestei teze, *Perceperea operei de artă prin prisma diferitelor momente ale restaurării*, a consecințelor pe care actul restaurării îl are asupra percepției și înțelegerii operei, susținând, prin cele două subcapitolele, *Raportul dintre „corpul material” și „corpul spiritual” al operei de artă în procesul restaurării și Actul restaurării, între restituire fidelă și manifestare a creativității restauratorului*, importanța unor legi care să limiteze restaurările fanteziste și care să impună respectarea unor standarde etice și profesionale.

Deseori, cuprinși de febra refacerilor și urmărind redarea unei frumuseți primare, pierdem din vedere că, la fel ca orice lucru, opera de artă este supusă efectelor pe care trecerea timpului le are asupra materiei și că, prin înlocuirea unor părți din *corpul material* al acesteia, intervenim asupra *corpului spiritual*, denaturându-i esența și plasând-o astfel în afara autenticului. Valoarea operei de artă este dată nu doar de expresia artistică pe care o transmite, ci și de materia prin care aceasta se manifestă, ceea ce impune ca restaurarea să fie privită nu doar dintr-o perspectivă estetică, a formei, ci să includă în studiul ei și materia operei de artă, acea substanță care „servește epifaniei imaginii”¹.

Exemplele de restaurări și refaceri prin anastiloză prezentate în acest capitol urmăresc proiectarea unui aparat critic care să condamne intervențiile abuzive și fanteziste și să limiteze acțiunile neesențiale asupra operei de artă, susținându-le numai pe acelea care se dovedesc a fi necesare și indispensabile salvării acesteia². Deoarece, la fel cum am susținut pe parcursul întregii teze, o intervenție de restaurare ar trebui, înainte de toate, să susțină potențialul fragmentului și să se construiască astfel pe o conservare a părților și nu pe o reîntregire a acestora. Actul restaurării va urmări conservarea obiectului, iar intervențiile de orice natură vor fi supuse unei dezbateri în cadrul unei comisii interdisciplinare. Etica profesională va fi însă acordul final pe care restauratorul îl semnează cu opera de artă. El va fi mediatorul între operă și public, cel care va cunoaște tainele materialității obiectului și care va încerca să o redea publicului fără a o altera prin actul restaurării, desfigurând-o sau denaturându-i sensul.

1. BRANDI, Cesare, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996, p. 41

2. BOITO Camillo - Carta del restauro, (detta Carta del Boito), 3° Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani, Roma, 1883

În cel de-al doilea capitol, *Istoria documentării - de la primele consemnări la mediile digitale*, am trasat pe axa cronologică momentele importante ce au contribuit la introducerea documentării între acțiunile obligatorii asociate oricărei intervenții asupra operei de artă, fie ea de monitorizare sau de restaurare propriu-zisă. Menționări ale intervențiilor realizate asupra operelor de artă se regăsesc sumar începând cu secolul al XVI-lea³, dar acestea nu corespund rigorilor documentării așa cum o percepem noi astăzi, ci sunt mai degrabă consemnări făcute de către diverși observatori. Astfel, de-a lungul secolelor, intervențiile realizate asupra obiectelor au fost mai mult sau mai puțin documentate, dar, începând cu secolul XX, lucrările semnate de pionierii conservării moderne, Friedrich Rathgen⁴, Alexander Scott⁵ și Harold J. Plenderleith, ce susțineau introducerea documentării în orice raport, au atras atenția asupra importanței întocmirii unei documentații a intervențiilor și tratamentelor operelor de artă. Susținând această abordare științifică a documentării, George Stout, împreună cu Alan Burroughs și Rutherford Gettens, editorii publicației, *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, scriau în prefața articolului lui Helmut Ruhemann, *A record of restoration*, din 1939, că textul este valoros nu doar pentru modul în care autorul tratează problemele de conservare, ci și pentru felul în care acesta promovează documentarea stării de conservare și a tratamentelor, punând accent pe o documentare științifică și sistematică. În prima jumătate a secolului XX vocile din conferințele, publicațiile și articolele ce susțin necesitatea realizării unei documentații reușesc să se facă auzite, astfel că documentarea începe să devină o practică comună, iar introducerea ei în Carta de la Veneția îi oferă legitimitatea⁶ de care avea nevoie. În acest secolul atitudinea profesioniștilor față de procesul documentării se schimbă, astfel că, dacă la început documentarea operelor era făcută selectiv și doar pentru acele obiecte care prezentau anumite dificultăți în procesul de restaurare sau cu scopul de a fi folosită în diferite jurnale ce apăreau sub patronajul muzeelor, ea devine obligatorie și reglementată în cadrul instituțiilor. Cu toate acestea, nu există în prezent un standard național sau internațional care să poată reglementa procesul documentării, ceea ce face ca forma și calitatea rapoartelor de documentare să fie stabilită la nivel instituțional sau individual de cel care întocmește fișa de documentare.

Recunoscându-i-se importanța și necesitatea, procesul documentării a devenit din ce în ce mai complex și a fost investit cu o serie de mijloace și tehnici care să-l poată scoate din sfera subiectivismului și să-l transforme într-o sursă de încredere. În acest sens, am prezentat în cuprinsul capitolului al treilea, (*Documentația operei de artă în actul restaurării*) strategiile de proiectare ce stau la baza întocmirii unei documentații, dar și formele pe care documentarea operelor de artă le îmbracă. Sistemele de inventariere a monumentelor pe care spațiul european le folosește (RKD, MIDAS, Mérimée, USKP, LMI, RAN, DOCPAT, ICCD)⁷ diferă de la o țară la alta, dar în structura lor se regăsesc aceleași categorii de informații care construiesc o bază de date coerentă. Pe platformele online ale instituțiilor care se ocupă cu inventarierea patrimoniului mobil sau imobil,

3. MOORE, M., 2001. Conservation Documentation and the Implications of Digitisation. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 7, p.6–10. DOI: <http://doi.org/10.5334/jcms.7012>

4. Die Konservierung von Altertumsfunden (The preservation of Antiquities - A handbook for Curators - traducere în engleză, 1905

5. The Cleaning and Restoration of Museum Exhibits - Report of the Investigation Conducted at the British Museum

6. Articolul 16 din Carta de la Veneția privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice, 1964, Buletinul comisiei naționale a monumentelor, ansamblurilor și siturilor istorice Nr. 1-2/1998, p.40

7. O parte din platformele online ale țărilor europene ce permit accesul publicului la cataloagele bunurilor culturale

Marea Britanie: <http://www.heritage-standards.org.uk/midas-heritage/> - Grecia: <http://listedmonuments.culture.gr/>

Slovenia: <http://rkd.situla.org/> - Franța: <https://www.pop.culture.gouv.fr/> - Cehia: <https://iispp.npu.cz/>

Italia: http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/Home.action?timestamp=1611998249213

România: <https://patrimoni.ro/monumente-istorice/lista-monumentelor-istorice> <http://clasate.cimec.ro/>

accesul publicului larg nu este restricționat, acesta putând avea un prim contact cu o formă a unei documentări primare.

Există în prezent un schimb al practicilor de documentare care se realizează la nivelul publicațiilor online, dar acesta nu este larg răspândit printre specialiști. Mai mult decât atât, documentarea are de suferit și din cauza resurselor minime atât umane, cât și financiare repartizate acestei activități. Adesea, necunoscând scopul unei documentări și avantajul păstrării unor informații care în timp ajută la reducerea cantității de muncă necesară, deci și a costului intervențiilor de conservare, proiectanții sau beneficiarii nu alocă fonduri suficiente pentru această activitate. Dar, pe lângă motivul financiar, există un altul cu o pondere mai însemnată atunci când, dintr-o perspectivă mai amplă, patrimoniul cultural național sau mondial este privit ca o moștenire pe care o lăsăm urmașilor. Din această perspectivă, orice intervenție asupra patrimoniului trebuie documentată corect și orice bun cultural trebuie inventariat și documentat, pentru că el va continua să existe, purtând cu sine toate momentele istorice și toate intervențiile suferite de-a lungul timpului. Procesul documentării, deopotrivă pasiv și activ, cuprinde o mare varietate de tehnici, materiale, tratamente care, de-a lungul timpului și pe măsură ce investigațiile științifice continuă să dezvăluie opera în cele mai mici detalii, s-au schimbat și dezvoltat. Inițial, documentația de conservare nu își propunea nimic altceva decât o prezentare succintă a obiectului și a tratamentelor aplicate acestuia, uneori completată de imagini fotografice care să susțină observațiile restauratorului. Însă, cu trecerea timpului și datorită evoluției tehnologice, restauratorului îi sunt puse la dispoziție o serie de mijloace și metode pentru a putea documenta exhaustiv opera de artă.

În acest sens, capitolul al patrulea parcurge investigațiile vizuale pe care restauratorul le poate face folosindu-se de sursele de radiație electromagnetică (UV, IR, X) și pe baza cărora poate aduce noi date referitoare la starea și la istoria obiectului în studiu, completând astfel documentația de restaurare.

Opera de artă, așa cum ni se înfățișează, este deopotrivă manifestarea artistică a autorului și a materialității supusă de-a lungul timpului diversilor factori. Dar dincolo de imaginea pe care o lecturăm cu propriile capacități există, ascunsă de limitele organului vizual, un almanah imagistic în care sunt puse laolaltă diferite *ipostaze* ale aceluiași obiect. Acest lucru poate fi realizat printr-o serie de tehnici ce au la bază investigarea operei de artă folosind diferite lungimi de undă ale radiației electromagnetice.

A folosi lumina pentru a privi opera de artă sau pentru a privi în general un lucru este o condiție necesară pentru a ne putea bucura de experiența privitorului. Suplimentar, folosind o sursă de lumină direcționată ochiul uman, se pot detecta mai în amănunt degradările produse de trecerea timpului sau cele apărute ca urmare a intervențiilor impropriei de restaurare. Spre exemplu, iluminând spatele unei picturi de șevalet se pot observa diferențe în grosimea stratului de culoare, la fel cum, iluminând razant o lucrare textura suprafeței va oferi informații legate de starea de conservare a acesteia (exfolieri, desprinderi) sau detalii tehnologice, incizia desenului pregătitor.

Lumina, prin natura ei, conturează și este părtașă în actul vederii, dar limitele spectrului vizibil reduc observarea și examinarea operei dincolo de stratul ultim ce-i închide forma. Pentru a putea depăși aceste limite este necesară o investigație folosind lungimile de undă ale spectrului electromagnetic situate în afara regiunii spectrului vizibil, cum sunt radiațiile ultra-violet, radiațiile infraroșii, radiațiile X.

În acest sens, începând cu anul 1896⁸, la scurt timp după descoperirea razelor X de către fizicianul german W.C. Röntgen, radiografierea picturilor a deschis noi orizonturi, iar în anul 1903⁹ investigarea operelor de artă folosind diferitele lungimi de undă ale radiației electromagnetice a început să fie folosită în muzee. Fotografia în IR a fost introdusă în domeniul conservării începând cu anul 1930¹⁰ și a urmărit diagnosticarea obiectului analizat, fiind însă uneori folosită și pentru descifrarea semnăturii autorului. Aceste metode de investigație ce urmăresc analiza nedistructivă a operei de artă prin folosirea radiației electromagnetice se vor concentra pe răspunsul pe care materialele componente ale operei îl au în momentul în care sunt supuse iluminării cu diferite radiații incidente. În funcție de lungimile de undă folosite, materialele vor răspunde diferit ca urmare a absorbției și emisiei fotonilor în cazul radiației UV, a absorbției luminii și a împrăștierei acesteia de către anumiți pigmenti în cazul radiației IR sau de răspunsul dat de elementele componente ale operei, în cazul radiației X. Aceste răspunsuri ale materialelor supuse radiațiilor electromagnetice vor oferi informații suplimentare față de cele observate în lumină vizibilă, fie ea directă, razantă sau transmisă. Dar, pentru a putea obține acest răspuns și pentru a-l interpreta în mod corect, este necesar să se respecte anumite condiții și recomandări în ceea ce privește fotografierea tehnică a operei de artă.

Astfel, în capitolul al cincilea, am propus o serie de recomandări și specificații pentru a înlesni procesul documentării fotografice urmărind, prin sistematizarea acestora, ca realizarea imaginilor fotografice în lumină directă, radiație UV și IR să poată fi făcută de restaurator cu o pregătire tehnică minimă. Pentru a putea crea o documentație fotografică este esențială folosirea unui aparat fotografic și a unei/unor surse de lumină, iar pentru a obține informații tehnice utile investigației vizuale este necesar ca aparatura să fie folosită corespunzător pentru a putea realiza imagini fotografice corecte. Fie că este vorba de fotografia tehnică în lumină vizibilă, fie de imaginea în UV sau IR a operei de artă, crearea unor condiții minime pentru fotografierea obiectului este obligatorie. În cuprinsul acestui capitol (*Tehnici fotografice folosite în documentația de restaurare*) am prezentat atât sursele de radiație electromagnetică utile în fotografia tehnică a operei de artă, cât și modalitățile de amplasare a acestora. Setările camerei în funcție de cantitatea și calitatea sursei de lumină, de suprafața obiectului fotografiat, de natura informației analizate sunt explicate printr-o serie de recomandări specifice fiecărei tehnici și ilustrate printr-o succesiune de imagini care să susțină punerea în practică a documentației fotografice.

Am optat pentru includerea în capitolul dedicat studiilor de caz a două dintre monumentele la restaurarea cărora am participat și care, prin refacerea arhitecturală a formei, servesc temei centrale a tezei, *memoria intervenției de restaurare*.

8. BRIDGMAN F. Charles, The Amazing Patent on the Radiography of Painting, *Studies in Conservation*, Vol. 9, No. 4 (Nov., 1964), p. 135-139

9. Începând cu anul 1903 Muzeul Britanic de Istorie Naturală se va folosi de radiația UV pentru a examina diferitele obiecte expuse în muzeu. Înaintea acestui moment, analiza operelor de artă se făcea pe baza experienței istoricului. La sfârșitul secolului al XIX-lea, în 1870, doctorul și criticul de artă Giovanni Morelli a publicat o serie de articole ce propun o nouă metodă de atribuire a operelor de artă. Această metodă se baza pe urmărirea unor detalii caracteristice fiecărui artist. Nu era interesat de caracteristicile evidente cum ar fi portretele, acestea, potrivit lui Morelli, putând fi ușor falsificate, ci de micile detalii precum fizionomia urechii, forma unghiilor și a degetelor de la picioare ale personajelor reprezentate. Folosind această metodă, Morelli a avut succes în atribuirea diferitelor lucrări aflate în muzeele din Europa și, chiar dacă există critici aduse acestei metode, ea continuă să fie folosită și în prezent pentru atribuirea și autentificarea operei de artă.

10. SPRONK Ron, More Than Meets the Eye: An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum, *Harvard University Art Bulletin* 5, no.1 (1996), p.53
CARDINALI Marco, *Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930)* in *History of Humanities*, The University of Chicago Press, 2017, p. 221-243

Prin renovările, refacerile sau restaurările prin care un monument trece de-a lungul existenței sale, el este supus unui real risc de mutilare a autenticității în detrimentul redării publicului a unei forme întregite și doar aparent originale. Refacerile și restaurările prin care Biserica Mănăstirii Tismana a trecut în cele aproape șase secole de existență au modificat forma și estetica întregului ansamblu, acționând în egală măsură și asupra materiei acestuia. În cele cinci intervenții¹¹ pe care le-am documentat în cuprinsul primului studiu de caz, am urmărit, pe lângă prezentarea propriuzisă a intervenției, și expunerea ideologiilor sau a dezideratele ce au configurat fiecare etapă în parte. Documentarea surselor arhivistice, a observațiilor făcute in situ și folosirea mai recentă a noilor tehnici de investigare au dictat într-o anumită măsură soluțiile de refacere/restaurare alese. Astfel, atitudinile de restaurare diferă de la o etapă la alta: dacă prima dintre restaurările menționate, cea de la jumătatea secolului al XIX-lea aparținând arhitectului J. Schlatter, se înscrie în suita de restaurări fanteziste, restaurarea picturii murale de la începutul secolului XXI respectă teoriile estetice și, ghidată de noile teorii științifice ale conservării, urmărește o intervenție minimă și nu o reîntregire estetică a ansamblului mural. În consecință, interiorul bisericii este marcat, prin zonele lacunare conservate ca atare, de trecerea timpului și de modificările prin care ansamblul mural a trecut, pe când exteriorul, prin aspectul său integral și prin epiderma ce îmbracă monumentul, poate induce în eroare privitorul. Dar chiar și ampla intervenție condusă de J. Schlatter a vizat în teorie readucerea monumentului la forma sa inițială, însă arhitectul, ținând cont doar de propriul crez și de o prezentare estetică personală, eșuează în această acțiune, transformând astfel în stil neogotic întreaga incintă, iar bisericii „dându-i astfel urâta înfățișare comună cu care sântem obișnuiți la toate clădirile acelei epoci”¹². După această intervenție propusă spre aprobare Departamentului Credinței în 15 ianuarie 1847¹³ și încheiată în 1856, toate restaurările arhitecturale ulterioare au urmărit readucerea monumentului la forma sa inițială. Însă tocmai această încercare, de redare a unui autentic pierdut, va contribui într-o oarecare măsură la crearea unui fals, propunând astăzi spre contemplare un monument a cărui formă și epidermă aparțin refacerilor din ultimele două secole.

O altă intervenție de refacere a formei arhitecturale a unui monument este expusă în cel de-al doilea studiu de caz, Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Ocnele Mari. În cazul acestui monument, reconstrucția volumetrică a urmărit refacerea formelor distruse de acțiunea factorilor externi pentru a obține astfel o formă reîntregită a bisericii ajunsă în stadiul de ruină. Prin numeroasele rapoarte și sesizări ce au fost adresate Direcției Monumentelor Istorice începând cu anii 60 ai secolului trecut, starea avansată de degradare a bisericii și evoluția accelerată a acesteia a fost făcută cunoscută însă, acțiunea de salvagardare a venit prea târziu. Astfel, dintr-un monument de arhitectură, posibilă ctitorie de secol XVI, peste care s-au suprapus refacerile din secolele următoare, a mai rămas, la începutul proiectului de consolidare-restaurare din 2017, o ruină măcinată de trecerea timpului și de o inițiativă de salvagardare ce s-a materializat însă prea târziu. În consecință, refacerea arhitecturală a părților prăbușite a fost substanțială, ceea ce a trasformat ruina bisericii într-un monument de

11. **Intervenția din 1847-1856** întreprinsă de Gheorghe Bibescu și încredințată arhitectului Johann Schlatter,

Intervenția din 1934 încredințată de Comisia Monumentelor Istorice arhitectului M.E. Costescu și

arheologului V. Drăghiceanu, **Intervenția din 1955-1964** în care extragerea picturii de secol XVIII din pronaos i-a fost încredințată pictorului Gheorghe Russu, iar refacerea paramentului bisericii și înlăturarea micului pridvor construit de J. Schlatter, **Intervenția din 1983**

finalizată în 1994 al cărei proiect a fost realizat de arh. Mariana Angelescu, dar executat mai târziu sub îndrumarea arh. Ioan Popescu, **Intervenția din 2010-2015** de restaurare a picturii murale sub coordonarea Conf. Univ. Dr. Maria Dumbrăvician

12. DRĂGHICEANU Virgiliu, *Considerațiuni asupra vechimii bisericii mănăstirii Tismana*, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, XXVI, 1934, p. 3

13. MOLDOVAN Horia, Johann Schlatter - Cultură Occidentală și arhitectură românească 1831-1866, Ed. Simetria, București, 2013, p.174

arhitectură integral. Însă această acțiune salvatoare poate fi deopotrivă benefică monumentului sau poate dăuna acestuia din perspectiva autenticității. Pentru că o operă de artă a cărei materie este parțial degradată continuă să existe încărcată de istoricitate și va continua să se manifeste ca atare în conștiința colectivă, atât timp cât simbolistica sa rămâne vie în cultura căreia îi aparține. De aceea, înlocuind și/sau completând materia distrusă a monumentului, autenticitatea acestuia va fi știrbită de însăși intervenția de restaurarea a cărei scop este chiar acela de a reda autenticitatea pierdută a monumentului. Acest antagonism a funcționat fără prea mari opreliști secolele trecute și continuă să o facă și astăzi sub justificarea intervenției de refacere ca mijloc unic de salvagardare.

Drumul pe care o operă de artă îl parcurge din momentul în care este dată publicului și prezentul privitorului este încărcat de istoria pe care aceasta și-a imprimat-o și care apare în consistența ei fizică prin modificări estetice suferite. Dar aceste modificări estetice nu aduc o diminuare a valorii artistice, ci îi întăresc istoricitatea. Astfel, pentru a putea înțelege opera de artă în complexitatea ei trebuie să existe o legătură permanentă între trecut și prezent, o viziune care să poată cuprinde deopotrivă instanța istorică și pe cea estetică, o confirmare a datelor istorice prin referințele arhivistice și o examinare vizuală completată de diferite metode de investigare ale obiectului studiat.