

Jolanta Sroczyńska*

Cité de l'architecture et du patrimoine – modelowa prezentacja dziedzictwa architektonicznego Francji

Cité de l'architecture et du patrimoine – a model presentation of the architectonic heritage in France

Słowa kluczowe: dziedzictwo architektoniczne, prezentacja, muzeum, dziedzictwo narodowe, Francja

Key words: architectural heritage presentation, museum, national heritage, France

Cité de l'architecture et du patrimoine w Paryżu jest miejscem, w którym znakomicie udało się powiązać przeszłość ze współczesnością, pokazując bogactwo dziedzictwa architektonicznego Francji. W odróżnieniu od typowych muzeów architektury oraz wielu innych instytucji prezentujących materialną historię kultury, *Cité* wskazuje, jak można odpowiednim pomysłem na właściwą prezentację wzbudzić niesłabnące zainteresowanie nie tylko turystów, ale i samych paryżan, którzy bardzo aktywnie uczestniczą w różnego typu społecznych dyskusjach na temat własnego otoczenia. Jak wykazały badania statystyczne, świadomość i wiedza na temat własnego dziedzictwa kulturowego we Francji jest zdecydowanie wyższa niż w krajach ościennych. Jest to efekt konsekwentnie prowadzonej polityki edukacyjnej, zreformowanej po niedawnych konfliktach narodowościowych we Francji, ale także jest to rezultat nowej koncepcji prezentacji narodowego dziedzictwa architektonicznego, wprowadzonej do otwartego w 2007 roku (we wschodnim skrzydle Pałacu Chaillot) *Cité de l'architecture et du patrimoine* (Miasta architektury i dziedzictwa). Muzeum dziedzictwa kulturowego ma we Francji swoje wieloletnie tradycje.

1. Pierwsze państwowe muzeum dziedzictwa narodowego (*Musée des Antiquités et Monuments Français*)

Moda na sporządzanie odlewów i kopii antycznych rzeźb lub detali istniała od dawna. W Średniowieczu kopie służyły jako materiał dydaktyczny dla nauki rysunku i rzeźby. W Renesansie, wraz z ogólnym zainteresowaniem

Cité de l'architecture et du patrimoine is a place which perfectly combines the past with the present, showing the wealth of architectonic heritage of France. In contrast to typical museums of architecture, and many other institutions presenting material history of national culture, *Cité* indicates how a suitable idea for appropriate presentation can arouse ceaseless interest not only among tourists but Parisians themselves who very actively participate in various social discussions referring to their own surroundings. As statistic research has shown, awareness and knowledge concerning their own cultural heritage is in France much greater than in the neighbouring countries. It is the effect of a consequently adopted educational policy, reformed after recent ethnic conflicts in France, but also a result of a new concept of presenting the national architectonic heritage which was introduced in the *Cité de l'architecture et du patrimoine* (The city of architecture and heritage) opened in 2007 (in the east wing of the Palais de Chaillot). The museum of cultural heritage has long-lasting traditions in France.

1. The first state museum of national heritage (*Musée des Antiquités et Monuments Français*)

The fashion for making casts and copies of ancient sculptures or details has existed for ages. During the medieval period copies served as didactic material for teaching drawing and sculpture. In the Renaissance, together with the general interest in antiquity, casts and copies of ancient monuments constituted simply obligatory exhibits in the so-called Cabinets of Curiosities, which were to be

* dr inż. arch. Jolanta Sroczyńska, adiunkt; Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

* dr inż. arch. Jolanta Sroczyńska, adiunkt; Faculty of Architecture of Cracow University of Technology, Institute of History of Architecture and Monument Conservation.

antykiem, odlewy i kopie starożytnych zabytków stanowiły wręcz obowiązkowe wyposażenie tzw. gabinetów osobliwości, które znajdowały się nie tylko na królewskich dworach, lecz też w skromniejszych rezydencjach szlacheckich. Już wtedy powstawały w Europie pierwsze muzea starożytności.

Pierwsze państwowe muzeum starożytności we Francji zostało utworzone dekretem Konstytuanty z 2 listopada 1789 roku, który nakazywał: „wszystkie dobra należące do kleru oddać do dyspozycji narodu”¹. W 1790 roku Komisja do spraw Zabytków postanowiła przeznaczyć budynek *Hôtel de Nesles* i pomieszczenia znacjonalizowanego klasztoru Augustianów na składnicę dzieł sztuki, zarekwirowanych w kościołach i klasztorach Francji. Jednym z członków Komisji był malarz Gabriel Francois Doyen. To on wyznaczył w 1791 Aleksandra Lenoir, swojego ucznia, na głównego strażnika depozytu zgromadzonego w budynkach klasztoru Augustianów. Jego działalność oceniana jest po dziś dzień bardzo niejednoznacznie. Z jednej strony wyszukiwał on ozdoby i sprzęty liturgiczne z metali szlacheckich, oddając je do mennicy dla przetopienia, a z drugiej ratował przed zniszczeniem wiele cennych rzeźb i obrazów (w tym posąg niewolnika Michała Anioła, prezentowany w galerii Luwru do dziś). W 1793 roku otwarto dla publiczności Wielką Galerię Luwru, przekształconą dekretem Konstytuanty w Centralne Muzeum Sztuki. W galerii prezentowano jednak głównie zbiory zagranicznej sztuki współczesnej, rezygnując z ekspozycji dorobku sztuki narodowej. Lenoir wielokrotnie krytykował tak dobrany scenariusz wystawy, będąc w opozycji do malarza Jacques-Louis Davida (aktywnego działacza politycznego czasów rewolucji), który współtworzył scenariusz wystawy w Luwrze. Doprowadziło go to do wykluczenia ze składu zespołu zajmującego się Luwrem. Postanowił więc otworzyć drugie muzeum, z kolekcji zbieranej przez siebie i deponowanej w dawnym klasztorze zakonu Augustianów. Nie zważając na przeciwności, konsekwentnie doposażał dawny kościół i klasztor Augustianów w wiele rzeźb zabieranych nie tylko z kościołów, ale i z nekropolii, np. z grobowców królewskich opactwa w Saint-Denis. W 1795 roku został mianowany przez Komisję naczelnym konserwatorem Depozytu². Swoje zbiory pokazał publiczności po raz pierwszy w sierpniu i we wrześniu 1793 roku, przy okazji wizyt różnego rodzaju delegacji państwowych. Oficjalnie jednak jako datę powstania tego muzeum przyjmuje się 21 października 1795 roku, kiedy to Komitet do spraw Rozporządzeń Publicznych Konwencji zakwalifikował zbiory depozytu Lenoira jako „historyczne i chronologicznie poukładane miejsce, w którym będą prezentowane (w specjalnie zaadaptowanych na ten cel pomieszczeniach) przykłady rzeźby francuskiej o najbardziej charakterystycznych cechach i typach dla danego okresu”, nadając mu nazwę *Musée des Antiquités et Monuments Français* (Muzeum Starożytności i Zabytków Francuskich)³. Do swojej kolekcji Lenoir zbierał rzeźby ze wszystkich 83 departamentów Francji, stwarzając zbiór prezentujący nie tylko dzieła wybitnych artystów francuskich, ale także kolekcję przedstawień postaci ludzi ważnych dla historii państwa. Na wystawie, obok rzeźb władców Francji, ustawiono posągi największych muzyków i pisarzy francuskich, takich jak Molière, La Fontaine, Boileau, Mabillon czy inni. Dla zwiększenia popularności muzeum Lenoir skompiłował nawet wspólną rzeźbę Abelarda i He-

found not only on royal courts, but also in much humbler residences of the nobility. Even then the first museums of antiquities were being established in Europe.

The first state museum of antiquities in France was established by the decree of the National Constituent Assembly from November 2, 1789, which stated: “all the goods belonging to the clergy are to be given to the nation to dispose”¹. In 1790, the Commission for Monuments decided to use the building of the *Hôtel de Nesles* and the rooms in the nationalised Augustinian monastery to store art masterpieces confiscated in churches and monasteries all over France. One of the Commission members was the painter Gabriel Francois Doyen. In 1791, he appointed Alexandre Lenoir (his disciple) the main keeper of the deposit collected in the buildings of the Augustinian monastery. His activities have always been variously interpreted and evaluated. On the one hand, he searched for ornaments and liturgical objects made from precious metals which he gave to the mint to be melted, but on the other, he saved numerous valuable sculptures and paintings from destruction (including *Dying Slave* by Michelangelo, which has been on display in the Louvre until the present). In 1793, the Great Gallery of the Louvre was opened to the public, then transformed into the Central Museum of Art by a decree of the National Assembly. However, the gallery mainly exhibited collections of international modern art, ignoring the achievements of national art. Lenoir repeatedly criticised such a scenario of the exhibition, as he was in opposition to the painter Jacques-Louis David (an active politician during the revolution), who was a co-author of the scenario of the exhibition in the Louvre. It led to Lenoir being excluded from the team working in the Louvre. So he decided to open another museum, with the collection he amassed and deposited in the former monastery of the Augustinian Order. Surmounting the adversities, he consequently filled the former Augustinian church and monastery with many sculptures taken not only from churches but also from necropolises e.g. the royal tombs in the Abbey of Saint-Denis. In 1795, the Commission appointed him the main conservator of the Deposit². For the first time he showed his collection to the public in August and September 1793, when various state delegations paid their visits. Officially, however, this museum came into being on October 21, 1795, when the Committee for Public Directives of the Convention qualified the collections from Lenoir’s deposit as “a historic and chronologically ordered place where there will be exhibited (in rooms specially adapted for this purpose) examples of French sculpture representing most characteristic features and types for a given period”, and called it *Musée des Antiquités et Monuments Français* (Museum of French Antiquities and Monuments)³. For his collection Lenoir compiled sculptures from all 83 departments of France, thus creating a set presenting not only masterpieces of eminent French artists, but also a collection of representations of people important for the history of the nation. The exhibition, besides the sculptures of the French rulers displayed the status of the greatest French musicians and writers, such as Molière, La Fontaine, Boileau, Mabillon and others. To increase the popularity of the museum,

loisy z resztek ich indywidualnych posągów nagrobnych. Jego „Ogród Przeszłości” stał się natchnieniem dla wielu współczesnych artystów, którzy szukali tu inspiracji dla swej twórczości. Muzeum w tej formie przetrwało niewiele ponad dwadzieścia lat, próbując dostosować się do częstych zmian politycznych w kraju⁴.

Z zachowanych kilku opisów tego miejsca oraz obrazów Jean-Lubina Vauzelle'a⁵ wiemy, że dziedzińce wejściowy wypełniały fragmenty detali fasad i kamiennych portali z dwóch francuskich zamków (Château d'Écouen i Château Gaillon). Przy wejściu do kompleksu znajdowała się Sala Wprowadzająca, która mieściła reprezentatywne rzeźby ze wszystkich epok historycznej Francji, począwszy od okresu galo-romańskiego po XVII wiek. Miała ona już na wstępie zapoznać zwiedzających z bogactwem i różnorodnością występujących w architekturze form. Kolejne pomieszczenia gromadziły rzeźby z danego okresu historycznego, a następne z czasu późniejszego, prezentując wszystko chronologicznie. Bardzo nowatorskim pomysłem Lenoira było wykorzystanie światła w budowaniu dramaturgii ekspozycji. Pierwsze sale z rzeźbami z XIII w. nie miały w zasadzie w ogóle światła dziennego. W kolejnych, prezentujących obiekty z następnego okresu historycznego, stopniowo dodawano coraz więcej światła. Sale z XVII wieku skąpane były już w świetle dziennym, pokazując blaski i przepych architektury barokowej. Finałowym akcentem muzeum były dawne ogrody klasztorne, przekształcone w 1799 r. w Pola Elizejskie, które stały się tłem dla prezentacji wielu wspaniałych rzeźb sztuki i historii francuskiej. Obok rzeźb posągowych, w muzeum pokazywano wiele detali architektonicznych, zabranych zarówno z wnętrza pałacowych (np. kominki, portale okienne i drzwiowe), jak i z elewacji kościołów (pinakle, ozdobne łuki przyporowe, żygacze czy fragmenty zdobionych ryzalitów). Były to w większości oryginały, powycinane z wnętrza zniszczonych zamków, kościołów lub klasztorów. Wszystkie detale miały swoje podpisy wraz z informacjami na temat autora, miejsca i czasu powstania. Muzeum miało swój katalog, w którym obok spisu prezentowanych przedmiotów można było znaleźć wiele ciekawostek i anegdot dotyczących np. sposobu noszenia bród w poszczególnych okresach, krojów sukien, ale też i wyników ostatnich dyskusji na temat sposobu szklenia witraży. W trakcie swego istnienia muzeum wydało 11 edycji katalogu, a ostatnia ukazała się tuż przed zamknięciem muzeum w 1815 r. Katalog wydawany był w języku francuskim i angielskim.

Muzeum pełniło bardzo ważną rolę podnosząc poziom poczucia tożsamości narodowej w całym społeczeństwie, dzięki pokazaniu wysokiego poziomu sztuki francuskiej wszystkich epok, pełniąc zarazem wielką misję edukacyjną, dzięki kształtowaniu ogólnego poczucia gustu⁶.

Wraz ze zmieniającą się polityką wewnętrzną, sam Lenoir, jak i jego muzeum stawało się coraz bardziej narażone na krytykę ze strony zarówno rojalistów, jak i katolików, którzy coraz mocniej protestowali przeciw kolekcji składającej się z obiektów tak bezwzględnie grabionych z zamków, kościołów i klasztorów. Protesty doprowadziły do zamknięcia muzeum nakazem Ludwika XVIII wydanym w 1816 roku⁷. Lenoir musiał zwrócić większość swych eksponatów ich pierwotnym właścicielom. To co zostało, przekazał częściowo w 1824 do Wersalu, tworząc galerię

Lenoir even compiled a sculpture of Abelard and Heloise made from remnants of their individual grave effigies. His “Garden of the Past” became an inspiration for many contemporary artists who sought here some guidance for their work. In that form the museum survived not more than 20 years, trying to adjust to frequent political changes in the country⁴.

From the few preserved descriptions of the place and paintings by Jean-Lubin Vauzelle⁵, we know that the entrance courtyard was crowded by fragments of details of facades and stone portals from two French castles (Château d'Écouen and Château Gaillon). At the entrance to the complex there was an Introduction Hall which housed representative sculptures from all historical epochs of France, beginning from the Gallo-Roman period to the 17th century. It was to introduce the visitors to the wealth and variety of forms occurring in architecture. Next rooms housed sculptures from a given historical period, and then from later times, presenting everything chronologically. Using light to build the dramatic effect of the exhibition was a very innovative idea of Lenoir. The first rooms with sculptures from the 13th century did not practically have any daylight. In the next rooms, presenting exhibits from the following historical period, more light was gradually added. The rooms from the 17th century were bathed in daylight, revealing the glory and splendour of Baroque architecture. The final accent of the museum were the former monastery gardens, transformed in 1799 into the Champs-Élysées which provided a background for presenting many magnificent sculptures of French art and history. Besides statues, the museum exhibited numerous architectonic details plundered from palace interiors (e.g. fireplaces, window and door portals), as well as church elevations (pinnacles, decorative flying buttresses, gargoyles or fragments of ornamented risalits). The majority of them were original, removed from the interiors of demolished castles, churches or monasteries. All details had their inscriptions with information concerning the place, author and time when they were created. The museum had its catalogue in which, besides a list of presented items, one could find many interesting facts and anecdotes referring e.g. to the manner of wearing beards in particular periods of time, dress cuts, but also results of latest discussions about methods of glazing stained glass windows. In the course of its existence, the museum published 11 issues of its catalogue, and the last one was released just before the museum was closed in 1815. The catalogue was published in French and English.

The museum served a very important role increasing the sense of national identity in the whole society, thanks to showing the high standard of French art from all the periods, and fulfilling a great educational mission by forming the popular taste⁶.

Together with the changing home politics, Lenoir and his museum became more and more exposed to criticism on the part of both the royalists and the Catholics, who strongly protested against a collection containing items ruthlessly looted from castles, churches and monasteries. The protests led to closing the museum by order of king Louis XVIII, issued in 1816⁷. Lenoir had to return the majority of his exhibits to their original owners. What was left he partially transferred to the Versailles in 1824,

d'Angoulême, resztę zdeponował w 1836 roku w *Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts*.

Lenoir pozostaje niezmiernie kontrowersyjną postacią, raz krytykowaną, raz wysławianą przez wielu historyków sztuki. Niewątpliwie, przez swoją desperację w dążeniu do realizacji idei muzeum narodowego, zbudował pierwsze na świecie muzeum pokazujące własne dziedzictwo kulturowe. Jego teoria, polegająca na przekonaniu, że najlepszy odbiór danego dzieła zapewnić może jedynie odpowiednia jego ekspozycja w miejscu do tego specjalnie przeznaczonym, odizolowanym od swego pierwotnego położenia, ma zwolenników do dziś. Jako pierwszy zaproponował ustawienie swych eksponatów z uwzględnieniem chronologii ich powstania. Wprowadził też konsekwentną scenografię prezentacji swych eksponatów, dbając nie tylko o właściwy odbiór oglądanych przedmiotów (nie stroniąc niekiedy od fantastycznych rekonstrukcji), ale o rozszerzenie powszechnej wiedzy o kulturze i obyczajach epoki, jaką dane rzeźby prezentowały (katalogi). Jako jeden z pierwszych zastosował do ekspozycji efekty świetlne, korzystając z osiągnięć sztuki baroku.

W swym ostatnim okresie muzeum przyjmowało także rzeźby darowane przez ówczesnych francuskich artystów, jak i licznych bogatych prywatnych sponsorów, którzy chcieli być upamiętnieni w muzealnych katalogach jako darczyńcy. Rola tego muzeum jako miejsca pamięci historii była doceniana przez wielu współczesnych, o czym świadczą tłumy odwiedzających i kolejne wydania katalogów wystawy. Miejsce to było nie tylko Panteonem chwały przeszłości, ale swoistym pomnikiem pochwały teraźniejszości, zaangażowanej w utrzymanie pamięci o historii narodu.

2. Muzeum Rzeźby Komparatywnej Trocadero (*Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*)

Powrót do idei prezentacji detali zabytków sztuki narodowej nastąpił niecałe 40 lat później, dzięki działalności architekta Eugène Viollet-le-Duca. W 1879 roku, biorąc udział w dyskusji na temat dalszych losów pałacu Trocadero (opustoszałego po zakończeniu Wystawy Światowej), zaproponował on zorganizowanie wystawy kopii i odlewów detali najważniejszych francuskich zabytków. Opracował w tym celu i przesłał do ministerstwa dwa raporty, w których jasno sprecyzował cele dla tego typu wystawy, proponując zarazem sposób jej aranżacji. Jego projekt zakładał komparatywne zestawienie rzeźb i detali architektonicznych sztuki francuskiej z odpowiednimi elementami sztuki innych narodów, w sposób odpowiednio promujący sztukę narodową. Podział ekspozycji sankcjonował wyróżnienia stylowe, związane z topograficznym rozwojem form w poszczególnych regionach Francji⁸. Głównym celem było pobudzenie wśród społeczeństwa świadomości piękna i różnorodności w sztuce własnego narodu, wzbudzenie patriotyzmu i poczucia dumy narodowej. Tym razem jednak, wzbogacony o doświadczenia Aleksandra Lenoira, zaproponował od razu, aby nowe muzeum bazowało na kopiach lub odlewach, a nie na oryginałach.

We Francji pierwsze oficjalne odlewy rzeźby zostały wykonane dla muzeum w Luwrze w 1794 roku⁹. Utworzono dla nich *Atelier de Louvre*, aby dostarczać kolekcjom i szkołom sztuk plastycznych kopie oryginałów znajdujących

creating *Gallery d'Angoulême*, and the rest he deposited in *Ecole Royale et Spéciale des Beaux-Arts* in 1836.

Lenoir remains an extremely controversial personage, either criticised or praised by many art historians. Undoubtedly, because of his desperate persistence in realising the idea of a national museum, he succeeded in building the first in the world museum exhibiting own national heritage. His theory, based on the conviction that the best reception of a given work of art can be ensured only by its appropriate exhibition in a specially designed place isolated from its original location, has had its followers until today. He was the first to suggest arranging his exhibits according to the chronology of their origin. He also introduced consistent scenery for presenting his exhibits, taking care not only about the proper reception of the items on display (occasionally not avoiding quite fantastic reconstructions), but also about broadening popular knowledge concerning the culture and customs of the epoch the given sculptures represented (catalogues). He was one of the first to use lighting effects in the exhibition, making use of the achievements of the Baroque art.

During its final period, the museum accepted also sculptures donated by contemporary French artists, as well as numerous affluent private sponsors who wanted to be commemorated as donors in the museum catalogues. The role of this museum as a place where history is commemorated was appreciated by many of its contemporaries, the evidence of which were crowds of visitors and reissues of the exhibition catalogues. The place was not only a Pantheon of the glorious past but also a specific monument glorifying the present engaged in maintaining the memory of the nation's history.

2. The Museum of Comparative Sculpture Trocadero (*Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*)

Return to the idea of presenting details of monuments of national art took place about 40 years later, owing to the activity of the architect Eugène Viollet-le-Duc. In 1879, while participating in the discussion concerning the fate of the Trocadero Palace (left desolate after the World's Fair had ended), he suggested organising an exhibition of copies and casts of details of the most significant French monuments. For this purpose, he prepared and sent to the ministry two reports in which he clearly defined the aims of such an exhibition, suggesting also the manner in which it should be arranged. His project involved a comparative juxtaposition of sculptures and architectonic details representing French art with corresponding elements representing art of other nations, in a way suitably promoting national art. The division of the exhibition sanctioned stylistic differences connected with topographic development of form in particular regions of France⁸. The main aim was raising the awareness of beauty and variety in the art of their own nation among the society, stirring up patriotic feelings and the sense of national pride. This time, however, enriched by the experience of Alexandre Lenoir, he at once suggested that the new museum should be based on copies or casts instead of originals.

In France, the first official casts of sculptures were made for the Louvre Museum in 1794⁹. *Atelier de Louvre* was made especially for them, in order to provide copies of



Ryc. 1. Aleksander Lenoir broniący zabytków przed opactwem Saint Denis, rycina z XVIII w. przechowywana w zbiorach Muzeum w Luwrze, <http://www.maison-histoire.fr/evenement/alexandre-lenoir/>, dostęp 17.02.2012

Fig. 1. Alexandre Lenoir defending historic monuments in front of the Abbey of Saint Denis, a print in the Louvre Museum collection, <http://www.maison-histoire.fr/evenement/alexandre-lenoir/>, access 17.02.2012



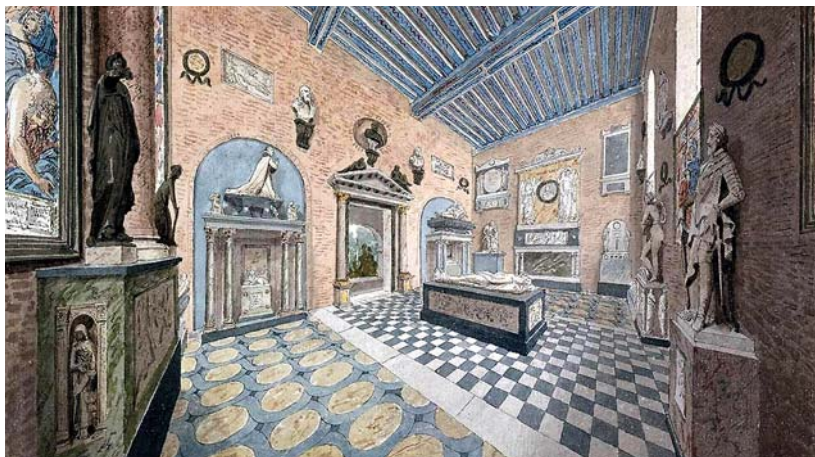
Ryc. 2. Łuk triumfalny Gaillon stojący w ogrodach pierwszego Muzeum Zabytków Francuskich w Paryżu. Ilustracja Jean-Lubina Vauzelle'a z książki *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musee des Monuments Francais et des principaux ouvrages*, ryty wykonane przez Jeana Baptiste Reville'a w 1816 r., przechowywanej w Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paryż, <http://www.repro-tableaux.com/a/vauzelle-jean-lubin/archofgaillonmuseedesmonu.html>, dostęp 17.02.2012

Fig. 2. The Gaillon triumphal arch standing in the gardens of the first Museum of French Monuments in Paris. Illustration by Jean Lubin Vauzelle for the book "Vues pittoresques et perspectives des salles du Musee des Monuments Francais et des principaux ouvrages", with engravings made by Jean Baptiste Reville in 1816, stored in Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paris, <http://www.repro-tableaux.com/a/vauzelle-jean-lubin/archofgaillonmuseedesmonu.html>, access 17.02.2012



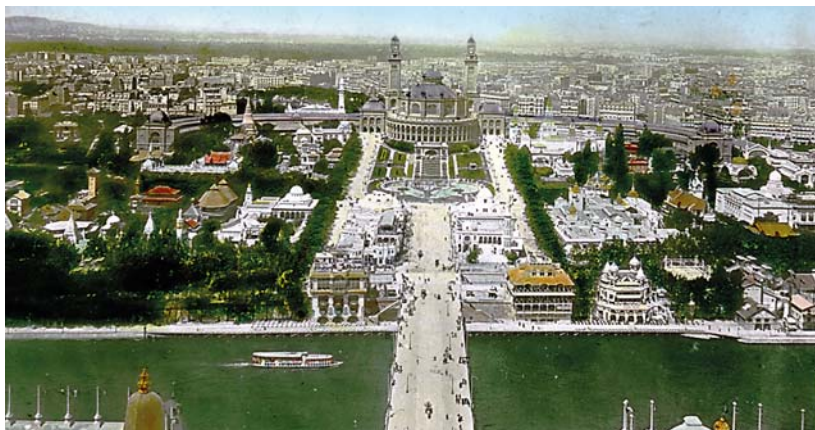
Ryc. 5. Widok ogrodów Elizejskich Muzeum Zabytków Francuskich, założonego przez A. Lenoira. Grafika wykonana przez Laurenta Guyota (1756-1806), przechowywana w Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paryż, <http://www.maison-histoire.fr/evenement/alexandre-lenoir/>, dostęp 17.02.2012

Fig. 5. View of the Champs-Elysees garden at the Museum of French Monuments, established by A. Lenoir. Drawing made by Laurent Guyot (1756-1806), kept at the Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paris, <http://www.maison-histoire.fr/evenement/alexandre-lenoir/>, access 17.02.2012



Ryc. 3. Sala XVI wieku w Muzeum Zabytków Francuskich Aleksandra Lenoira. W centrum widoczne przeniesione tu królewskie nagrobki Ludwika XII i Anny Bretońskiej. Ilustracja przechowywana w Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paryż, http://www.histoire-image.org/photo/zoom/den2_lenoir_001f.jpg, dostęp 17.02.2012

Fig. 3. The room of the 16th century in the Museum of French Monuments of Alexandre Lenoir. The royal tombs of Louis XII and Anne of Bretagne, transferred here, visible in the centre. Illustration kept in the Musee de la Ville de Paris, Musee Carnavalet, Paris. http://www.histoire-image.org/photo/zoom/den2_lenoir_001f.jpg, access 17.02.2012



Ryc. 4. Widok na Wystawę Światową w Paryżu w 1900 r. Na pierwszym planie most Jena i pałac Trocadero. Fotografia wykonana przez W.H. Goodyeara, który specjalnie wybrał się na tę wystawę z Ameryki. Zdjęcie oryginalnie kolorowane, przechowywane obecnie w Muzeum Bruklińskim. http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2486817318/sizes/o/in/photostream/ Paris Exposition: Trocadero and Pont d'Jena, aerial view, Paris, France, 1900. Aerial view of the Trocadero Palace and Pont d'Jena bridge Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection (S03_06_01_014 image 1498), dostęp 17.02.2012

Fig. 4. View of the World's Fair in Paris in 1900. In the foreground, the Jena Bridge and Trocadero Palace. Photograph taken by W.H. Goodyear, who specially came to the Fair from America. The original coloured photograph has been kept in the Brooklyn Museum. http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2486817318/sizes/o/in/photostream/ Paris Exposition: Trocadero and Pont d'Jena, aerial view, Paris, France, 1900. Aerial view of the Trocadero Palace and Pont d'Jena bridge Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection (S03_06_01_014 image 1498), access 17.02.2012

cych się w muzeum Luwru. W 1834 r. otwarto warsztaty odlewnicze przy szkole Beaux-Artes w Paryżu. Kolejne warsztaty otwarto ponad 30 lat później, przy *Musee d'Antiquities et Gallo-Romaines* (Muzeum Starożytności Celtyckich i Gallo-Romańskich). Wszystkie miały realizować rosnące zapotrzebowanie na kopie, związane z ogólnym wzrostem zainteresowania sztuką epok minionych.

Projekt Viollet-le-Duca zaaprobowany został przez ministerstwo w 1879 roku, tuż przed śmiercią architekta. Prace nad realizacją idei muzeum komparatywnego kontynuowali jego współpracownicy. W różne regiony całej Francji ruszyła liczna grupa kopistów, która wraz architektami z Departamentu Zabytków oraz lokalnymi miłośnikami sztuki typowała i kopiowała na miejscu (w polowych warsztatach) starannie wybrane, najbardziej reprezentatywne detale architektoniczne i rzeźby z terenu całej Francji. Jednocześnie rozpoczęto pracę nad stworzeniem kolekcji odpowiednich kopii z wybranych obiektów sztuki państw spoza Francji. Podobnie jak za czasów Lenoira, koncentrowano się głównie na obiektach z XV-XVII wieku. Pierwszym dyrektorem Muzeum został znakomity archeolog i znany kolekcjoner Alexandre du Sommerard.

Pierwsze cztery sale wystawowe otwarto dla publiczności w maju 1882 roku¹⁰. Katalog z otwarcia Muzeum wylicza aż 386 zgromadzonych tu kopii. W 1886 roku otwarto kolejne trzy sale, zapelnione dalszymi odlewami rzeźb i detali architektonicznych, przygotowanymi przez nowego dyrektora Muzeum – rzeźbiarza i odlewnika kopii, Victora Geoffroya Dechaume. Po Wystawie Światowej w 1889 roku ekspozycja muzeum rozciągnęła się już na oba skrzydła pałacu Trocadero, rozszerzając swe zainteresowanie o przykłady sztuki francuskiej z wcześniejszego okresu (od XII do XV wieku) oraz o wybrane przykłady rzeźby współczesnej. W kolejnych latach systematycznie zwiększano liczbę eksponatów, których w 1903 roku było ponad 7500. Nadal koncentrowano się na sztuce francuskiej, pokazując przede wszystkim jej bogactwo i zróżnicowanie w zależności od regionu. Odlewy detali z obiektów z innych krajów przeniesiono do przeszklonej galerii zewnętrznej, znajdującej się na obwodzie, którą zmodernizowano przy okazji kolejnej Wystawy Światowej w 1900 roku. Zwolnione miejsca wypełniono specjalnie przygotowaną ekspozycją, prezentującą odlewy stiuków i kolejnych detali z niedawno restaurowanej katedry w Reims. W wydanym katalogu prezentowano 1300 detali, wystawianych w muzeum (90% to przykłady francuskiej sztuki gotyku) oraz kolejnych 1300 wystawionych jako oferta kupna muzealnego atelier¹¹. W celu urozniczenia ekspozycji zaproponowano zwiedzającym nową atrakcję, jaką miały być modele wybranych konstrukcji więźb dachowych. Pomysł nie cieszył się jednak dużym powodzeniem. Prawdopodobnie była to wina złej aranżacji ekspozycji, braku odpowiedniego scenariusza i w ogóle pomysłu na zaprezentowanie kolejnych detali o tak innej formie, w tak już ogromnie stłoczonej ekspozycji.

Obok sal ekspozycyjnych muzeum w Pałacu znajdował się cały szereg funkcji towarzyszących, takich jak sklep, sala aukcyjna dla licytacji najlepszych kopii i odlewów, warsztaty, wzorcownia i magazyny, które umieszczono w piwnicy wschodniego skrzydła (Aile Paris).

Sporządzane kopie i odlewy wymagały matryc. Aby zapewnić niepowtarzalność odlewów, łamano każdą matrycę

the originals exhibited in the Louvre to various collections and schools of fine arts. In 1834, casting works hops were open at the school of Beaux-Arts in Paris. Next workshops were opened over 30 years later, at the *Musee d'Antiquities et Gallo-Romaines* (Museum of Celtic and Gallo-Roman Antiquities). They all were to realize the growing demand for copies, connected with generally increasing interest in the art of past epochs.

The project of Viollet-le-Duc was approved by the ministry just before the architect's death, in 1879. The work on realizing the idea of the comparative museum was continued by his co-workers. A numerous group of copiers was sent into all regions of France and, together with architects of the Monument Department and local art lovers, selected and copied on the spot (in field workshops) carefully chosen as the most representative architectonic details and sculptures from all over France. At the same time work commenced on creating a collection of suitable copies from selected artistic objects in countries abroad. Similarly as in the times of Lenoir, the focus was mostly on objects from the 15th – 17th century. The first director of the Museum was an eminent archaeologist and a famous collector, Alexandre du Sommerard.

The first four exhibition rooms were opened to the public in May 1882¹⁰. The catalogue from the Museum opening lists as many as 386 copies collected there. In 1886, the next three rooms were opened filled with more casts of sculptures and architectonic details, prepared by the new director of the Museum – a sculptor and cast maker, Victor Geoffroy Dechaume. After the next World's Fair in 1889, the museum exhibition expanded into both wings of the Trocadero palace, encompassing examples of French art from the preceding period (from the 12th to the 15th century) and selected samples of contemporary sculpture. In the following years, the number of exhibits has been systematically increased and, in 1903, reached over 7500 items. The main focus was still on French art, and on showing mainly its wealth and diversity depending on the region. Casts of details from objects from foreign countries were transferred to a glass-fitted outer gallery located on the perimeter, which was modernised on the occasion of yet another World's Fair in 1900. The obtained free space was filled with a specially prepared exhibition, presenting casts of stuccos and further details from the recently restored cathedral in Reims. The published catalogue listed 1300 details exhibited in the museum (90 % were examples of French Gothic art) and further 1300 displayed as a purchase offer of the museum atelier¹¹. In order to add variety to the exhibition, the visitors were offered a new attraction, namely models of selected roofing constructions. However, the idea did not gain much popularity. The reason may have been poor arrangement of the exhibition, lack of a suitable scenario and generally of an idea to present more details of such a different form and in already so crowded an exhibition.

Besides the museum exhibition rooms, the Palace served several accompanying functions such as: a shop, an auction room to bid for the best copies and casts, workshops, pattern shop and storage rooms which were located in the cellar of the east wing (Aile Paris).

Matrixes were needed in order to make copies and casts. To ensure the unique character of casts, each matrix

po użyciu zamawianych kopii, a tzw. pierwszy odlew był rejestrowany¹². Dokładna rejestracja zamawianych kopii ułatwiała rozliczenia, gdyż za wykonywanie kopii pobierane były stosunkowo wysokie opłaty (wliczano w nie też tzw. dostęp do dzieła sztuki), które były kontrolowane przez państwo.

Przy muzeum działała także publiczna biblioteka gromadząca i udostępniająca książki, mapy, zdjęcia i ryciny związane z historią sztuki i kultury narodowej. W 1888 roku dysponowała ona 1500 książkami oraz 45 000 zdjęć i rycin związanych z zabytkami. Całość uzupełniana była systematycznie poprzez dary artystów oraz spadkobierców twórców i kolekcjonerów. Oprócz kolekcji rysunków Viollet-le-Duca, miała w swych zbiorach wiele akwarel, sztychów i rysunków inwentaryzacyjnych opracowywanych przez rządową Komisję do spraw Inwentaryzacji, pracującą jeszcze prawie do końca XIX wieku. Kilkakrotnie organizowano wystawy rysunków i akwarel inwentaryzacyjnych, pokazując je w salach Muzeum.

Zmiany, które nastąpiły w organizacji ekspozycji muzealnej, miały swoje podstawy w teoriach Aloisa Riegla i w „nowoczesnym kulcie zabytku”. Idea przywracania pamięci o świetności własnego narodu była domeną nie tylko francuską. Podział zabytków wprowadzony przez Riegla odnosił się do roli, jaką zabytki pełniły w owym przywracaniu pamięci przeszłości. Muzeum Rzeźby Komparatywnej miało za zadanie po pierwsze zaprezentować wszystkie trzy grupy (podział według Riegla) zabytków, a po drugie scharakteryzować i pokazać szerszej publiczności, na czym ten wpływ polega. Dlatego w salach znajdowały się przykłady kopii zabytków intencjonalnych, czyli tych, które związane były z jakimś historycznym zdarzeniem, lub zbudowanych w celu upamiętnienia jakiegoś zdarzenia. Kolejną grupę reprezentowały kopie konkretnych zabytków historycznych, wyodrębnionych przez osobiste kryteria, a wreszcie trzecia część gromadziła kopie zabytków starożytnych, będących dziełem kreatywności człowieka, ale pokazując przy tym zniszczenia będące świadectwem historycznych zdarzeń przeszłości¹³. Wszystkie odlewy/kopie prezentowano z odpowiednio wyjaśniającymi podpisami.

W czasach kiedy zaczęła kształtować się nowa doktryna konserwatorska, rozpoczął się jednocześnie rozbrat między architekturą a konserwacją zabytków. Wzrastająca popularność nowego stylu modernizmu, negującego jakiegokolwiek nawiązania do detalu historycznych epok, wymógł wzmożenie starań konserwatorów zabytków o utrzymanie zainteresowania społeczeństwa przeszłością. Dlatego taka popularność odlewów i kopii rzeźb i detali stała się motorem dla reorganizacji muzealnictwa. Dostępność kopii dla procesu edukacji pokolenia młodych adeptów uczelni artystycznych była mocnym orężem w walce z modernizmem, który ideowo tępił detal. Detal, wyrzucany z fasad domów, miał szansę zaistnieć jeszcze tylko jako kopia lub odlew w muzeum. Był on jeszcze jako tako tolerowany przy ozdabianiu parków, ogrodów oraz placów miejskich. Opieka państwa nad Muzeum Rzeźb Komparatywnych, usytuowanie go w Pałacu Trocadero, to wyraźne zwrócenie uwagi na rangę i wysoką rolę, jaką państwo wyznacza dziedzictwu narodowej kultury.

Upowszechnienie kopii wpłynęło na ogólny rozwój poziomu wiedzy społecznej na temat historii sztuki, nie tylko własnego narodu, ale i państw sąsiednich. Potrzeba

was broken after the ordered copies had been made, and the so called first cast was registered¹². Precise registering of commissioned copies facilitated settling accounts, since relatively high fees were charged for making copies (they included the so called access to the work of art), which were controlled by the state.

A public library which collected and offered access to books, maps, photographs and sketches associated with the history of art and national culture also functioned at the museum. In 1888, it boasted 1500 books and 45 000 photographs and prints connected with historic monuments. The whole was systematically supplemented by donations from artists, collectors or their heirs. Apart from the collection of drawings by Viollet-le-Duc, the library possessed numerous watercolours, etchings and inventory drawings made by the government Commission for Inventories which carried on working until almost the end of the 19th century. Exhibitions of inventory drawings and watercolours, show in the Museum rooms in the palace, were organised several times.

Changes that took place in the organisation of museum exhibitions had their roots in the theories of Alois Riegl and in the “modern cult of a historic monument”. The idea of recalling the glory of one’s own nation was not only a French domain. The division of monuments introduced by Riegl, referred to the role the monuments played in restoring the memory of the past. The Museum of Comparative Sculpture was, firstly, to present all three groups of monuments (the division according to Riegl) and, secondly, to characterise and show the general public what that influence really involved. For that reason in the rooms there were examples of copies of intentional monuments, namely those which were associated with a historical event, or built in order to commemorate such an event. The next group represented copies of concrete historic monuments singled out by personal criteria, and finally the third group encompassed copies of ancient monuments which were the work of human creativity but bore traces of damage which were evidence of historic events of the past¹³. All the casts/copies were displayed with suitable explanatory inscriptions.

In the times when the new conservation doctrine began to take shape, there opened a gap between architecture and monument conservation. The growing popularity of the new modernist style, negating any allusions to the details from historic epochs, enforced intensified activity on the part of monument conservators in order to maintain the social interest in the past. That was why such popularity of casts and copies of sculptures and details became the motive power for reorganising museums. Availability of copies for the educational process of the generation of young novices at fine art schools, was a powerful weapon in the battle with modernism which, ideologically, persecuted detail. Thrown out from house facades, detail had only a chance to exist as a copy or a cast in a museum. It was also barely tolerated while decorating parks, gardens or city squares. State protection for the Museum of Comparative Sculptures and locating it in the Trocadero Palace were the clear indication of the high rank and significant role the state attributed to the heritage of national culture.

Widespread use of copies influenced the general development of social knowledge concerning history of art,



Ryc. 6. Sala Muzeum Rzeźby Komperatywnej w Pałacu Trocadero. W centrum widoczny gipsowy odlew portalu XII-wiecznego kościoła św. Magdaleny w Vezelay. Archiwum Centrum Architektury i Dziedzictwa, Paryż, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/viewFile/9083/3101/9745>, dostęp 17.02.2012

Fig. 6. A room in the Museum of Comparative Sculpture in the Trocadero Palace. In the centre visible a plaster cast of the portal from the 12th-century church of St. Madeleine in Vezelay. Archive of the Architecture and Heritage Centre, Paris, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/viewFile/9083/3101/9745>, access 17.02.2012



Ryc. 7. Fotografia z wnętrza Muzeum Rzeźby Komperatywnej w Pałacu Trocadero. Głowa Marsylianki z Łuku Triumfalnego w Paryżu. Archiwum Centrum Architektury i Dziedzictwa, Paryż, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>, dostęp 17.02.2012

Fig. 7. Photograph from inside the Museum of Comparative Sculpture w the Trocadero Palace. The head of the Marseillaise from the Triumphal Arch in Paris. Archive of the Architecture and Heritage Centre, Paris, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>, access 17.02.2012



Ryc. 8. Ilustracja z katalogu (z 1894 r.) Muzeum Rzeźby Komperatywnej w nieistniejącym Pałacu Trocadero, pokazująca odlewy gipsowe detali z kościoła w Souillac, a po prawej odlew postaci faraona Chefrena. Armand Guérinet (ed.), *Le Musée de sculpture comparée du Palais du Trocadéro*, Paris 1894, Plate 145. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/viewFile/9083/3101/9746>, dostęp 17.02.2012

*Fig. 8. Illustration from the catalogue from 1894. Museum of Comparative Sculpture in the no-longer-existing Trocadero Palace, presenting plaster casts of details from the church in Souillac, and on the right the cast of the figure of pharaoh Khafre. Armand Guérinet, ed., *Le Musée de sculpture comparée du Palais du Trocadéro*. Paris 1894, Plate 145. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/viewFile/9083/3101/9746>, access 17.02.2012*



Ryc. 9. Widok na ogrody Trocadero i pałac Chaillot w Paryżu, w którym w prawym skrzydle mieści się Cité de l'architecture et du patrimoine, <http://www.earthinpictures.com/pl/%C5%9Bwiat/francja/pary%C5%BC/>, dostęp 17.02.2012

Fig. 9. View of the Trocadero gardens and the Chaillot Palace, in Paris, in the right wing of which the Cité de l'architecture et du patrimoine is located, <http://www.earthinpictures.com/pl/%C5%9Bwiat/francja/pary%C5%BC/>, access 17.02.2012



Ryc. 10. Galeria dodana przez Jacquesa Carlu w 1937 r. po konserwacji. Fot. autora, grudzień 2011

Fig. 10. Gallery added by Jacques Carlu in 1937, after conservation. Photo by author, December 2011



Ryc. 11. Wnętrze najstarszej części Muzeum – Galerii Daviouda z odsłoniętymi oryginalnymi kratownicami dachu po modernizacji zrobionej przez Jean-François Bodina. Fot. autora, grudzień 2011. Detale: a) odlew detalu prezentowany na wystawie. Fot. autora, grudzień 2011; b) jeden z odlewów żygaczy prezentowany w skrzydle Galerii Daviouda. Fot. autora, grudzień 2011; c) jeden z odlewów dekoracji rzeźbiarskiej, prezentowanej w skrzydle Galerii Daviouda. Fot. autora, grudzień 2011

Fig. 11. Interior of the oldest section of the Museum – Davioud Gallery with revealed original roof truss after modernisation carried out by Jean-François Bodin. Photo by author, December 2011. Details:

a) a cast of a detail presented in the exhibition. Photo by author, December 2011.
b) one of the casts of gargoyles presented in the Davioud Gallery wing. Photo by author, December 2011.
c) one of the casts of ornamental sculpture, presented in the Davioud Gallery wing. Photo by author, December 2011



stosowania materiałów komparatywnych, wzmogła współpracę między muzeami, które pośredniczyły w dostarczaniu potrzebnych materiałów. Wymiana doświadczeń i wyników badań specjalistycznych, rozwinęła szersze spektrum działań w tym zakresie. Kopie lub odlewy wykorzystywano także powszechnie w różnego typu pracach konserwatorskich, prowadzonych w tym okresie w różnych obiektach zabytkowych.

3. Narodowe Muzeum Zabytków Francji (*Le Musée National des Monuments Français*)

W związku z gruntowną przebudową pałacu Trocadero dla potrzeb kolejnej Wystawy Światowej w 1937 roku, dotychczasowa ekspozycja Muzeum Rzeźby Komparatywnej musiała zostać na pewien czas zamknięta. Dało to okazję ówczesnemu dyrektorowi, Paulowi Deschamps, do gruntownej jego reorganizacji. W ostatnich latach bowiem muzeum zdawało się rozwijać dość chaotycznie, walcząc o popularność przez niekontrolowane rozszerzanie swych zbiorów. Taka droga nie przynosiła jednak spodziewanych efektów, a wzrost zaciekawienia publiczności był chwilowy.

Postanowiono przearanżować gruntownie cały układ ekspozycji, znacznie redukując liczbę wystawianych gipsowych odlewów. Deschamps postanowił zmienić profil muzeum, rezygnując z komparatywnego przedstawiania eksponatów. Nowe muzeum przyjęło nową nazwę: *Le Musée National des Monuments Français* (Muzeum Narodowe Zabytków Francuskich). Miało więc prezentować tylko sztukę francuską. Nową ekspozycję poszerzył o detale sztuki romańskiej, dotychczas pomijanej na wystawie. Zredukował liczbę istniejących odlewów detali sztuki gotyckiej, dodając kilka nowych obiektów, które jego zdaniem bardziej oddawały różnicowanie stylistyczne w ramach tego samego okresu. Wprowadził makiety zamków i systemów obronnych z wybranych regionów Francji. Dodał Galerię Witraży, prezentującą kopie najwspanialszych witraży z francuskich katedr, oraz Galerię Fresków. Na wielu kopiach dodał spatinowany walor, aby zwiększyć wrażenie realności.

Zreorganizował również dydaktyczną stronę ekspozycji. Wszystkie kopie miały obok siebie tablice informacyjne, na których umieszczono mapy ze wskazaniem lokalizacji danego obiektu, z którego pochodził odlew. Informacja wzbogacona była o ogólną historię miejsca, okres powstania konkretnego obiektu, nazwiska budowniczych, rzemieślników i artystów, którzy brali udział przy budowie tego obiektu, rzut i elewację budynku z zaznaczeniem miejsca położenia danego detalu oraz duże fotografie prezentowanego detalu w jego oryginalnym kontekście¹⁴.

Ekspozycja muzealna, zaprojektowana przez Deschamps, przetrwała z niewielkimi zmianami do 1997 roku. Od lat 70. jednak traciła swą popularność. Dawna idea apoteozy narodowej sztuki, wobec coraz bardziej rozwijających się dążeń ku zjednoczeniu Europy, traciła na znaczeniu. Powstanie Unii Europejskiej otworzyło granice państw dla swobodnego przepływu ruchu turystycznego. Rozwój internetu wprowadził możliwość wirtualnych podróży po świecie i oglądania zabytków wraz z ich detalami. Odpadły więc dwa podstawowe czynniki przyciągające do muzeum publiczność. Brak środków na częstsze modernizację wystawy doprowadził do utraty znaczenia miejsca.

not only of one's own nation but also of neighbouring countries. The need to use comparative materials intensified cooperation between museums which acted as go-betweens in supplying the necessary materials. Exchange of experience and specialist research results developed a wider spectrum of activities in this respect. Copies or casts were also commonly used in various types of conservation work conducted in various historic objects during that period.

3. National Museum of French Monuments (*Le Musée National des Monuments Français*)

In connection with a general refurbishment of the Trocadero Palace for the needs of yet another World's Fair in 1937, the previous exhibition in the Museum of Comparative Sculpture had to be closed for some time. It offered an opportunity to its director – Paul Deschamps – for its complete reorganisation. In recent years the museum seemed to develop quite chaotically, struggling for popularity by uncontrolled expansion of its collection. That way, however, did not bring the expected results, and the increase in public interest was short-lived.

It was decided to completely rearrange the whole layout of the exhibition, significantly reducing the number of plaster casts on display. Deschamps decided to change the museum profile, resigning from a comparative presentation of exhibits. The new museum adopted a new name: *Le Musée National des Monuments Français* (National Museum of French Monuments), so it was to present only French art. The new display was expanded with details of Romanesque art, so far neglected in the exhibition. He reduced the number of existing casts of Gothic art details and added several new objects which, in his opinion, better reflected stylistic differences within the within the same period of time. He introduced scale models of castles and defensive systems from selected regions of France. He added a Gallery of Stained-Glass presenting copies of the most magnificent stained-glass windows from French cathedrals and a Gallery of Frescoes. He added the patina to many copies in order to enhance the impression of reality.

He also reorganised the didactic side of the exhibition. All copies were accompanied by information boards on which there were maps indicating the location of the object which the cast came from. Information included the general story of the place, the time period when the concrete object was erected, names of builders, craftsmen and artists participating in constructing the object, the plan and elevation of the building with marked location of the given detail, and large photographs of the presented detail in its original context¹⁴.

The museum exhibition designed by Deschamps survived, with only slight changes, until 1997, though since the 1970s it was losing its popularity. The old idea of apotheosis of national art, faced with the increasingly developing aspirations to the united Europe, was losing its significance. The creation of the European Union opened state borders to unhindered tourist movement. Development of the Internet gave the opportunity of virtual travelling all over the world and sightseeing monuments together with their details. Therefore, two basic factors which used to draw the public to the museum were eliminated. Lack of financial means for more frequent modernisations of exhibitions led to the place losing its significance. There were attempts at

Próbowano wprowadzić ożywić muzeum, organizując kilka wystaw czasowych, związanych z zachowaniem dziedzictwa kulturowego, ale główna wystawa odlewów gipsowych nie znalazła sposobu na odzyskanie swego znaczenia.

W 1994 roku dwaj znani eksperci ministerialni ds. dziedzictwa kulturowego – Jean-Marie Vincent oraz Jean-Marie Pérouse de Montclos zaproponowali całkowitą reorganizację muzeum. Chcieli oni stworzyć Centrum Dziedzictwa Zabytkowego, w skład którego wchodziłyby trzy pomioty: Muzeum Zabytków Francuskich, Szkoła Chaillot oraz biblioteka. Nowe Centrum miało stać się „wizytówką dziedzictwa architektonicznego i urbanistycznego kraju”. Pomysł stworzenia instytucji na zasadzie scalenia trzech innych, zajmujących się dziedzinami pokrewnymi, bardzo podobał się wszystkim. Jego powierzchnia miała zajmować całe północne skrzydło pałacu Chaillot, czyli 22 500 metrów kwadratowych. Prace przy muzeum miały rozpocząć się w 1997 roku i trwać rok.

Nowe muzeum zabytków, którego powierzchnia powiększona została do 15 500 m², zawierać ma przegląd osiągnięć architektury francuskiej, z uwzględnieniem budynków architektury współczesnej. Okres XX wieku miały reprezentować modele i detale reprezentujące architekturę neoklasyczną, przykłady budynków o konstrukcji stalowej, secesji czy w stylu Art Déco. Nowy dyrektor muzeum Guya Cogeval zaproponował wygospodarowanie dodatkowej przestrzeni dla wystaw czasowych (1200 m²) oraz powierzchni rezerwowej (2000 m²).

Zespole Muzeum z medią, archiwum i biblioteką dostarczy wielu nowych możliwości wynikających ze zgrupowania specjalistów i źródeł historycznych pod jednym dachem, dając możliwość powstania dobrze wyposażonego centrum badań nad dziedzictwem architektonicznym. Na powierzchni 5800 metrów kwadratowych mają być zebrane książki, czasopisma, ryciny, fotografie oraz archiwalia, dotychczas rozproszone po wielu instytucjach. Skomputeryzowana baza danych ma być opracowana we współpracy z Biblioteką Narodową Francji i dostępna dla badaczy i specjalistów związanych z ochroną dziedzictwa. Jednocześnie zakłada się, że biblioteka będzie organizowała także szereg wystaw, odczytów i wykładów popularyzujących dziedzictwo kulturowe.

Włączenie do Centrum Szkoły w Chaillot (*Ecole de Chaillot*) miało wzmocnić edukacyjny aspekt planowanego Centrum. Szkoła w Chaillot powstała w 1887 roku, jako uczelnia w programowej opozycji do *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Jej filarami byli dwaj architekci – konserwatorzy zabytków, Eugène Viollet-le-Duc oraz Anatole de Baudot, znani głównie ze swoich kontrowersyjnych prac konserwatorskich związanych z rekonstrukcjami w stylu puryzmu, ale także jako osoby wdrażające i unowocześniające systemy konstrukcji żelbetowych. Wzrastające zapotrzebowanie na właściwie wyedukowanych konserwatorów zabytków, którzy mogliby dobrze wykonywać swoją pracę (zarówno manualnie konserwując zniszczone upływem czasu zabytki, jak i filozoficznie, nakreślając plany i zasady ochrony konserwatorskiej dla regionów), jest koniecznością podyktowaną ratowaniem coraz bardziej kurczącego się zasobu zabytków. Zwiększenie powierzchni przeznaczonej na działanie szkoły pozwoli na stworzenie możliwości na doksztalcenia podyplomowe oraz na podjęcie szerokiej współpracy zagranicznej, która będzie dawać możliwości praktycznej wymiany

enlivening the museum by organising several temporary exhibitions connected with preserving the cultural heritage, but the main exhibition of plaster casts did not turn out to be a way to regain its importance.

In 1994, two well-known ministerial experts on the issue of cultural heritage, Jean-Marie Vincent and Jean-Marie Pérouse de Montclos, proposed a complete reorganization of the museum. They wanted to create a Centre of Historic Heritage which would comprise three institutions: the Museum of French Monuments, the Chaillot School and the library. The new Centre was to become “the show piece of architectonic and urban planning heritage of the country”. The idea of establishing an institution by merging three others, dealing in related disciplines, was universally very well liked. The Centre was to occupy the whole north wing of the Chaillot Palace, covering 22 500 square metres. The work on the museum was to commence in 1997 and to last a year.

The new monument museum whose area was increased to 15 500 m², is to contain a review of achievements in French architecture, including modern architecture buildings. The period of the 20th century was to be represented by models and details including neo-classical architecture, examples of buildings with steel construction, in secession or Art Deco style. The new museum director, Guy Cogeval, suggested finding additional space for temporary exhibitions (1200 m²) and reserve space (2000 m²).

Combining the Museum with an archive, a multimedia and ordinary library will open many new possibilities resulting from the fact of grouping specialists and historical sources under one roof, thus allowing for establishing a well-provided centre for research on architectonic heritage. On the area of 5800 square metres there were to be amassed books, periodicals, prints, photographs and archive materials, previously scattered among many various institutions. A computerised database is to be prepared in cooperation with the National Library of France and accessible to scientists and specialists connected with heritage protection. At the same time, it is assumed that the library will also organise series of exhibitions, talks and lectures popularizing cultural heritage.

Including the School of Chaillot (*Ecole de Chaillot*) into the Centre was to strengthen its educational aspect. The Schools of Chaillot was created in 1887, as a college which on principle was in opposition to the *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Its pillars were two architects – monument conservators Eugène Viollet-le-Duc and Anatole de Baudot, known mostly for their controversial conservation work associated with reconstructions in purist style, but also as people implementing and modernising systems of reinforced-concrete constructions. The increasing demand for well-educated monument conservators who could do their job properly (both manually, by conserving the monuments damaged by the passing time, and philosophically, by outlining plans and principles of conservation protection for regions), has resulted from the need to rescue the rapidly shrinking store of historic monuments. Increasing the area intended for the educational activity of the school will allow for creating the possibility of post-graduate courses, and for undertaking large-scale international cooperation which would provide opportunities for practical exchange of experience concerning



Ryc. 12. „Paris Wing” – skrzydło, w którym mieści się Centrum. Fot. autora, grudzień 2011
 Fig. 12. “Paris Wing” – the wing housing the Centre. Photo by author, December 2011



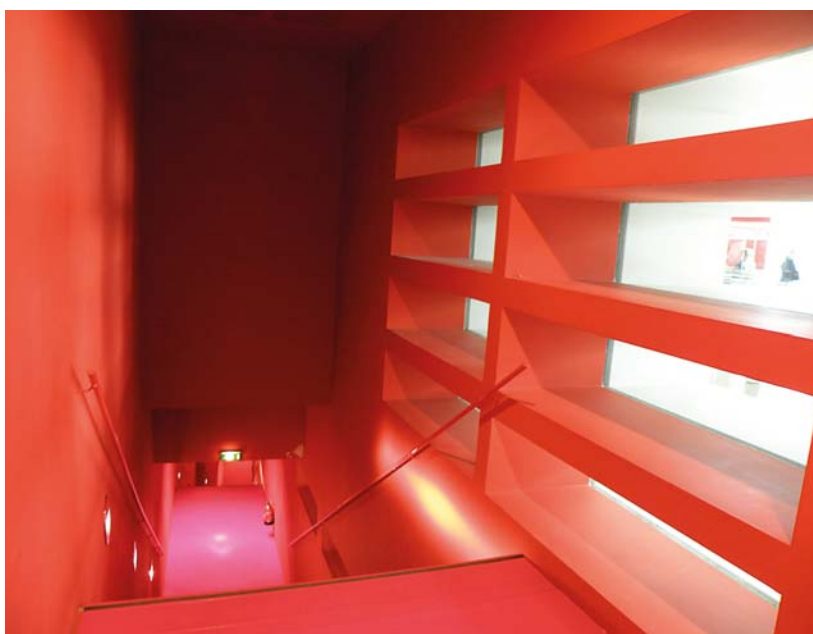
Ryc. 13. Foyer wejściowe Centrum, przestrzeń recepcyjna. Fot. autora, grudzień 2011
 Fig. 13. Entrance foyer to the Centre, reception space. Photo by author, December 2011

Ryc. 14. Pierwsze piętro galerii Jacquesa Carlu, utworzone podczas modernizacji J. Bodina, mieszczące galerię współczesnej architektury francuskiej. Fot. autora, grudzień 2011
 Fig. 14. The first floor of the gallery of Jacques Carlu, made during the modernisation by J. Bodin, housing the gallery of modern French architecture. Photo by author, December 2011



Ryc. 15. Galeria Malarstwa Centrum. Widok kopii fresków krypty kościoła Saint-Nicolas de Tavant. Fot. autora, grudzień 2011
 Fig. 15. Gallery of Painting in the Centre. View of copies of frescoes from the crypt in the church of Saint-Nicolas de Tavant. Photo by author, December 2011

Ryc. 16. Nowa klatka schodowa na galerię architektury współczesnej, zaprojektowana przez J. Bodina. Fot. autora, grudzień 2011
 Fig. 16. New stairwell to the gallery of modern architecture, designed by J. Bodin. Photo by author, December 2011



doświadczeń z zakresu ochrony zabytków między różnymi ośrodkami. Dostając tak wspaniałe możliwości rozwoju, *Ecole de Chaillot* przyjęła nową nazwę: Centrum Studiów nad Dziedzictwem Architektonicznym i Krajobrazem Miejskim (*Centre d'études du patrimoine architectural urbain et paysager*). Wszystkie inne funkcje, niezwiązane z funkcjonowaniem Centrum, postanowiono przenieść do drugiego skrzydła lub do innych budynków w mieście.

Planowany remont zaczęto z początkiem 1997 roku. Niestety pół roku później wybuchł pożar, który zniszczył doszczętnie dach budynku.

4. *Cité de l'architecture et du patrimoine* (Miasto Architektury i Dziedzictwa Narodowego)

Zniszczenia spowodowane pożarem zdecydowały o zmianie zakresu prac związanych z planowaną adaptacją budynków dla nowego Centrum Chaillot. Powołano Jean-Louisa Cohena – wieloletniego ministerialnego eksperta, zajmującego się urbanistyką i architekturą zabytkową, do sformułowania nowego programu dla tego miejsca. Architekt zdecydował się utrzymać formułę wielofunkcyjnego centrum, postulując jednocześnie jeszcze większe rozszerzenie funkcji, aby można było dołączyć do nowego Centrum problematykę współczesnej architektury i urbanistyki francuskiej. Wzrastająca świadomość społeczna roli, jaką w zrównoważonym rozwoju miast odgrywa dziedzictwo kulturowe, rosnące dysonanse między dążeniami dzisiejszych architektów a wymaganiami, jakie wynikają z założonych stref ochrony konserwatorskiej, poszukiwania współczesnych dróg rozwoju miast historycznych, to kilka z wielu powodów konieczności wypracowania nowej płaszczyzny dialogu i wzajemnego porozumienia między konserwatorami a architektami. Nowa idea – stworzenia Centrum integracyjnego – daje możliwość prezentowania bogatych doświadczeń współczesnych francuskich architektów jako twórczej kontynuacji rozwoju form i detalu historycznego dziedzictwa narodowego. Wzorem dla takiej formuły Centrum miały być trzy paryskie ośrodki: Centrum Pompidou, Cité des Sciences w La Villette i muzeum Quai Branly. Centrum przyjęło nazwę „Miasto”, jako słowo najbardziej oddające złożoność problematyki na styku współczesności i przeszłości. Prace adaptacyjne i modernizacyjne w centrum powierzono architektowi Jean-François Bodinowi, znanemu już z wielu projektów rewaloryzacji obiektów muzealnych. Sam Bodin, mając na uwadze tworzenie miejsca, które ma odpowiadać też oczekiwaniom młodych ludzi, postanowił zaprosić do współpracy przy tym projekcie kilku francuskich młodych i awangardowych architektów, laureatów nagrody NAJA (*Nouveaux Albums des Jeunes Architectes*) i NAP (*Nouveaux Albums des Paysagistes*)¹⁶. Efekt tej współpracy można podziwiać od 2007 roku, kiedy to Miasto Architektury i Dziedzictwa Narodowego, największe tego typu muzeum na świecie, otwarto podczas hucznej celebry, przy współudziale francuskiego prezydenta Nikolasa Sarkozy'ego.

Nowe centrum zajmuje wschodnie skrzydło pałacu Chaillot. Jest to przestrzeń zajmująca ok. 21 000 m², rozpięta na 2–3 poziomach kondygnacji, zreorganizowana całościowo za 111 milionów euro. Największe zmiany w centrum przeprowadzono w galerii głównej, projektowanej jeszcze przez Daviouda. Przywrócono jej pierwotny wygląd, zatarty

monument protection between various centres. Having been given such magnificent development opportunities, *Ecole de Chaillot* adopted a new name: the Centre of Studies on Architectonic Heritage and Urban Landscape (*Centre d'études du patrimoine architectural urbain et paysager*). All other functions, not connected with the functioning of the Centre, were to be moved to the other wing or to other buildings in the city¹⁵.

The planned renovation commenced at the beginning of 1997. Unfortunately, half a year later a fire broke out that completely destroyed the roof of the building.

4. *Cité de l'architecture et du patrimoine* (The City of Architecture and National Heritage)

Damage resultant from the fire determined the changes in the scale of work connected with the planned adaptation of buildings for the new Centre Chaillot. Jean-Louis Cohen, for many years a ministerial expert interested in urban planning and historic architecture, was appointed to formulate a new program for the place. The architect decided to maintain the formula of a multi-functional centre, at the same time calling for still broadening its functions, so that the issue of modern French architecture and urban planning could be encompassed in the new Centre. The growing social awareness of the role which cultural heritage plays in the sustainable development of cities, increasing discord between aspirations of modern-day architects and the requirements resulting from the assumed zones of conservation protection, or seeking modern ways for developing historic cities are a few of the many reasons why it is necessary to work out a new plane for dialogue and mutual understanding between conservators and architects. A new idea – of creating an integration Centre – gives an opportunity of presenting rich experience of modern French architects as a creative continuation of the development of form and historic detail of national heritage. The model for such a formula of the Centre were three Parisian centres: Centre Pompidou, Cité des Sciences in La Villette and the museum Quai Branly. The Centre assumed the name “City”, as the word best reflecting the complexity of issues at the junction of the present and the past. The architect Jean-François Bodin, already known for many projects of revalorization of museum objects, was entrusted with the adaptation and modernization work on the centre. Considering the fact that he was to create a place which was also to meet the expectations of young people, Bodin himself decided to invite to cooperate on the project several young French avant-garde architects, winners of the NAJA (*Nouveaux Albums des Jeunes Architectes*) and NAP awards (*Nouveaux Albums des Paysagistes*)¹⁶. The effect of this cooperation can be admired since 2007, when the City of Architecture and National Heritage, the largest museum of this type in the world, was opened during a grand ceremony with the participation of the French President, Nicolas Sarkozy.

The new centre occupies the east wing of the Palace Chaillot. It covers the area of app. 21 000 m², stretching on 2–3 storey levels, completely reorganised for 111 million euro. The greatest changes in the centre were carried out in the main gallery, originally designed by Davioud. It was restored to its

przez przebudowę w 1937 roku, dzięki odsłonięciu spod tynku oryginalnych ram kratownicowej konstrukcji dachowej oraz przywróceniu wielkich podłużnych przeszkleń dachowych. Pozwoliło to na wprowadzenie dodatkowych efektów wykorzystujących odbicia i światłocienie naturalnego światła słonecznego, padającego na prezentowane w tej części odlewy historycznych detali Muzeum Kopii Sztuki Francuskiej. Dodatkowo zdecydowano się wprowadzić róż pompejański na ściany tej galerii, dzięki czemu wystawiane tu kopie lepiej uwydatniają swoją tektonikę. Z galerii tej jest kilka przejść do zespolonej z nią galerii, dodanej przez Carlu w 1937 roku, którą zostawiono pomalowaną na białą, gdyż lepiej oddaje to charakter architektury z początku XX wieku. Odrestaurowano za to gruntownie jej wielkie okna, zapewniając wspaniałą widok na Paryż wraz z symbolicznym pawilonem targowym – wieżą Eiffla. W osi tych galerii zlokalizowano nową klatkę schodową z panoramiczną windą, która dodatkowo umożliwia spojrzenie na galerię z góry. Klatka schodowa łączy powierzchnię z magazynami oraz wieżdzie dodatkowo do nowej kondygnacji, wygospodarowanej przez Bodina na galerię architektury współczesnej. Prezentuje ona modele, szkice i rysunki projektowe francuskich architektów od czasów rewolucji przemysłowej do współczesności. Galerię zaaranżowano w rytmicznym układzie szeregu wnętrz otwartych, w których gabloty, fotogramy i postery przedstawiają sztandarowe budynki realizowane we Francji w ostatnich dziesięcioleciach. W galerii przedstawiono też kompozycje i układy urbanistyczne osiedli wraz z planami rozwoju miast. Galerię urozmaicają dodatkowo filmy, prezentujące dane realizacje. Największą atrakcją galerii stanowi jednak fragment modelu *Cité radiouse* (Miasto słońca) – teoretycznego projektu miasta idealnego, zrekonstruowanego w skali 1:1, przedstawiający standardowe mieszkanie zaprojektowane przez Le Corbusiera. To dar studentów ze szkół technicznych i zawodowych, którzy zgrupowani na warsztatach projektowych, podjęli się rekonstrukcji¹⁷.

Kolejną nowością było zorganizowanie Galerii Malarstwa, w której zaprezentowano kopie najbardziej znanych i reprezentatywnych fresków oraz witraży z terenu Francji. Galeria zaprojektowana została na trzech poziomach pawilonu. Przedstawia się w niej kopie fresków z budowli świeckich i kościelnych od XII do XVI wieku. Jedną z najsłynniejszych jej atrakcji jest kopia fresku sufitu w Saint-Savin-sur-Gartempe, nazywanego często „romańską kaplicą sykstyńską”, którą w Centrum zainstalowano w czytelni biblioteki. Biblioteka jest najlepiej zaopatrzoną tematyczną biblioteką w Europie. Posiada ponad 25 000 książek i dokumentów związanych z architekturą i urbanistyką, a docelowo zaprojektowano ją na pomieszczenie aż 40 000 egzemplarzy.

Pawilon wieńczący galerię przeznaczono na działalność edukacyjną prowadzoną przez *Ecole de Chaillot*. Organizacja ta (działająca od 1887 roku) zajmuje się dokształcaniem zawodowym nie tylko profesjonalistów, związanych z ochroną zabytków, ale także szeroko rozumianą edukacją społeczną. Prowadzi ona kursy otwarte dla społeczeństwa na temat urbanistyki i architektury, wspomagane wystawami tematycznymi. Do tego pawilonu zorganizowano osobne wejście, od strony Avenue Albert-de-Mun, wykorzystując wejście do dawnego muzeum filmu. Tu mieści się też główny hall wejściowy do centrum oraz hall recepcyjny dla przestrzeni dla wystaw czasowych usytuowanej na piętrze.

original appearance, blurred by the renovation in 1937, by revealing original framework of the roof truss construction from under plaster, and restoring the large oblong roof glazing. It allowed for introducing additional effects using reflections and chiaroscuro of natural sunlight falling onto casts of historical details in the Museum of Copies of French Art presented in this section. Additionally, it was decided that Pompeii Red should be introduced on the walls of the gallery, due to which the form of copies displayed here is better emphasised. From the gallery there are several passageways to another adjoining gallery, added by Carlu in 1937, which was left painted white as it better reflects the character of architecture from the beginning of the 20th century. Instead, great windows were completely restored, thus ensuring a magnificent view of Paris together with the symbolic market pavilion – the Eiffel Tower. On the axes of those galleries a new stairwell with a panoramic lift is located, which additionally offers a look at the gallery from above. The stairwell links the surface with the storehouses and leads additionally to the new storey on which Bodin housed the gallery of modern architecture. It displays models, sketches and project drawings of French architects since the time of the industrial revolution to modernity. The gallery was arranged in the rhythmic layout of a series of open interiors, in which showcases, photographs and posters present flagship buildings realised in France during the recent decades. The gallery presented also compositions and urban layouts of residential areas together with plans for city development. Films which present given realisations add variety to the exhibition. However, the greatest appeal of the gallery is a fragment of the *Cité radiouse* (Radiant City) model – a theoretical project of an ideal city, reconstructed in the 1:1 scale, presenting a standard apartment designed by Le Corbusier. It was a gift of the students from technical and vocational schools who, grouped in project workshops, undertook the reconstruction¹⁷.

Another novelty was organising a Gallery of Painting presenting copies of the best known and most representative frescoes and stained-glass from the whole of France. The Gallery was designed on three levels of the pavilion and housed copies of frescoes from lay and church buildings since the 12th till the 16th century. One of its most famous attractions is the copy of a fresco from the ceiling in Saint-Savin-sur-Gartempe, frequently called “the Romanesque Sistine Chapel”, which was installed in the reading room of the centre library. The library is the best supplied thematic library in Europe. It possesses over 25 000 books and documents associated with architecture and urban planning, and was designed to house as many as 40 000 volumes.

The pavilion top ping the gallery was intended for educational function fulfilled by *Ecole de Chaillot*. This organisation (operating since 1887) offers vocational tuition not only for professionals connected with monument protection, but also with widely understood social education. It runs open courses for the society on the issue of urban planning and architecture, supported by thematic exhibitions. A separate entrance was made to this pavilion, from the side of Avenue Albert-de-Mun, using the entrance to the former film museum. The main entrance hall to the centre is also located here, as well as the reception hall for the space for temporary exhibitions situated on the first floor.

5. Podsumowanie

Nie można jednak w sposób jednoznaczny ocenić zamysłu powstania muzeum prezentującego detale architektoniczne, nawet i współcześnie. Mimo bezdyskusyjnego potępienia aktu barbarzyństwa, jakim było grabienie mienia i bezczeszczenie nagrobków cmentarnych, trudno jednak nie doceniać roli, jaką ono spełniało nawet w początkach swego istnienia. Z pewnością, dzięki działalności Lenoira i jego muzeum, uratowano od bezmyślnego zniszczenia wiele cennych detali architektonicznych i rzeźb. Z drugiej strony trudno pogodzić się z praktyką wycinania fragmentów detalu architektonicznego z obiektów ideologicznie zdeprecjonowanych przez panującą doktrynę polityczną. Wystawienie tych wszystkich fragmentów w jednym miejscu i na odpowiedniej wysokości, które pozwala na dokładne przyjrzenie się każdemu z pięknie wypracowanych detali, było krokiem w kierunku demokratyzacji wartości estetyki i sztuki, gdyż dzieła te były dostępne dotychczas tylko dla klas rządzących. Dwadzieścia lat istnienia tego pierwszego muzeum rozbudziło przekonanie, że miejsca szczególnie, związane ze sztuką własnego narodu trzeba cenić i chronić. Zebranie wszystkich najważniejszych dzieł sztuki francuskiej w jednym miejscu wzbudziło z czasem dumę także wśród rodzin arystokratycznych, gdyż nagle ich codzienne otoczenie urosło do rangi dobra narodowego¹⁸. Jednak nie brak było także i głosów krytyki wobec tego muzeum. Prezentowane przykłady rzeźb czy detali były zupełnie oderwane od funkcji, jaką pełniły, oraz od miejsca, z którego pochodziły, dlatego pamięć, jaką wzbudzały, była powierzchowna¹⁹. Cała ta dyskusja z początku XIX wieku obracała się jednak głównie wokół wartości, jaką mają lub jaką straciły wystawiane tu relikty architektoniczne oraz rzeźby²⁰. Sam Lenoir także skłaniał się do opinii o konieczności ochrony zabytku *in situ*, ale w przypadkach ekstremalnych „lepiej zebrać w jedno miejsce to co zostało w ruinach i chronić jako pamiątkę przeszłości, niż zostawić wszystko w ruinie”²¹.

W rozumieniu dzisiejszej etyki takie działania jednoznacznie potępiamy. Nie sposób jednak nie zgodzić się z faktem, że ten wandalizm był jedynym sposobem (w tamtych czasach) na ocalenie tych dzieł. Ambiwalentność oceny doprowadziła do dyskusji na temat sposobów ochrony zabytków architektonicznych już na przełomie XVIII a XIX wieku. To wtedy rozpoczął się proces formowania ochrony prawnej zabytków. To wtedy narodziły się podstawy nowoczesnej teorii ochrony dziedzictwa. Powstanie takiego muzeum, które dla potomności przechowuje i pieczołowicie konserwuje relikty przeszłości, będąc finansowanym i zarządzanym przez państwo, było rzeczą niezwykłą jak na owe czasy. Przecież ta była użytkowana i tworzona dotychczas dla zniechęconej szlachty, książąt, królów i kleru. Jednak sfera rządząca doskonale zdawała sobie sprawę z tego, jak ważne jest utrzymanie spójności w czasach rozpadu dotychczasowych warstw społecznych. Dlatego odwoływanie się do dziedzictwa historycznego było jednym z pomysłów rządzących w celu ustalenia nowego ładu, który miał budować nową rzeczywistość.

Idea pokazywania dziedzictwa architektonicznego na kopiach budziła mniej wątpliwości w XIX wieku, w momencie powstawania muzeum niż obecnie. Kiedyś

5. Conclusion

However, even nowadays one cannot explicitly evaluate the idea of establishing a museum presenting architectural details. Despite unquestionable condemnation for such acts of barbarism as looting the property and desecrating gravestones, it is difficult not to underestimate the role the museum fulfilled even at the beginning of its existence. Due to the activity of Lenoir and his museum, many valuable architectural details and sculptures were certainly saved from mindless destruction. On the other hand, it is difficult to accept the practice of cutting out fragments of architectural detail in historic objects ideologically depreciated by the ruling political doctrine. Exhibiting all those fragments in one place and at a suitable height, allowing for a close inspection of each of the beautifully worked details, was a step forward in the direction of democratization of the value of aesthetics and art, since previously such masterpieces had been available only to the ruling classes. Twenty years of existence of that first museum gave rise to the conviction that special places, connected with the art of one's own nation, should be valued and protected. Collecting all the most important masterpieces of French art in one place in time stirred up pride also among aristocratic families, since suddenly their everyday surroundings rose to the rank of national heritage¹⁸. However, critical opinions concerning the museum could also be heard. Presented examples of sculptures or details were totally detached from the function they had served and the place where they had belonged, therefore the memories they recalled were superficial¹⁹. Nevertheless, the whole discussion from the beginning of the 19th century focused around the possessed or lost by the architectural relics and sculptures exhibited here²⁰. Lenoir himself was also in favour of the necessity for protecting a historic monument *in situ* but believed, that in extreme cases it was, “better to collect in one place all that was left in ruins and protect it as a monument of the past, than abandon everything to ruin”²¹.

As understood by modern-day ethics, we unequivocally condemn such activities. However, one cannot but agree with the fact that such vandalism was the only way (in those times) to save those masterpieces. That ambivalent evaluation led to the discussion concerning the manner of protecting architectural monuments, as early as the turn of the 18th and 19th century. It was then that the process of forming legal protection of monuments commenced. It was then that the basis of the modern theory of heritage protection was born. Establishing a museum which preserved and carefully restored relics of the past for future generations, while being financed and managed by the state, was unique for those times. After all, art had previously been used by and created for the hated noblemen, princes, kings and the clergy. However, the ruling authorities were perfectly aware how important it was to maintain unity in the time when previous social hierarchy was falling apart. Thus, appealing to the idea of historic heritage was one of the ruling class concepts for establishing a new order that was to build new reality.

The idea of showing architectural heritage in copies arouse less doubts in the 19th century, at the moment of creating the museum, than nowadays. Once copies of

kopie dzieł były powszechnym sposobem zapewnienia możliwości obcowania ze sztuką. Współcześnie również nie ma oporów przed podziwianiem dobrej kopii danego dzieła, jednak największy protest wzbudza świadomość, że oglądamy tylko fragment danego dzieła. Te wyobcowane kawałki gzymsów, portale nie prowadzące do konkretnych wnętrz, wiecznie suche rzygacze czy pinakle szkarp, nie podpierających niczego, nadal wzbudzają skrajne emocje. Dobra kopia stara się używać tych samych materiałów i technik co oryginał. Kopie będące odlewami gipsowymi zamieniają kamienny detal w rodzaj fantomu, gdzie ważna jest tylko powłoka, udająca oryginalną materię. Brak im ciężaru i gęstości właściwej oryginałowi. Są tylko atrapą zabytku, dlatego trudno im wzbudzić w widzach prawdziwy podziw, jaki nas może ogarniać, gdy oglądamy kamienny detal. Pojawia się więc pierwsze wątpliwość na temat wartości kopii i istoty autentyku, zwłaszcza dla ludzi z kręgu sztuki i filozofii europejskiej, gdzie tak ważny jest autentyzm materii. Gipsowe odlewy nie mają tu materialnej wartości – w każdej chwili mogą być zastąpione nowymi, takimi samymi egzemplarzami. Jednak, jak sam Deschamps to zauważa, takie kopie mogą nabrać wartości równej oryginałowi, kiedy dany budynek czy jego detal ulegnie zniszczeniu. Wtedy wartości, dzięki którym dany obiekt został zakwalifikowany jako zabytek, mogą przejść na jego kopię, nawet jeśli jest to tylko gipsowy odlew. To pierwsza, niepodważalnie pozytywna wartość płynąca z kolekcji odlewów. Kolejną jest niewątpliwie ułatwienie szybkiego poznania obiektów nieraz bardzo odległych od siebie. Zgromadzenie detali z tych wszystkich obiektów w obrębie jednego muzeum pozwala zwiedzającym na refleksję o wielkiej różnorodności i urozmaiceniach rodzimej sztuki, nawet z tego samego okresu stylowego. Jest to nie do osiągnięcia w jakimkolwiek innym układzie. Prezentacja dziedzictwa tak ustawiona daje możliwość poznania własnej sztuki w ciągu niecałych dwóch godzin, a przestrzenne modele zdecydowanie lepiej oddają potęgę wyrazu niż jakakolwiek płaska ilustracja. Nie sposób także zanegować faktu, że odlewy ustawiono tak, aby można z bliska podziwiać precyzję wykonania oraz piękno wszystkich drobiazgów, które wielokrotnie nie byłyby dostrzeżone, gdyby podziwiać je w oryginalnym położeniu. Decyzja o włączeniu do muzeum dzieł współczesnych nadaje mu inny wymiar. To tutaj po raz pierwszy udało się zrealizować ideę prawdziwego powiązania przeszłości z dniem dzisiejszym. Prezentowanie współczesnych realizacji architektury francuskiej spełnia założenia Deschamps’a – jego dyrektora z czasów budowy w 1937 roku: „Ci co przyjdą do Muzeum Zabytków Francuskich, po kontemplacji tak wielu świadectw naszej przeszłości, wezmą ze sobą wielką satysfakcję i rodzaj dumy z tego, że są Francuzami”²². Nie dziwi dumna Francuzów ze swojego dziedzictwa i jest to zrozumiałe, gdyż ekspozycja robią na każdym niebywałe wrażenie. Jest to jedyne na świecie takie muzeum, a niemająca liczba zwiedzających wskazuje, że włączenie dziedzictwa w zrównoważony rozwój miejsca to znakomity pomysł na właściwe wykorzystanie potencjału projektu takiej właśnie prezentacji dziedzictwa narodowego.

masterpieces were a common means to ensure the possibility of encountering art. At present there are no objections to admiring a good copy of a given work of art, but the awareness that we are looking merely at a fragment of a given masterpiece causes vehement protests. Those detached pieces of cornices, portals not leading to any concrete interiors, eternally dry gargoyles or pinnacles of buttresses that do not support anything, still arouse extreme emotions. A good copy is made using the same materials and techniques as the original. Copies which are plaster casts convert a stone detail into a kind of phantom, where only the shell imitating the genuine material is important, while they lack the weight and density characteristic for the original. They are only dummies of historic artefacts, which is why it is difficult for them to evoke the true admiration the viewers would feel when faced with the real stone detail. Thus the first doubt would appear concerning the value of copies and the essence of original, particularly among the people connected with European art and philosophy, where authenticity of the matter is so important. Plaster casts do not possess any material value here – at any moment they can be replaced with new identical items. However, as Deschamps himself has noticed, such copies can acquire value equal to that of a genuine item when a given building or its detail are destroyed. Then the value, due to which a given object was qualified as a monument, can be transferred onto its copy even if it is only a plaster cast. That is the first unquestionably positive aspect of having a collection of casts. Another is undoubtedly facilitating the process of getting familiar with objects which are sometimes quite remote from one another. Amassing details from all those objects within one museum allows visitors to reflect on enormous diversity and variety in the native art, even from the same stylistic period. It could not be achieved in any other way. Presentation of heritage in such a manner offers an opportunity to get to know native art within less than two hours, and spatial models definitely better convey the power of expression than any two-dimensional illustration. One cannot also negate the fact, that casts were arranged so that one could admire precision of execution and the beauty of all the tiny details close up, which would have remained unnoticed if admired in their original location. Decision about introducing modern masterpieces into the museum, added another dimension to it. It was here that the idea of truly combining the past and the present day was successfully realised for the first time. Presenting modern realisations of French architecture meets the principles advocated by Deschamps – its director from the time of its construction in 1937: “Those who visit the Museum of French Monuments, after contemplating such numerous evidence of our past, will leave with great satisfaction and a kind of pride that they are Frenchmen”²². The Frenchmen’s pride of their heritage is not surprising, it is fully understandable since exhibits would make a great impression on anybody. It is the only such museum in the world, and the constant number of visitors proves that including heritage into the sustainable development of the place is a tremendous idea for the proper use of the potential of the project for such a presentation of national heritage.

- ¹ M.Vovelle, *La Chute de la monarchie, 1787-1792*, La Technique des Travaux, v. 13 No. 2, February 1937, pp. 81-89.
- ² L. Sorensen, *Lenoir Alexandre*, [w:] *Dictionary of Art Historians*, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/lenoir.htm> (17.03.2012).
- ³ D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris; Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997, s.10-18.
- ⁴ C.M. Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments Français during the French Revolution*, French Historical Studies 1981, vol. 12, no. 2, s. 200-222.
- ⁵ Jean-Lubin Vazuelle, (1776-1837), malarz scen rodzajowych, pejzażysta architektury, wielokrotnie nagradzany za swą twórczość, pozostawił po sobie wiele obrazów francuskich i hiszpańskich zabytków z tamtego czasu, w tym Muzeum Zabytków Francuskich, zamieszczonych w: Lavallée Jacques, Réville Jean-Baptiste, Vauzelle Jean-Lubin, *Vue pittoresque et perspective des salles de musée des monuments français*, Paris 1816.
- ⁶ D. Poulot, *op. cit.*, s. 1019-1020.
- ⁷ St. Mellon, *Alexandre Lenoir: The Museum Versus the Revolution*, Proceedings of the Consortium on Revolutionary Europe 1979, vol. 8, s. 75-88.
- ⁸ E. Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques / [1er rapport signé: E. Viollet le Duc.]*, Paris 1879, Bibliothèque nationale de France, Fol V, p. 1784. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1087076/f1.image>).
- ⁹ M.-P. Arnauld, *Eight centuries of architecture*, [w:] *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, Paris 2007, s. 20.
- ¹⁰ M.-P. Arnauld, *op. cit.*, s. 22-23.
- ¹¹ Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Direction des Beaux-Arts et Monument Historiques, ed., *Musée de sculpture comparée. Catalogue des moulage de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art, exposés dans le galeries du Trocadéro*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.
- ¹² C. Enlart, *Les grandes institutions de France le musée. Sculpture Comparée Du Trocadéro*, Paris, 1911 (<http://www.archive.org/details/lemusedesculpt00mus>).
- ¹³ B. Szmygin, *Teoria zabytku Aloisa Riegla*, Ochrona Zabytków 2003, nr 3/4, s. 148-153.
- ¹⁴ M.-P. Arnauld, *op. cit.*, s. 27.
- ¹⁵ *Le Centre de Chaillot gardien du patrimoine monumental et urbain. Une institution nationale vouée à la culture architecturale*, Le Journal des Arts, n° 10, Janvier 1995, (http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/74550/le-centre-de-chaillot-gardien-du-patrimoine-monumental-et-urbain.php) z 19.03.2012.
- ¹⁶ *A city upon a hill*, interview with F. De Mazieres by M. Boutouille, CONNAISSANCE DES ARTS, No. 335/1, Paris 2007, s. 8.
- ¹⁷ *La Cité Radieuse au Palais de Chaillot*, <http://stchopin.free.fr/mosaïque/blog/mosaïquedetalents/la-cite-radieuse-au-palais-de-chaillot.html> z 23.03.2012.
- ¹⁸ Np. wielki podróżnik I.A. Schultes, *Briefe über Frankreich auf einer Fussreise in Jahre 1811*, Leipzig, 1815, s. 395.
- ¹⁹ *Promenade of the Museum des Monuments Français*, Journal des débats, 7.03.1801, s. 2.
- ²⁰ A.-G. Kersaint, *Discours sur le monuments public*, Paryż 1792.
- ²¹ I.A. Schultes, *op. cit.*, s.397.
- ²² J.D. Herbert, *Paris 1937: worlds on exhibition*, Cornell University Press, 1998, s. 12.

Streszczenie

Cité de l'architecture et du patrimoine w Paryżu jest miejscem, w którym znakomicie udało się powiązać przeszłość ze współczesnością, pokazując bogactwo dziedzictwa architektonicznego Francji. W odróżnieniu od typowych muzeów architektury oraz wielu innych instytucji prezentujących materialną historię kultury narodowej, *Cité* wskazuje, jak można odpowiednim pomysłem na właściwą prezentację wzbudzić niesłabnące zainteresowanie publiczności. Jak wykazały badania statystyczne, świadomość i wiedza na temat własnego dziedzictwa kulturowego we Francji jest zdecydowanie wyższa niż w krajach ościennych. Jest to efekt konsekwentnie prowadzonej polityki edukacyjnej, zreformowanej po niedawnych konfliktach narodowościowych we Francji, ale także jest to rezultat nowej koncepcji prezentacji narodowego dziedzictwa architektonicznego.

Artykuł pokazuje francuskie tradycje prezentacji własnego dziedzictwa architektonicznego, począwszy od końca XVIII wieku, aż do czasów współczesnych – czyli powstania największego muzeum na świecie pokazującego kopie detali pochodzących z najważniejszych dla Francji obiektów zabytkowych. Powstałe centrum nie ogranicza żadną cezurą czasową wystawianych tam modeli i makiet dzieł architektury, będąc znakomitą płaszczyzną dla współczesnej dyskusji o drogach rozwoju, trendach i tendencjach nowoczesnej francuskiej architektury i urbanistyki.

Abstract

Cité de l'architecture et du patrimoine in Paris is a place which perfectly combines the past with the present, showing the wealth of architectonic heritage of France. In contrast to typical museums of architecture, and many other institutions presenting material history of national culture, *Cité* indicates how ceaseless public interest can be aroused by a suitable idea for an appropriate presentation. Statistic research has shown, that awareness and knowledge concerning their own cultural heritage is in France much greater than in the neighbouring countries. It is the result of a consequently adopted educational policy, reformed after recent ethnic conflicts in France, but also a result of a new concept of presenting the national architectonic heritage.

The article discusses French traditions in the presentation of their own architectonic heritage, since the end of the 18th century until the modern times – namely creating the greatest museum in the world displaying copies of details from the historic objects most important for France. The created centre does not put any time limit on copies and models of architectural masterpieces exhibited there, thus creating an excellent plane for contemporary discussion concerning the ways of development, trends and tendencies in modern French architecture and urban planning.