

Monika Jadzińska

„DUŻE DZIEŁO SZTUKI”

SZTUKA INSTALACJI

AUTENTYZM, ZACHOWANIE, KONSERWACJA



universitas

„DUŻE DZIEŁO SZTUKI”

Mojej rodzinie

Monika Jadzińska

„DUŻE DZIEŁO SZTUKI”

SZTUKA INSTALACJI

AUTENTYZM, ZACHOWANIE, KONSERWACJA

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Monika Jadzińska and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1848-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
V. Penezić, K. Rogina, *Who is Afraid of the Big Bad Wolf in the Digital Era?*
MSU Zagreb 2009. Fot. Monika Jadzińska

www.universitas.com.pl

Wstęp

„Natura dzieł sztuki instalacji jest zupełnie różna od dzieł sztuki tradycyjnej. (...) Dzieła te stawiają nowe wyzwania nie tylko w zakresie procesu tworzenia, realizacji i intencji artysty, ale także zachowania i prezentacji w kolekcjach muzealnych”.

Project Plan „Inside Installations”¹

Chęć zachowania i ochrony towarzyszyła sztuce od momentu jej powstania. Forma, w której dzieła przetrwały, determinowała możliwość ich interpretacji i oceny przeszłości jako dorobku cywilizacji ludzkości. Im bliższa była tej pierwotnej, tym postrzeganie dzieła, artysty i okresu historycznego było ściślejsze. Przez wieki rozwój sztuki europejskiej opierał się w dużej mierze na zapewnieniu obiektom trwałości i niezmienności dzięki korzystaniu z materiałów najwyższej jakości oraz utrzymaniu poprawności technik i technologii. Mimo to tylko niewielka ich część zachowała się i to często w zmienionej formie, kształtując nasz osąd na temat całych pokoleń i ich kultury. Jaki w tej sytuacji los będzie czekał sztukę naszych czasów, szczególnie tę niekonwencjonalną, która ze względu na swój charakter jest efemeryczna i podatna na destrukcję?

Sztuka współczesna odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia naszych czasów. Dzieło przestało być jedynie „obiektem” w sensie fizycznym, stało się hybrydą spajającą różne znaczenia, relacje, procesy oraz materię. Przewartościowaniu uległy

¹ *Description of the Project*. Project UE Culture 2000: *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art, II.2*, www.insideinstallations.org (dostęp: 10.03.2010).

kwestie związane z autorstwem, reprodukcijnością, trwałością czy zmiennością. Dzieło sztuki współczesnej, aby mogło być przedmiotem kupna, kolekcjonowania, wystawiania itd., musi istnieć, co oznacza, że musi być zachowane. Skrajna różnorodność w sferze materialnej i pozamaterialnej (*intangible*) we współczesnej sztuce nowoczesnej² powoduje, że nie wiemy, czy i w jakiej formie dzieło się zachowa. I w jakiej powinno się zachować. Teoria i praktyka konserwatorska, wypracowywane na podstawie wielowiekowych doświadczeń, odnoszą się przede wszystkim do sztuki tradycyjnej. Są niewystarczające w stosunku do potrzeb i problemów związanych z istnieniem i prezentacją obiektów o zupełnie innym charakterze, np. dzieł sztuki kinetycznej, land artu, environment, happeningu i innych. Dziedzina, której dotyczą wszystkie te problemy, jest jeden z najbardziej radykalnych nurtów sztuki współczesnej – sztuka instalacji³. To właśnie owo tytułowe „duże dzieło sztuki”, jak określono sztukę instalacji w jej pierwszej słownikowej definicji (Oxford 1969).

Instalacje znajdują się w kolekcjach muzealnych, galeriach, zbiorach prywatnych, jak również w przestrzeni publicznej, stanowiąc od dziesięcioleci jeden z głównych nurtów sztuk wizualnych, a mimo to znikają na naszych oczach lub są niewłaściwie zachowywane, eksponowane, reinstalowane, czy po prostu bezmyślnie niszczone (znamienny przykład zniszczenia przez nadgorliwą sprzątaczkę instalacji Martina Kippenberga, pracy wycenionej na 800 tys. euro)⁴. Inną kwestią jest ich wartościowanie i nasza reakcja – czy chcemy je zauważyć, przeżywać, partycypować czy lekceważyć według starego powiedzonka „sam bym

² „Współczesna sztuka nowoczesna” – sztuka tworzona współcześnie, posiadająca nowatorskie formy o bardzo szerokim zakresie i nieskończonej ilości kombinacji i zależności. Termin po raz pierwszy użyty w publikacji: A. Tomaszewski, *Conservation and Restoration of Works of Contemporary and Modern Art and Architecture*, w: *Conservation of Modern Art*, Copenhagen 1994, s. 22; więcej zob. I. Szmelter, *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1997, vol. 8, nr 2 (29), s. 6-17. Ze względów praktycznych (duża częstotliwość pojawiania się w tekście) będzie on tu zastępowany naprzemiennie terminami „sztuka współczesna” lub „sztuka nowoczesna”.

³ M. Jadzińska, *The Lifespan of Installation Art* (wstęp do książki), w: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (monografia), eds. T. Scholte, G. Wharton, Amsterdam 2011, s. 21-31.

⁴ B. Wieliński, *Sprzątaczką zniszczyła dzieło sztuki*, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 listopada 2011, s. 5.

lepiej to zrobił”. Ale jedno jest pewne – sztuka jest najpełniejszym śladem kreatywności człowieka, zwierciadłem czasów, w których on żyje, i chociażby z tego powodu należy jej się szacunek i ochrona. Analizując sztukę instalacji, postaram się odpowiedzieć na pytania, czy i dlaczego zachowywać sztukę współczesną, a przede wszystkim w jaki sposób. Wobec jej kompleksowego charakteru, przekraczającego utarte reguły zarówno w sferze idei, reprezentacji, jak i technik i materiałów, należy odnaleźć wspólną płaszczyznę do oceny tożsamości, wartości i znaczeń. Tą płaszczyzną jest, według mnie, autentyzm.

Autentyzm jest jednym z najważniejszych czynników warunkujących wartość dzieła sztuki. Odgrywa fundamentalną rolę w badaniach, teorii i praktyce historyka sztuki, konserwatora i kuratora, jako podstawa wszelkich działań na etapie podejmowania decyzji odnośnie do kupna, eksponowania, wypracowywania strategii zachowania i konserwacji obiektu. Jak był rozumiany do tej pory, jaką odgrywał rolę w ocenie i postępowaniu z dziełem sztuki i co się w tej materii zmieniło? Zawartość książki stanowi rys historyczny określający, czym był autentyzm w odniesieniu do sztuki w wiekach dawnych i jakie to miało znaczenie w kontekście konserwacji-restauracji. Ustalimy, czym jest sztuka instalacji i co stanowi o jej autentyzmie oraz jaki to ma wpływ na jej przetrwanie, ze wskazaniem konkretnych rozwiązań. Założeniem było wyznaczenie standardów dobrej praktyki zgodnej z obecnymi tendencjami światowymi i rozwiązanie problemów ochrony dzieł sztuki instalacji poprzez kompleksowość działań badawczych oraz ustalenie metodyki postępowania na polu opieki, konserwacji i ekspozycji, jak również stworzenie aktualnego modelu i nowoczesnych rozwiązań poprzez wykorzystanie i analizę istniejącej wiedzy, osiągnięć naukowych i praktyki konserwatorskiej.

Książka składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy to opowieść o tym, czym był autentyzm dzieł sztuki w wiekach przeszłych, jak wpłynął na ich wartościowanie i traktowanie oraz jak ukształtował się zespół norm i doktryn kierujących teorią i praktyką konserwatorską. Prześledzenie zmian kryteriów rozumienia autentyzmu i wysnucie wniosków na temat wpływu, jaki to miało na formę zachowania i postępowanie konserwatorskie, da nam świadomość różnic w stosunku do sztuki współczesnej.

Przedmiotem dalszej analizy jest sztuka instalacji. Jest ona tym nurtem sztuki współczesnej, dla którego określenie, czym jest auten-

tyzm, wydaje się najtrudniejsze, ale jednocześnie wyznacza najbardziej otwarte ramy dla wielopłaszczyznowego dyskursu. Już samo zdefiniowanie sztuki instalacji, różnorodnej i nieprzewidywalnej, stojącej poza normami nie tylko tradycyjnych dyscyplin artystycznych, ale i nowych form sztuk wizualnych, nastręcza wiele trudności. Czy dzieło, w którym wymienia się niektóre bądź wszystkie „oryginalne” elementy lub zmienia ich układ, jest jeszcze tym samym dziełem? Kto ma prawo to robić i jak? Jak traktować replikę, rekonstrukcję, odtworzenie z użyciem nowych technologii w kontekście autentyzmu? Czy można pozwolić na unicestwienie dzieła stworzonego z materiałów nietrwałych i czy to unicestwienie było zamierzeniem artysty, efektem przypadku, a może niespodzianką nowatorskich technologii? To jedne z wielu pytań, na które poszukamy odpowiedzi.

W rozdziale drugim zdefiniowałam, czym jest sztuka instalacji, skąd się wywodzi, jaka jest jej historia i jakie są jej najistotniejsze cechy. Prześledziłam genezę powstania, kierunki i nurty artystyczne, które miały wpływ na jej powstanie, podając przykłady dzieł uchodzących za protoinstalacje i kanon najważniejszych instalacji. To fascynująca podróż przez cały wiek XX i nie tylko. Pokazałam, na ile sztuka ta różni się od innych nurtów sztuki współczesnej, co stanowi o jej tożsamości i jaki ma to wpływ na jej postrzeganie i postępowanie z nią na przyszłość.

Trzeci rozdział to analiza problematyki zachowania autentyzmu w sztuce instalacji. Określiłam cel i potrzeby nowoczesnej ochrony, konserwacji i prezentacji instalacji, porównując je z regułami konserwacji tradycyjnej. W celu rozpoznania warstwy konceptualnej, strukturalnej oraz roli i znaczenia materii sięgnęłam po założenia filozoficzne (ze szczególnym uwzględnieniem myśli M. Heideggera, R. Ingardena, M. Marelau-Ponty’ego, C. Brandiego, W. Benjamina i T. Adorno). Zarysowane zostają tym samym metodologia i wyjściowy schemat intelektualny w zakresie analizy instalacji. Do ustalenia znaczenia i wartości danej materii, a więc kwestii natrafiającej na największe trudności, zaprezentowałam nowatorski system oparty na semiotyce znaków indeksowych, symbolicznych i ikonicznych przedstawionych w teorii Charlesa Peirce’a. Przedstawiam też propozycję nowego modelu postępowania w dziedzinie opieki i zachowania dzieł instalacji poprzez wypracowanie trójetapowej strategii ochrony. Opisałam kompleksowość zagadnienia, wskazując jednocześnie cele podyktowane wyborem wartości oraz wytyczne postępowania etycznego. Przeanalizowałam

limity teorii i praktyki konserwacji–restauracji, które mogłyby doprowadzić do sztucznego „zamrożenia” danego stanu i zniwelowania sensu nadanego mu przez artystę. Przedmiotem zainteresowania stały się też zmiana i rozbudowanie roli konserwatora i kuratora.

Określenie interdyscyplinarnego charakteru instalacji w warstwie materialnej, konceptualnej i strukturalnej wymagało analizy wielowarstwowej. W czwartym rozdziale przeprowadziłam rozpoznanie warstwy pozamaterialnej, a więc analizę idei, relacyjności, kontekstualności, potencjalnej jedności oraz nowego podejścia do przestrzeni, miejsca, elementów sensualnych i percepcji widza. Istotne jest też poznanie intencji artysty i różnych zagadnień z tym związanych, poczynając od procesu kreacji poprzez zmiany i zagrożenia wynikające ze złej interpretacji aż po kwestię autorstwa i prawnej ochrony integracji utworu.

Piąty rozdział poświęcony jest zachowaniu autentyzmu instalacji w sferze materialnej. Inne niż w sztuce tradycyjnej jest tu podejście do materii, przedmiotów gotowych, nowych technologii, elementów nie-trwałych, efemerycznych i sensualnych. Określiłam, w ujęciu historycznym, zarys zmiany roli materii, w tym elementów gotowych w dziele sztuki, zwracając uwagę na odejście od wypracowanych reguł technologicznych w stosunku do sztuki tradycyjnej. Rozważyłam kwestie związane ze znaczeniem materii i różnych form jej istnienia. Zobaczymy, jak przebiegały zmiany myślenia o materii, jej trwałości i zachowaniu i jaki to miało wpływ na kształtowanie sztuki nowoczesnej.

W rozdziale szóstym omówiłam różne strategie interpretacji i postępowania z dziełami instalacji, określając ryzyko złej praktyki i wynikające stąd zagrożenia oraz wskazując na tzw. dobrą praktykę. Opisałam praktyczne rozwiązania zmierzające do zachowania i prezentacji instalacji. Należą do nich czynności dokonywane bezpośrednio na obiekcie: konserwacja zachowawcza, estetyczna, wymienialność zdegradowanych elementów, jak również cała gama działań wykraczających poza oryginał: repliki, rekonstrukcje, emulacje itd. Inne działania – typu interpretacja, prezentacja czy reinstalacja – obejmują bardziej sferę konceptualną, choć w praktyce również mają wpływ na fizyczny kształt dzieła. Osobno podjęłam kwestię postępowania z dziełami wykorzystującymi nowe technologie oraz instalacjami efemerycznymi, ulegającymi zamierzonej destrukcji. Końcowym, choć szalenie istotnym punktem są nowa rola i kształt dokumentacji.

Dużo miejsca poświęcam problematyce związanej z praktycznymi formami ochrony, zachowania i działań konserwatorskich. Do ich zilustrowania posłużyłam się przykładami kilkudziesięciu dzieł lub projektów artystów polskich i zagranicznych. Z racji szeroko i kompleksowo ujętego materiału metoda analizy paru konkretnych przykładów (tzw. *case studies*) wydawała mi się mało miarodajna dla przypadku instalacji, dla których trudne, o ile w ogóle możliwe byłoby wytypowanie prac reprezentatywnych dla całego nurtu. Posłużyłam się więc metodą syntezy, tłumacząc dane zagadnienie i ilustrując je przykładem konkretnego postępowania konserwatorskiego, wykorzystując jako *case studies* dzieła z projektów krajowych i międzynarodowych, w których brałam udział, dzieła polskich twórców, z którymi przeprowadzałam wywiady, lub przypadki zaczerpnięte z literatury fachowej.

W dobie szeroko zakrojonej debaty nad zadaniami, programami, rolą muzeów, wystawiennictwem oraz funkcjonowaniem rynku sztuki podstawowe jest pytanie, czy sztuka ta w ogóle ma szansę przetrwać. A jest to zadanie niezwykle złożone. Trzeba podjąć walkę ze skutkami upływu czasu, zastosowania materiałów nietrwałych lub elementów gotowych, nowych technologii czy eksperymentalnych koncepcji i rozwiązań technicznych, ale również skutkami małego zainteresowania (niestety dotyczy to Polski) kwestią zachowania i konserwacji tego typu dzieł nawet wśród osób i instytucji odpowiedzialnych za ich ochronę. Spieszmy się, bo może niedługo nie będzie już czego ratować! Jak mówi przysłowie: „Dach nie dlatego przecieka, że pada deszcz, ale dlatego, że jest w nim dziura”. Charakter dzieła instalacji definiuje całe jego „życie”, a jest on zależny nie tylko od specyfiki samego dzieła, ale i osób, którym jego przyszłość zostanie powierzona. Konieczne jest ustalenie odpowiedniej strategii zachowania, opieki i konserwacji. Żeby to zrobić, trzeba przede wszystkim zrozumieć, co i dlaczego należy zachować i chronić, czyli co sprawi, że dzieło pozostanie autentyczne. Jest to ważne dla teoretyków zajmujących się oceną i krytyką sztuki współczesnej, badaczy idei i materii, jak i praktyków prezentujących i konserwujących dzieła sztuki współczesnej. Jest to ważne dla wszystkich, dla których kwestia przetrwania dziedzictwa naszych czasów nie jest obojętna.

Znaczenie przedstawionego tu materiału polega, jak się wydaje, na tym, że jest to pierwsza inicjatywa obejmująca tak szerokie rozpoznanie zagadnień związanych z autentyzmem w sztuce, w połączeniu

z problemem zachowania sztuki współczesnej, na przykładzie sztuki instalacji – z opisem jej historii, charakteru, problemów i potrzeb, jak również przedstawieniem rozwiązań na polu ochrony, opieki i konserwacji. Może być przydatne jako aktualne źródło wiedzy na temat zjawisk, faktów i analiz naukowych w tym zakresie, mających bezpośrednie zastosowanie praktyczne. Myślę, że wieloletnia praca na polu teorii i praktyki konserwacji–restauracji sztuki, także współczesnej, na warszawskiej ASP, udział w projektach dedykowanych tej tematyce oraz własna praktyka i zainteresowania dają mi podstawy do podjęcia tak ważkiego tematu.

Chciałabym zachęcić Państwa do lektury książki moją ulubioną anegdotą:

Młoda dziennikarka przeprowadzała wywiad z polskim noblistą Czesławem Miłoszem. Miała piękne oczy, w których widać było tęsknotę za rozumem. Zaczęła tak:

– Co Pan myśli o przemijaniu?

Miłosz jęknął, wbił się głęboko w fotel i odparł:

– Jestem przeciw.

My również. Czego wyrazem może być szacunek i troska o dziedzictwo naszych czasów.

*

Pragnę podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki, w szczególności prof. Iwonie Szmelter i dr hab. Joannie Sosnowskiej, oraz moim rodzicom, mężowi i córeczkom – Julce i Misi, za cierpliwość i pomoc.

Zagadnienie autentyzmu utworów sztuk wizualnych. Zmiana kryteriów rozumienia autentyzmu w ujęciu historycznym

„Autentyzm był generalną cechą i ogólnie rozumianą wartością, która powinna charakteryzować cały zabytek. Autentyzm nie był zespołem cech podlegających analizie. Z wartości przypisanej zabytkowi jako całości, zmienił się w zespół cech analizowanych w kilku aspektach”¹.

*Statement of Outstanding Universal Value:
defining, analysis, format, ICOMOS 2010*

1. Pojęcie autentyzmu dzieła sztuki

1.1. Etymologia słowa „autentyzm”

Etymologia słowa „autentyzm” wskazuje, jak różnorodne może być jego rozumienie. Słowo to wywodzi się z greckiego *authentikòs* od *authéntēs*, *authoéntēs* – ‘samodzielny, bezpośredni sprawca’. W ła-

¹ *Statement of Outstanding Universal Value: defining, analysis, format, ICOMOS 2010*, www.icomos-poland.org/obrazy/1.ppsx+Szmygin+autentyzm&hl=pl&gl=pl (dostęp: 23.10.2011).

cinie *authenticus* oznacza 'niesfałszowany, wiarygodny i prawdziwy' (zwłaszcza o testamentach), ale i 'oryginalny, szczególny'. Istnieje również łacińskie słowo *auctor* (ktoś, kto powoduje rozwój, twórca lub gwarant prawdy), pochodzące od słowa *auctoritas* ('powodujący rozwój; powstawanie; odpowiedzialność; autorytet'), jak również *authenti* ('zgodny z faktami, prawdziwy, wymagający szacunku, pełnomocny, wiarygodny, solidny i godny zaufania').

„Bycie autentycznym” odnosi się do bycia charakterystycznym, specyficznym i wyjątkowym. Opisuje kogoś, kto działa autonomicznie, niezależnie od innych, kto obdarzony jest autorytetem, będąc jednocześnie oryginalnym, kreatywnym i niepowtarzalnym.

Słowo „autentyk” w rozumieniu łacińskiego *authenticus* jako oryginalny i wyjątkowy weszło do języka francuskiego w XIII, do angielskiego zaś w XIV wieku. W Polsce zaczęło być stosowane od wieku XVI jako określenie „dokumentu mającego moc dowodową”. W znaczeniu „szczerść” było użyte w *Le neveu de Rameau* Diderota w drugiej połowie XVIII wieku. Pojęcie to było rozważane również w kontekście „indywidualność a społeczność” przez takich myślicieli, jak: Herder, Goethe i Hegel. W połowie XIX wieku jako „autentyczną” określano osobę, która „jest wystarczająca dla siebie samej, zależna od siebie, ma kredyt zaufania i stanowi autorytet”².

W języku polskim istnieją dwie formy rzeczownikowe: autentyzm oraz autentyczność. W słownikach wyrazów obcych oraz słownikach języka polskiego mamy do czynienia z następującymi definicjami:

- *Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 2010, oraz wcześniejsza edycja, Warszawa 2005, s. 28.

Autentyzm – zgodność z rzeczywistością

Autentyczność – [brak takiego terminu].

- *Wielki Słownik Języka Polskiego*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2008, s. 42.

² *Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. A. Bańkowski, Warszawa 2000, t. 1, s. 20; w *Słowniku etymologicznym* A. Brücknera hasło nie występuje; J. Jokilehto, *Authenticity: A General Framework for the Concept*, w: *Nara Conference on Authenticity*, ed. K. E. Larsen, Nara 1995, s. 18-19.

Autentyzm – zgodność z rzeczywistością; potwierdzić autentyzm dzieła sztuki. Grze aktorów zarzucono brak autentyzmu.

Autentyczność – [brak takiego terminu].

- *Słownik Wyrazów Obcych*, PWN, Warszawa 1993, s. 85.

Autentyzm (gr. *authentikós* = autentyczny) – 1. Zgodność z rzeczywistością; prawdziwość przeżycia artystycznego wyrażona w dziele; 2. Kierunek poetycki w polskiej literaturze międzywojennej.

Autentyczność – (od przym. autentyczny) – zgodność z rzeczywistością; prawdziwość, niewątpliwość.

- sjp.pl słownik języka polskiego (dostęp: 26.05.2010)

Autentyzm – 1. Przedstawienie czegoś w sztuce w sposób prawdziwy, wierny rzeczywistości; 2. Kierunek w polskiej poezji międzywojnia kładący nacisk na ukazywanie własnych przeżyć poety, swego środowiska społecznego itd.

Autentyczność – prawdziwość, wiarygodność.

- *Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1998, s. 93.

Autentyzm – zgodność z rzeczywistością; prawda przeżycia artystycznego wyrażona w dziele sztuki; autentyzm postaci, realiów, rekwizytów.

Autentyczność – prawdziwość, zgodność z rzeczywistością, niewątpliwość, wiarygodność; autentyczność tekstu; autentyczność wyrażenia.

Podsumowując, termin „autentyzm” związany jest ze sferą materialną, ale również i niematerialną, jednocześnie zwraca uwagę na przeżycie artystyczne wyrażone w dziele, co można rozumieć na dwa sposoby – jako prawdę intencji i „potencjału” emocjonalnego zawartego w dziele przez artystę oraz jako prawdę percepcji, którą dzieło wywołuje. „Autentyczność” natomiast odnosi się do wiarygodności związanej z konkretną rzeczą (tekst) lub faktem dokonanym (wydarzenie). Zgodność z rzeczywistością, podana w obu definicjach, będzie szerzej omówiona w następnym rozdziale. Wydaje się więc, że termin „autentyzm” w stosunku do zagadnień z zakresu sztuki współczesnej, być może też sztuki szerzej rozumianej, jest bardziej adekwatny.

W piśmiennictwie dotyczącym konserwacji i ochrony szeroko rozumianego dziedzictwa kulturowego oba terminy od dziesięcioleci używane są wymiennie. Przytoczę tu kilka cytatów, tytułów referatów lub artykułów autorstwa niekwestionowanych autorytetów w tej dziedzinie:

Prof. Ksawery Piwocki – „A u t e n t y z m dzieła sztuki jest związany nie tylko z formą dzieła, ale z jego materialną substancją”³.

Prof. Olgierd Czerner – „A u t e n t y z m jako wartość wydaje się wartością sumaryczną, na którą składają się: autentyzm materiału, technologicznej i konstrukcyjnej natury obiektu, a u t e n t y z m funkcji, formy, oddziaływania i skojarzeń. Nie wszystkie wymienione elementy mają jednakowe znaczenie”⁴.

Prof. Andrzej Tomaszewski – „Zgodnie z tą tradycją (chrześcijańskiego kultu relikwii – przyp. autora) o a u t e n t y z m i e zabytku decydował autentyzm jego substancji materialnej. Jej brak czynił z zabytku jego falsyfikat”⁵.

Prof. Iwona Szmelter – w rozdziale: *Relacja artysta-dzieło sztuki-autentyzm* – „Rozpoznanie znaczenia oryginału, dokonane przez Brandiego, jest odkryciem, które pozwala sformułować koncepcje a u t e n t y z m u – aż do wartościowania spuścizny kulturowej i opieki nad nią”⁶.

Prof. Bogusława Rouba – „A u t e n t y c z n o ś ć to prawda zabytku – to zachowana oryginalna materia wraz z charakterystycznymi cechami jej wytworzenia i obróbki”⁷.

³ K. Piwocki, *O substancji zabytkowej*, w: *Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Radziejowice 26-27 września 1968, Warszawa 1971, s. 93.

⁴ O. Czerner, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona zabytków” 1974, nr 3, s. 180-183.

⁵ A. Tomaszewski, *Na przełomie tysiącleci. Międzynarodowa sytuacja konserwacji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 2, s. 103.

⁶ I. Szmelter, *Rewizja konceptualnej ramy stworzonej przez Cesare Brandiego dla zachowania wartości dziedzictwa kulturowego, patyny i spuścizny sztuki nowoczesnej*, w: *Sztuka Konserwacji i Rastauracji. Cesare Brandi (1906-1988). Jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, red. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2007, s. 69.

⁷ B. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37-59.

Prof. Bogusław Szmygin – „Autentyzm był generalną cechą i ogólnie rozumianą wartością, która powinna charakteryzować cały zabytek”⁸.

Tytuł konferencji 16.04.2009 w Leżajsku:

„Autentyczność zabytku w teorii i praktyce konserwatorskiej”
(<http://www.icomos-poland.org/pdf/biuletyn2.pdf>) (12.05.2011).

Referaty z tejże konferencji:

- Autentyzm i integralność zabytku – prof. dr hab. inż. Bogusław Szmygin
- Autentyzm zabytku archeologicznego – prof. dr hab. Zbigniew Kobyliński
- Kwestia autentyczności w rekonstrukcji – kilka przykładów ze Szwecji i krajów bałkańskich – prof. Andreas Heymowski
- Wybrane problemy zabytków urbanistyki w kontekście autentyczności historycznej – prof. dr hab. inż. arch. Kazimierz Kuśnierz.

Publikacje (wybrane):

J. E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, w: „Ochrona Zabytków” 1961, nr 1/2, s. 5.

L. Krzyżanowski, *Autentyzm w konserwacji zabytków*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Świętokrzyskiej”, Budownictwo, 2001, z. 39, s. 63-67, oraz odczyt na konferencji naukowo-technicznej: *Konserwacja, wzmacnianie i modernizacja obiektów historycznych i współczesnych* (2001, Kielce).

O. Czerner, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, w: *Architektury istnienie i zachowanie – z szuflady profesora*, Książka wydana z okazji 75. rocznicy urodzin profesora, Wrocław 2004.

⁸ B. Szmygin, *Statement of Outstanding Universal Value: defining, analysis, format*, ICOMOS POLSKA, Kraków 2010, www.icomos-poland.org/obrazy/1.ppsx+Szmygin+autentyzm&hl=pl&gl=pl (dostęp: 23.10.2011).

B. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 4, s. 37-59.

A. Buchanec, *Autentyzm – podstawowa wartość w konserwacji zabytków*, praca magisterska, Politechnika Krakowska.

Zachowanie autentyzmu – nasza wspólna odpowiedzialność. Sprawozdanie z „Miejsca Pamięci 2010”, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, 2011.

Rozstrzygające wydaje się wybranie formy „autentyzm” przez autorytety z polskiej filii ICOMOS-u przy tłumaczeniu najważniejszych dokumentów i kart stanowiących kodeks etyczny i praktyczny w konserwacji:

Karta Wenecka 1964: (preambuła)

„Poczuwa się ona do przekazania im tychże wartości w całym bogactwie ich autentyzmu”, <http://www.icomos-poland.org/pdf/KARTA%20WENECKA.pdf> (dostęp: 12.09.2010).

Document of Authenticity, Nara 1994 – funkcjonuje jako „Dokument z Nara o Autentyzmie”, a jeden z dwóch rozdziałów zatytułowany jest „Wartość i autentyzm”. <http://www.icomos-poland.org/pdf/DOKUMENT%20Z%20NARA.pdf> (dostęp: 12.09.2010).

Statement of Outstanding Universal Value: defining, analysis, format, opracowanie, tłumaczenie i interpretacja B. Szmygin, ICOMOS POLAND 2010 – punkt 3. Autentyzm, www.unesco.org lub <http://www.icomos-poland.org/obrazy/1.ppsx> (dostęp: 23.10.2011).

1.2. Zakres pojęcia

Austriackie piwo reklamowane jest hasłem: „Au/then/tisch – natürlich, ursprünglich, echt, original, unverfälscht, pur” (Au/ten/tyzm – naturalny, pierwotny, autentyczny, oryginalny, prawdziwy, szczerzy), seria kosmetyków ma wdzięczną nazwę „Authent”, a sklep ze starociami w Lizbonie nazywa się „Autentic”. Przykłady można by mnożyć w nieskończoność. W potocznym języku pojęcie autentyzmu jest uży-

wane chętnie, często i kojarzy się z wieloma, zazwyczaj pozytywnymi kontekstami.

W odniesieniu do dzieł sztuki termin ten również jest stosowany w rozmaitych znaczeniach. Podjęta przeze mnie próba ich usystematyzowania na użytek tej pracy jest pewnego rodzaju uproszczeniem, ale wydaje się konieczna. Bowiem nawet wśród wybitnych postaci zajmujących się sztuką znaczenia te niejednokrotnie przeplatają się w sposób zbyt dowolny, utrudniając odczytanie sensu. Przykładem może być wpływowa krytyk sztuki współczesnej Rosalind Krauss, która w swym dziele *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths* używała terminu „oryginalność (autentyzm)” w znaczeniu: „prawdziwość” oraz „wyjątkowość–nowatorstwo”, prowadząc do zatarcia różnic pomiędzy dwoma diametralnie odmiennymi znaczeniami, na co zwraca uwagę współczesny artysta Dick Higgins⁹.

Podział można przedstawić w następujący sposób:

1. Autentyzm jako prawda.

Słowa–klucze: autentyczny = prawdziwy, wiarygodny, właściwy, niewątpliwy¹⁰.

2. Autentyczny jako pierwotny, odnoszący się do materiału, substancji przedmiotu, jak i idei dzieła sztuki, które przynależne były obiektowi w momencie jego powstania.

Słowa–klucze: autentyczny, czyli pierwotny stan obiektu (dzieła sztuki), autentyczna substancja zabytku, autentyczny przekaz, autentyczne przesłanie artysty zawarte w dziele, autentyczna intencja artysty.

3. Autentyk a powtórzenie.

⁹ D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, red. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 43.

¹⁰ Pojęcie autentyzmu rozumianego jako „prawdziwy, rzeczywisty i właściwy” oraz jako odwrotność tych terminów jest wykorzystywane w etyce, filozofii i literaturze – m.in. Jean-Paul Sartre pisał o filozofii nieautentyczności jako filozofii złej wiary (J.-P. Sartre, *Problem nicości*, tłum. M. Kowalska, Zeszyty „Idei”, Białystok 1991); Søren Kierkegaard podawał w wątpliwość istnienie ludzi żyjących nieautentycznie, poza sferą egzystencjalnych decyzji (S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972); Martin Heidegger używał tego terminu w odniesieniu do bytu – *desein* (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, za: K. Sipowicz, *Heidegger: degeneracja i nieautentyczność*, Warszawa 2005); w tym znaczeniu pojęcie autentyzmu wykorzystywane jest również w psychoanalizie (bycie autentycznym, bycie prawdziwym, bycie sobą, bycie w zgodzie ze sobą poprzez dojście do siebie, a więc dojście do prawdy); Charles Taylor, stawiając diagnozę kultury nowoczesności, uznawał potrzebę zachowania ideału autentyczności (Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996).

Słowa–klucze: replika, edycja, rekonstrukcja itd.

4. Autentyczny jako oryginalny, wyjątkowy, doskonały.

Słowa–klucze: oryginalny, indywidualny, nowatorski, doskonały, niepowtarzalny, wyróżniający się, wyjątkowy, niezwykły, rzadki.

5. Autentyczny jako zgodny ze wzorcem.

Słowa–klucze: zgodność z rzeczywistością, *mimesis*, zgodność ze wzorcem, starożytne rozumienie autentyzmu.

6. Autentyczny jako przeciwieństwo do fałszywy.

Słowa–klucze: oryginał, kopia, falsyfikat.

7. Autentyczny jako naturalny (spontaniczny, prawdziwy).

Słowa–klucze: autentyczny proces twórczy, autentyczny gest malarski, autentyczny ślad twórcy.

Jednym z podstawowych znaczeń terminu „autentyczny” jest „prawdziwy”. W potocznym języku spotykamy często sformułowania typu: „autentyczne uczucie”, „autentyczny przyjaciel” czy „autentyczne zdarzenie”, odnoszące się do wiarygodności i prawdziwości opisywanego zjawiska, człowieka lub rzeczy. Kwestie różnego rozumienia przez wieki pojęcia prawdy w sposób wyczerpujący przedstawił Władysław Tatarkiewicz. Już w starożytności rozważano, czym jest prawda w stosunku do sztuki. Sztuka przedstawiała rzeczy prawdziwe, a więc faktycznie istniejące, wykorzystywała do tego jednak iluzyjne techniki oddalające je od rzeczywistości. Z drugiej strony prawda rozumiana była jako zgodność z rzeczywistością, co stanowiło podwaliny wielu teorii filozoficznych. Sokrates określił sztukę jako odtwarzanie i naśladowanie rzeczywistości, za jej cel uznając właśnie prawdę. Tym tropem podążyli Platon, a następnie Arystoteles, definiując sztuki plastyczne i poezję jako sztuki naśladowcze, czyli takie, które naśladową rzeczywistość i poprzez to zmierzają do prawdy¹¹. Arystoteles stwierdził jednak, że sztuka nie ma nic wspólnego ani z prawdą, ani z fałszem, ponieważ nie odnosi się do dziedziny poznania, ale twórczości. W średniowieczu św. Augustyn pisał, że sztuka nie może być prawdziwa, gdyż cel ten jest nieosiągalny, więc aby mogła być prawdziwa, musi być jednocześnie fałszywa: „jakże obraz przedstawiający konia mógłby być prawdziwym obrazem, gdyby wymalowany na nim koń nie był fałszywym koniem?”¹² W podobnym

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 357–358.

¹² *Ibidem*, s. 356.

tonie miał mówić Michał Anioł – „[malarz] jest w zwyczaju malować rzeczy, które nigdy nie istniały, a swoboda ta jest rozsądna i zgodna z prawdą. Jeśli wielki malarz tworzy dzieło, które wydaje się sztuczne i fałszywe, to fałsz ten też jest prawdą”¹³. W odniesieniu do sztuki prawda jawi się więc jako termin kluczowy, ale złożony. Rozpatrywany musi być w różnych kontekstach:

- prawda jako zgodność – z naturą, życiem, wzorcem, regułami, w relacji dzieła sztuki do wzoru
- prawda jako konsekwencja wewnętrzna dzieła, jego formy, materii i idei
- prawda jako wykładnia wartości, zazwyczaj w sensie pozytywnym, np. prawdziwe malarstwo
- prawda jako trafność oddziaływania na odbiorcę, wywołująca w nim określone przeżycia estetyczne
- prawda samego obiektu i jego stanu zachowania – za autentyczny i prawdziwy uznaje się jego stan pierwotny w obrębie struktury materialnej i pojęciowej, bądź przeciwnie, całą historię dzieła, proces jego przemian, naleciałości, „historyczne palimpsesty”
- w XIX i XX wieku pojęcie prawdy nabrało jeszcze innych znaczeń:
 - prawda dzieła sztuki jako zgodność z jego celem i środkami
 - prawda jako szczerość w wyrażeniu myśli i uczuć przez artystę
 - prawda jako zgodność z intencjami artysty.

Rozpatrując pojęcie autentyzmu w sztuce jako prawdy, można przyjąć, że przez wieki przeszło ono drogę od zgodności z rzeczywistością do zgodności z intencjami artysty. W starożytności oznaczało podporządkowanie się ściśle określonym regułom, których przestrzeganie prowadziło do osiągnięcia doskonałości. Ceniono w sztuce doskonałość, a tej upatrywano nie w tworzeniu oryginalnych, jednostkowych dzieł, ale w „odtworzeniu” i naśladowaniu rzeczywistości według raz odszukanych i sprecyzowanych kanonów, bez ich zmian czy interpretacji. Wyraz „sztuka” – z łacińskiego *ars* i greckiego *techne* – oznaczał tyle, co umiejętność „zrobienia czegoś”, zaś podstawowym wyznacznikiem były znajomość i zastosowanie konkretnych zasad. Rzeczywistością doskonałą była przyroda, która stanowiła wzór do naśladowania. Dla artystów była czymś więcej. Plotyn pisał, że „sztuki nie naśladowują po

¹³ *Ibidem*.

prostu rzeczy widzialnych, ale sięgają zasad, stanowiących źródło przyrody”¹⁴. Według Arystotelesa sztuka stworzona przez człowieka mogła przewyższać doskonałością dzieła przyrody – w przyrodzie piękno jest bowiem rozproszone, natomiast w dziele malarskim bądź rzeźbiarskim można je łączyć. Twierdzenie o doskonałości przyrody przywrócili stoicy, określając świat jako doskonały we wszystkich swych proporcjach i częściach. Starożytni twierdzili, że doskonałość jest warunkiem piękna i najwyższej sztuki. Pitagorejczycy widzieli ją we właściwych proporcjach, harmonii i symetrii. Wiele wieków później Goethe umieścił doskonałość w zestawie należącym do odmian piękna, pośród wielu innych, m.in. pomysłowości, plastyczności, indywidualności czy poprawności¹⁵. Związek doskonałości z teorią piękna dostrzeżono w XVIII wieku w Niemczech – Christian Wolff, a za nim Alexander Baumgarten uznawał piękno za doskonałość poznawania zmysłowego (*perfecto cognitionis sensitivae*), filozof Moses Mendelssohn widział w nim „niewyraźny obraz doskonałości”, malarz Mens „widzialną ideę doskonałości”, zaś w *Krytyce władzy sądownia* Immanuela Kanta rozdział 15 nosił tytuł *Sąd smaku jest zupełnie niezależny od doskonałości*¹⁶.

Pojęcie autentyzmu w potocznym rozumieniu oprócz związków z prawdą, indywidualnością i doskonałością postrzegane jest też często w kontekście naśladownictwa oraz zgodności ze wzorcem (greckie *mimesis*, łacińskie *imitatio*). Wyraz *mimesis* wywodzi się z Grecji okresu klasycznego i początkowo oznaczał wyrażenie rzeczywistości wewnętrznej, nie zaś naśladowanie rzeczywistości zewnętrznej. Zmiana nastąpiła w wieku V p.n.e., kiedy to termin zaczął funkcjonować na płaszczyźnie filozoficznej, określając odtwarzanie świata zewnętrznego. Dla różnych filozofów *mimesis* znaczyło co innego. Przykładowo Demokryt rozumiał je jako naśladowanie sposobów działania natury, takich jak np. tkanie sieci przez pająka, co miało odniesienie w sztukach użytkowych. Najbardziej jednak rozpowszechnionym rozumieniem tego pojęcia, na którym oparto się wiele późniejszych teorii dotyczących malarstwa i rzeźby, było uznanie naśladowania za powtarzanie wyglądu rzeczy. Sokrates w wypadku malarstwa nie stosował wyrazu *mimesis*, zastępując go innymi (*ek-mimesis*, *apo-mimesis*), ale to właśnie

¹⁴ *Ibidem*, s. 342.

¹⁵ *Ibidem*, s. 163.

¹⁶ *Ibidem*, s. 165.

on jako pierwszy sformułował teorię naśladowania, wyróżniając malarstwo i rzeźbę jako te, które naśladowują naturę. Samo naśladowanie uznał zaś za właściwą funkcję tych sztuk. Teorię tę podjęli Platon i Arystoteles, sprawiając, że stała się istotą plastyki i poezji. Dla Platona naśladowanie rzeczywistości miało wydźwięk pejoratywny, znaczyło odtwarzanie wyglądu rzeczy, czego dowodem miało być popularne w jego czasach malarstwo iluzjonistyczne. Wraz z naśladowczą poezją stawiał je poniżej poziomu rzetelnego rzemiosła, oceniając jako niewłaściwą metodę dojścia do prawdy. Arystoteles rozwinął tę teorię, upatrując jednakże w naśladownictwie cech pozytywnych. Przejął wprowadzić termin *mimesis* od Platona, ale w jego rozumieniu bliższy był ujęciu pierwotnemu, sokratejskiemu. Przeciwwstawił się Platońskiej doktrynie wiernego naśladowania, twierdząc, że sztuka, naśladowując rzeczy, może je przedstawiać pięknieszymi lub brzydszymi, niż są w rzeczywistości, może je wręcz uczynić takimi, jakimi być powinny. Sztuka dokonuje tego, czego natura stworzyć nie mogła, i wtedy zaliczamy ją do sztuk użytkowych, albo ją naśladowuje i służy pięknu. Do tej drugiej grupy zakwalifikował malarstwo i rzeźbę, które zaczęto nazywać „naśladowczymi”. *Mimesis* nie było więc funkcją wiernego kopiowania natury, ale zawierało pierwiastki wyobraźni i twórczości kształtowania rzeczywistości na podstawie motywów natury. Inaczej rzecz się miała w średniowieczu. Świat wieczny jako twór Boga był ideałem nieosiągalnym. Jedyną drogą dla sztuki było szukanie tu, na ziemi, śladów piękna wiecznego, co najwłaściwiej osiągnięte mogło być poprzez symbole, a nie bezpośrednie przedstawianie rzeczywistości. Wcześni i radykalni myśliciele chrześcijańscy, jak również obrazoburcy, byli wręcz przeciwni wszelkim wizerunkom. Arystotelesowską teorię utrzymał jednakże Tomasz z Akwinu. Kontynuację teorii mimetycznej jako podstawę teorii sztuk rozwinęło odrodzenie. Używano wtedy łacińskiego terminu *imitatio*. Najbardziej cenione stało się jak najwierniejsze naśladowanie natury – przykładowo Leonardo da Vinci uznawał malarstwo za tym godniejsze pochwały, im większą ukazywało zgodność z rzeczą naśladowaną¹⁷. Zaczęto skłaniać się ku nadaniu większej rangi twórczości w stosunku do naśladowania, rozumianego jedynie jako imitowanie i wierne odtwarzanie, określając je terminem *inventio*. Można jednak przyjąć, że od XV do

¹⁷ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. i red. M. Rzepińska, Warszawa 1961, 1984.

XVIII wieku terminem królującym w sztuce było *imitatio*. W 1747 roku Charles Batteux przyjął naśladowanie rzeczywistości za istotę i cechę wspólną sztuk, które nazwał sztukami pięknymi¹⁸. Teoria ta znalazła powszechne uznanie. Nowością w stosunku do wcześniejszych teorii (już w starożytności dzielono sztuki na wytwórcze i odtwórcze, czyli naśladowcze) był fakt przynależności do tej kategorii nie tylko sztuk uznawanych do tej pory za naśladowcze: malarstwa, rzeźby, poezji, ale i architektury oraz muzyki. W XIX wieku panowały dwa poglądy – jeden uznający, że rzeczywistość nie może być przedmiotem sztuki, gdyż nie liczy się z pięknem, sztuka zaś tworzy piękno i może to czynić, czerpiąc jedynie pewne motywy z rzeczywistości. Drugi zaś skazywał sztukę na naśladowanie rzeczywistości, jako że piękno, które sztuka przedstawia, mogło być zawarte jedynie tam. W XIX wieku Gustav Courbet ogłosił tezę, że malarstwo jest sztuką konkretną, mogącą przedstawiać jedynie rzeczy realne, kierunek ten nazywając realizmem. Natomiast odtworzenie subiektywnego postrzegania rzeczywistości zakładał impresjonizm. Kolejne kierunki sztuki w XX wieku podważyły zasadność odtwarzania i naśladowania rzeczywistości.

Słowo „autentyzm/autentyczność” w odniesieniu do sztuki w ujęciu słownikowym łączy to pojęcie z prawdziwością i zgodnością z rzeczywistością wyrażoną w dziele sztuki, a także z wiarygodnością i oryginałem. Za autentyk uznaje się przedmiot autentyczny, oryginał, dokument lub dzieło sztuki, których prawdziwość została udowodniona, niebędące kopią, falsyfikatem czy naśladownictwem¹⁹. Znamienne jest porównanie obecnej definicji z pochodzącą z połowy XIX wieku, kiedy to za autentyk uchodziło wyłącznie: „na piśmie, dowodami potwierdzone, pismo urzędowe z dowodami, jako to: pieczęcią, podpisami; pismo własnej

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 34, 323.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900, t. 1, s. 71, *Encyklopedyczny słownik wyrazów obcych*, red. S. Lam, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1939, wyd. 2, red. S. Lam, Poznań 1994, s. 142; *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958, vol. 1, s. 252; *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1967, wyd. 2, 1994, s. 53; *The Oxford English Dictionary*, 2 ed., Oxford 1989, vol. 1, s. 795-796; *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1993, s. 85; *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1995, t. 1, s. 93.

ręki, autograf”²⁰. Istniało też uroczne słowo „autentykować”, określające uwierzytelnienie poprzez „stwierdzenie pismem i pieczęcią”²¹.

Przez wieki autentyzm w odniesieniu do sztuki był różnie pojmowany²². Dalsze, bardziej precyzyjne rozważania na temat zmiany kryteriów jego rozumienia poprzedzę przytoczeniem paru współczesnych opinii o autentyzmie dzieł sztuki w kontekście ich zachowania i konserwacji. Stwierdzenia te zostały dobrane ze względu na różnorodność i widoczny proces ewolucji: od uznania za autentyczną tylko oryginalnej materii dzieła (dotyczy to zabytków), poprzez określenie dzieła sztuki jako procesu przemian, jakim ono podlega od momentu zaistnienia, przez odnalezienie autentyzmu w wierności intencji artysty, wreszcie zauważając, że autentyzm musi być rozpatrywany w wielu aspektach:

- „Autentyzm dzieła sztuki związany jest nie tylko z formą dzieła, ale i jego materialną substancją” (K. Piwocki, *O substancji zabytkowej*, w: *Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26-27 września 1968*, Warszawa 1971, s. 93).
- „Autentyzm jako wartość wydaje się wartością sumaryczną, na którą składają się: autentyzm materiału, technologicznej i konstrukcyjnej natury obiektu, autentyzm funkcji, formy, oddziaływania i skojarzeń. Nie wszystkie wymienione elementy mają jednakowe znaczenie. Jeśli jednak rozważymy wartość autentyzmu w stosunku do innych wartości przypisywanych temu samemu obiektowi, to wydaje się, że powinna wystąpić przed innymi, a jako taka mieć wpływ na możliwość zaistnienia i wysokość innych wartości. Wynika to bowiem z samej istoty obiektu architektury jako dzieła, które w swym określeniu ma pewne luki, miejsca niedookreślone. Aby dookreślenie mogło nastąpić, potrzebny jest perceptor, który dzieło konkretyzuje. Konkretyzacja przez perceptora może nastąpić na płaszczyźnie

²⁰ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807-1814, wyd. 2, Lwów 1854, t. 1, s. 35.

²¹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz..., *op. cit.*, s. 71.

²² M. Jadzińska, *Autentyzm w sztuce współczesnej*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 4, s. 33-49.

artystycznej, estetycznej, naukowej, historycznej i uczuciowej i jest uzależniona od jego zdolności współtwórczych. Jakaż jednak będzie konkretyzacja dokonana na obiekcie pozbawionym autentyzmu, zafałszowanym?" (O. Czerner, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3, s. 180-183).

- „Autentyzm jest nieodłącznym warunkiem dla obiektu”, mierzonym „prawdziwością wewnętrzną jedności procesu kreacji i jego fizycznej realizacji, jak również efektu przemijania (pasażu) historii czasu” (J. Jokilehto, *Authenticity: A General Framework for the Concept*, w: *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention. Proceedings*, red. K. E. Larsen, Nara 1995, s. 17-34; *idem*, *Viewpoints: The Debate on Authenticity*, ICCROM Newsletter, vol. 21, 1995, s. 6-8).
- „Autentyzm dzieła sztuki jest istotą wszystkich cech transmitowanych od początku jego istnienia, od materialnych świadectw trwania poprzez ciąg zdarzeń w jego historii. (...) Autentyzm odnosi się do istnienia sztuki w czasie i przestrzeni, jego unikalnej egzystencji w miejscu, dla którego zostało stworzone. Obecność oryginału jest nadrzędna dla koncepcji autentyzmu. Podczas gdy reprodukcja techniczna nie ma bezpośredniego wpływu na dzieło, twierdzi się, że jakość i autentyzm dzieła zawsze na tym tracą”²³ (J. Thomas, *Reading Images*, New York 2001, s. 64).
- „Autentyzm to właściwość zrozumienia wartości przypisanych dobru (kultury) w zależności od stopnia, w którym źródła informacji o tych wartościach mogą być traktowane jako wiarygodne i prawdziwe. Wiedza i zrozumienie tych źródeł, w relacji do oryginalnej i późniejszych form dziedzictwa kulturowego i jego znaczenia, jest warunkiem koniecznym do oceny wszystkich aspektów autentyzmu” (UNESCO, *Operational guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, 2005, art. 80).
- „O autentyczności dzieła sztuki lub innego przedmiotu zabytkowego decyduje wykonanie go przez określonego twórcę lub warsztat,

²³ Ten i pozostałe teksty, jeżeli nie podano inaczej, w moim tłumaczeniu.

spójność artystyczna i jednorodność chronologiczna materii. Inaczej mówiąc – autentyczna jest tylko ta jedna jedyna materia i dzieło czy rzecz, które ona buduje” (B. Rouba, *Ochrona zabytków malarstwa, w: O zabytkach. Opieka, ochrona, konserwacja*, red. T. Rudkowski, Warszawa 2005, s. 90).

- „Kontrowersyjne w dziedzinie sztuki jest silne przywiązanie do etyki autentyzmu, oryginału i historycznej poprawności, co nie nadąża za efemerycznym charakterem sztuki instalacji. Oryginalny obiekt jest uświęcony, wszystko, co go zastępuje, wymienia czy nie pochodzi ze stanu oryginalnego staje się tematem tabu. W instalacjach, które są każdorazowo odtwarzane, może zaistnieć sytuacja, w której żaden «oryginalny» element nie zostanie użyty przy kolejnej reinstalacji – architektura, przestrzeń, światło, elementy elektroniczne, media, rekwizyty dźwiękowe czy wizualne. Na skutek zmian technologii wykonanie, forma, technika lub materiał będą inne (analogicznie do muzyki i performansu), chyba że chcemy je «umuzealnić», zamrażając w formie, która już tylko będzie przedstawieniem historycznego stanu” (*Toward Guidelines for Practices in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art*, ed. W. A. Real, „Journal of the American Institute for Conservation” 2001, nr 40, s. 216).
- „Instalacje typu *time-based media*²⁴ egzystują w ontologicznym sensie pomiędzy performansem a rzeźbą. (...) Jest możliwe, zarówno w sztuce performansu, jak i sztuce instalacji, że w wypadku dwóch różnych dzieł oba będą uznane za autentyczne. Istotna jest intencja artysty – jeżeli on uzna, że to dzieło przedstawione może być

²⁴ *Time-based media* rozumieć będą za Pip Laurenson, dyrektorką działu konserwacji dzieł typu *time-based media* w Tate Modern w Londynie, jako dzieła wykorzystujące audio, video, film, slajdy lub elementy powstałe z użyciem technik komputerowych. Termin ten pojawił się na początku lat 90. XX wieku w kręgach konserwatorów i kuratorów angielskich, obecnie zaś jest szeroko stosowany na określenie instalacji, których „cechą charakterystyczną jest trwanie i doświadczenie ich w kontekście mijającego czasu”, za: P. Laurenson, *Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating Time-Based Media*. Gary Hill's *between Cinema and Hard Place*, 2004, www.tate.org.uk (dostęp: 15.05.2006); zob. także P. Laurenson, *The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installation*, 2005, www.tate.org.uk (dostęp: 15.03.2008).

tylko jednorazowo – to jako takie należy je uznać za autentyczne. Autentyzm w tym wypadku zawiera się w odpowiednim określeniu charakteru i podążaniu za koncepcją artysty” (P. Laurensen, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Works of Art*, wykład wygłoszony na warsztatach grupy INCCA w trakcie prac nad Projektem UE Culture 2000: Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art, Bennefantenmuseum, Maastricht 2006, zob. także: www.insideinstallation.org (11.03.2008)).

- „Autentyzm był generalną cechą i ogólnie rozumianą wartością, która powinna charakteryzować cały zabytek. Autentyzm nie był zespołem cech podlegających analizie. Z wartości przypisanej zabytkowi jako całości zmienił się w zespół cech analizowanych w kilku aspektach («Atrybutach»)” (B. Szmygin, *Statement of Outstanding Universal Value: defining, analysis, format*, ICOMOS-POLSKA, Kraków 2010, www.icomos-poland.org/obrazy/1.ppsx+Szmygin+autentyzm&hl=pl&gl=pl (20.10.2011)).

2. Dzieje pojęcia „autentyzm” w relacji do działań zachowujących dzieło sztuki w ujęciu chronologicznym

2.1. Autentyzm sztuki współczesnej – stan badań

Szeroko pojmowane zagadnienie autentyczności od dawna spotyka się z zainteresowaniem w kręgach profesjonalistów różnych dziedzin. Większość osób zajmujących się dziedzictwem sztuki współczesnej uznaje problem sygnalizowany w tytule za niezwykle istotny, ale nikt nie rozszerza analizy. Na początku XX wieku kwestią autentyczności zajmował się Walter Benjamin, rozpatrując ją w kontekście utraty „aury” dzieła sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej. Paul Phillipot, historyk i konserwator, uznał autentyczność materii za jeden z najważniejszych czynników, odnosząc się do opieki i konserwacji dzieł sztuki. W ujęciu historycznym i antropologicznym kwestią autentyczności sztuki zajmował się historyk prof. David Lowenthal. Zagadnienie szeroko rozumianego autentyczności w kontekście konwencji światowego dziedzictwa stało się tematem wielu badań, artykułów i wystąpień architekta, konserwatora i wicedyrektora ICCROM-u, prof. Jukka Jokilehto. W Polsce kwestię autentyczności od strony doktryn i filozofii konserwacji podejmował prof. Andrzej Tomaszewski, dyrektor ICCROM-u, były generalny konserwator kraju. Natomiast prof. Iwona Szmelter, konserwator sztuki dawnej i współczesnej, uznaje autentyczność za jeden z najbardziej istotnych czynników w kształtowaniu nowej ramy conceptualnej opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej. Profesor Bogumiła Rouba, konserwator dzieł sztuki, rozpatrywała autentyczność zabytku między innymi w związku z pojęciem integralności. W latach 90. XX wieku rozważania nad autentycznością były tematem dwóch przełomowych konferencji, które odbyły się w Norwegii i Japonii (Bergen 1994, Nara 1994), gdzie zostały uznane za kwestię podstawową w ratowaniu dziedzictwa świa-

towego i różnorodności kulturowej²⁵. Kolejne konferencje, w których autentyzm był tematem wiodącym, dotyczyły konserwacji m.in. architektonicznego dziedzictwa kulturowego²⁶.

Autentyzm wciąż jest zagadnieniem niezwykle aktualnym, wywołującym liczne kontrowersje i dyskusje. Efektem tego były dwie duże konferencje (Glasgow 2007, 2008) dotyczące sztuki, konserwacji i autentyzmu. Podejmowane kwestie dotyczyły całego przekroju zagadnień, różnych dziedzin sztuki i różnych okresów – od malarstwa ściennego i rzeźby antycznej przez malarstwo epoki Tudorów po analizę twórczości poszczególnych artystów, takich jak Hans Holbein czy Frans Hals. Autentyzm w sztuce współczesnej omawiany był w kontekście sztuki Eat Art-u, sztuki efemerycznej i New Media Art-u oraz nowej roli muzeum i artysty. Rozpatrywano przykłady dzieł konkretnych twórców, takich jak Vladimir Brodsky, Mario Merz, Marcel Duchamp, Nam June Paik czy Ulrike Rosenbach²⁷.

Kwestią autentyzmu zajmują się tacy konserwatorzy i historycy sztuki, jak: Ysbrandt Hummel, w odniesieniu do znaczenia materii, (naukowiec z Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam); Cornelia Weyer (dyrektor Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt, Düsseldorf), rozpatrując teorię i etykę konserwatorską w aspekcie autentyzmu; Salvador Muñoz Viñas (profesor na Universidad Politécnica de Valencia, twórca *Nowoczesnej teorii restauracji*), rozważając autentyzm w kontekście filozofii i etyki konserwatorskiej; Martha Buskirk (historyk sztuki), opisując sztukę ostatnich czterdziestu lat, czy Pip

²⁵ Konferencje w całości poświęcone temu zagadnieniu: *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Bergen 31.01-02.02.1994; *Nara Conference on Authenticity*, Nara 01-06.11.1994; *Authenticity and Conservation*, Glasgow 24.03.2006; *Art, Conservation and Authenticity: Material, Concept, Context*, Glasgow 12-14.09.2007.

²⁶ *The Heritage and Social Changes*, 11 Zgromadzenie Generalne ICOMOS, Sofia 05-09.10.1996; *Problems of Interpreting the Authenticity in the Process of Restoration*, ICOMOS EUROPEAN CONFERENCE, Český Krumlov 16-21.10.1995; *Interamerican Symposium on Authenticity in the Conservation and Management of Cultural Heritage*, San Antonio 27-30.03.1996.

²⁷ Autorka tej książki miała przyjemność wpisać się w tę międzynarodową dyskusję na temat autentyzmu, określając zagadnienie autentyzmu instalacji na przykładzie twórczości polsko-japońskiego conceptualisty Kojiiego Kamojiego, por. M. Jadzińska, „*The voice of things*”. *Koji Kamoji and Authenticity in Installation Art*, w: *Art, Conservation and Authenticity. Material, Concept, Context. Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12-14 September 2007*, eds. E. Hermens, T. Fiske, Archetype Publications, London 2009.

Laurenson (dyrektor działu Time-Based Media Conservation, Tate Modern, Londyn), rozważając autentyzm w sztuce wykorzystującej nowe technologie. Na Uniwersytecie w Glasgow (Irlandia) powstał doktorat na temat autentyzmu materii dzieła sztuki (Rebecca Gordon)²⁸, a na Katolickim Uniwersytecie w Leuven (Belgia) doktorat z zakresu autentyzmu sztuki współczesnej w kontekście ekonomii i prawa (Tilleman Bernard)²⁹.

2.2. Idea czy materia? (*intangible* i *tangible*)

Przez wieki rozumienie autentyczności podlegało wielu zmianom w zależności od miejsca, czasu i kontekstu. Konserwatorzy, restauratorzy, malarze, technicy, czyli ci, którzy sprawowali opiekę i prowadzili działania na obiektach, postępowali zgodnie z nakazem czasów, miejsca i poczuciem, że pracują zgodnie z oczekiwaniami ich współczesnych³⁰. Wyznacznikiem wartości dzieła sztuki był autentyzm przedstawienia lub formy, materii lub idei, struktury lub procesu, realizacji lub intencji. W każdym okresie zdarzały się przypadki różnego traktowania dzieła sztuki, wobec czego generalizacja, jak zawsze, stanowi pewnego rodzaju uproszczenie. Pomimo to, dla klarowności dalszych rozważań, spróbuję, w porządku chronologicznym, znaleźć wspólny mianownik dla interesujących mnie zagadnień.

Ocena autentyzmu przez wieki krążyła przede wszystkim wokół rozróżnienia na autentyzm idei oraz autentyzm materii. Terminów „materia” i „idea” używać będę w rozumieniu arystotelesowskim. U Arystotelesa materią było tworzywo, ideą zaś, którą nazywał formą, była koncepcja, coś na kształt projektu stworzonego w głowie artysty. „Forma nałożona na materię czyni rzeczy tym, czym są, nadaje im ce-

²⁸ R. Gordon, *Replace, Reinstall, Restore: a Reconsideration of Material Authenticity in Contemporary Art*, PhD Thesis, University of Glasgow, History of Art Department, Glasgow 2011.

²⁹ T. Bernard, *Authenticity and Contracting about Art: a Comparative Legal Analysis*, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven 2011.

³⁰ J. Ashley-Smith, *The Basis of Conservation Ethics*, w: *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, eds. A. Richmond, A. Bracker, s. 6.

chy”³¹. Forma u Arystotelesa była odpowiednikiem idei platońskiej, lecz nie jako osobny, niezależny byt, a jako coś nadające kształt i postać materii – tworzywu. Już w antyku toczyła się na ten temat dyskusja, zobrazowana przez Plutarcha w dziele *Theseusz* (rok 75 p.n.e.) jako słynny „paradoks Tezeusza”³². Przybijając do każdego portu, Tezeusz wymieniał kolejne spróchniałe deski w swojej łodzi, aż do całkowitej wymiany pierwotnej substancji materialnej. Powstało pytanie, czy pomimo wymiany materiału była to cały czas ta sama łódź. Którą z tych łodzi można traktować jako oryginał – tę, którą stworzono z nowych desek, zachowując starą formę, czy tę, która w zasadzie przestała istnieć, pozostawiając tylko stare deski? Dylemat, czy autentyzm zawarty jest w idei obiektu, czy w materiale, pozostał nierozwiązany. Paradoksalnie, jeżeli idea obiektu wygrywa z autentyzmem materiału, to zakładając, że idea wyraża się w kontynuowaniu formy, a nie zachowaniu nietrwałej materii, uznać by trzeba łódź nową, stworzoną według starej, za oryginalną. Taki proceder, dający przywilej autentycznej formie nad autentyzmem materiału, mógłby mieć jednak wątpliwe konsekwencje. Historyk Francis Dauer podaje hipotetyczny przykład, w którym lord Elgin miałby przenieść do Anglii cały Partenon, wymieniając sukcesywnie element po elemencie i zastępując stary nowym, z podobnego materiału. Zaistniałyby wtedy dwa Partenony – jeden oryginalny w formie, drugi w materii, ale oderwanej od kontekstu. Aresztowany za kradzież Partenonu lord mógłby się tłumaczyć precedensem Tezeusza i udowodniłby, że oryginał pozostał *in situ* w Atenach, a jedynie pierwotna „substancja” została przeniesiona do Anglii³³.

Okazuje się, że przywiązanie do materiału jest ogromne. Ważnym źródłem wiary w prawdziwość materiału jest przekonanie, że przedmioty, odwrotnie niż słowa, nie kłamią. Od renesansu poczynszy, kie-

³¹ B. Russell, *Mądrość Zachodu. Przegląd historii filozofii Zachodu w jej społecznym i politycznym ujęciu*, tłum. W. Jacorzyński, M. Wichrowski, Warszawa 1995, s. 82–83.

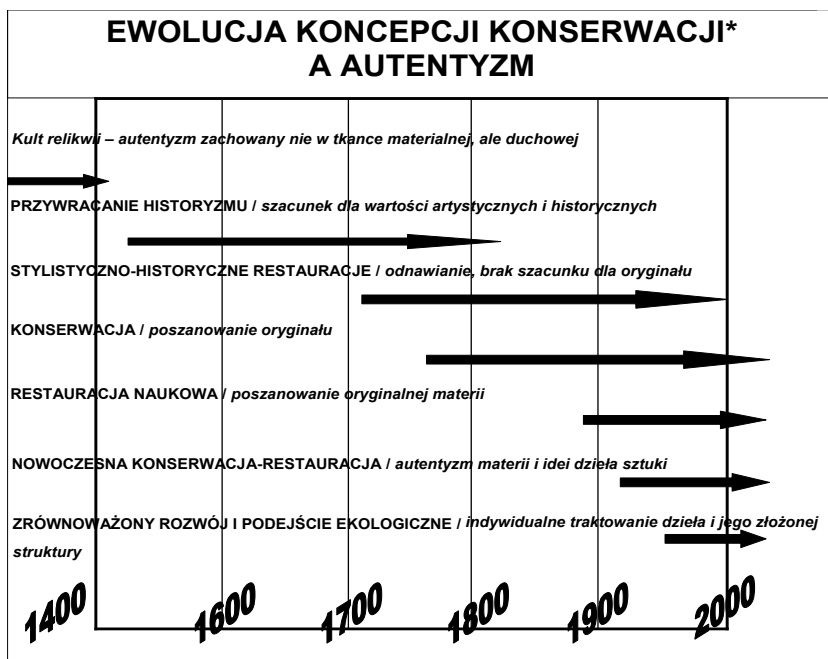
³² D. Lowenthal, *Criteria of Authenticity*, w: *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Preparatory Workshop*, Bergen 1994, s. 41; B. Smart, *How to Identify the Ship of Theseus*, „Analysis” 1972, nr 32, s. 145–148; L. H. Davis, *Smart on Conditions of Identity*, „Analysis” 1972, nr 33, s. 109–110, zob. także: <http://classics.mit.edu/Plutarch/theseus.html> (dostęp: 12.11.2008).

³³ F. W. Dauer, *How not to Reidentify the Partenon*, „Analysis” 1973, nr 33, s. 63–64, w: D. Lowenthal, *Counterfeit Art: Authentic Fakes?*, „International Journal of Cultural Property” 1992, nr 1, s. 79–104, www.journals.cambridge.org (dostęp: 12.08.2006).

dy to zaufano materialnym reliktom, widząc w nich świadków wieków dawnych, aż po badania archeologów, traktujących artefakty jako bardziej autentyczne od tekstów – rzecz materialna kojarzy się z tą warstwą dzieła, która przekazuje oryginalną intencję twórcy i czasów, w których powstała, jako że „materialna kultura jest prawdziwsza niż pisana” czy zachowana w inny sposób³⁴. Choć niektóre przedmioty, dzieła sztuki czy artefakty są ewidentnie zmienione w czasie, do dziś panuje ogólne przekonanie, że coś, co jest dotykalne i widzialne, musi być prawdziwe, że materialne obiekty będące świadkami dawnych epok są wieczne, niezienne, trwałe, namacalne i że to wyłącznie materia świadczy o autentyczności dzieła. Wobec tego poszanowanie i zachowanie tej materii gwarantuje zachowanie autentyczności całości. Sztuka nowoczesna podważa tę koncepcję. Również na przestrzeni wieków niejednokrotnie zaobserwować można prymat autentyczności idei bądź próbę zachowania równowagi pomiędzy tymi sferami.

W celu pewnego usystematyzowania zagadnienia proponuję schemat reorientacji pojęcia autentyczności w zderzeniu z ewolucją koncepcji konserwatorskich, stworzoną przez Jukkę Jokilehto. Należy to potraktować jako swego rodzaju drogowskaz dla rozważań zawartych w tym rozdziale, mając w pamięci fakt, że spuścizna sztuki jest ogromnie różnorodna, podobnie jak przemyslenia ludzi sprawujących nad nią pieczę. Wobec tego w różnych okresach, pomimo ogólnych wspólnych tendencji, podejście do dzieła i rozumienia jego autentyczności, a co za tym idzie – postępowanie zachowawcze mogły być diametralnie różne od wskazanego.

³⁴ J. C. Busch, *Beyond the Dirt: History Museums and Historical Archeology*, „History News” 1990, nr 4 (45), s. 7.



Koncepcja ewolucji konserwacji zaczerpnięta z: J. Jokilehto, *Evolution of Conservation Concepts*, Oslo 2006, http://www2.arkitektur.no/files/file64860_values_and_reasons_for_conservation_today_dr_jukka_jokileht.pdf (odniesienie do autentyczności – zaznaczone kursywą – pochodzi ode mnie – M. J.).

2.3. Prymat warstwy duchowej nad autentyzmem materii – starożytność i średniowiecze

Już w prehistorii przykładano wagę do idei kosztem materii. Pierwotnie dzieła sztuki wykorzystywane przy obrzędach kultowych uznawano przede wszystkim za przedmioty magiczne, na drugim miejscu dostrzegając ich świecą wartość artystyczną³⁵. Wartość kultowa zawierała się nie tyle w warstwie materialnej, a co za tym idzie – wizualnej, ile w prostym fakcie „istnienia”. Dlatego też wiele z tych przedmiotów,

³⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Twórca jako wytwórca*, tłum. i red. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 73.

malowideł, rzeźb czy elementów architektonicznych nie było nawet wystawianych na widok publiczny, a mimo to oddziaływały swoją mocą. Sama świadomość istnienia dzieła stanowiącego przedmiot kultu była potwierdzeniem jego autentyzmu.

Prehistoryczne religie rozwijały swoje obrzędy, by przekazywać przesłanie i wartości następnym pokoleniom i aby strzec świętości, która zawarta była również w obiektach im służącym. Jak można domniemywać, kwestie naprawy czy odnowy takich obiektów były częścią tradycji i konsekwencją ich magicznych wymiarów. Skupiano się więc na cudach, nie przywiązując większej wagi do zachowania tkanki fizycznej. Dlatego też tak długo, jak długo trwała moc, materia mogła być reperowana, zamalowywana czy przerabiana w inny sposób, przy zachowaniu szacunku dla pierwotnych rytuałów. Autentyzm był utrzymany poprzez kontynuację tradycji i doświadczeń, a nie historyczną unikalność konkretnego egzemplarza³⁶.

W starożytności wartość materialna dzieł również była podporządkowana roli kultowej. Fakt ofiarowania bogom czynił z nich przedmioty chronione i opisywane. W tym wypadku wartość autentyzmu wiązała się z ich boskim namaszczeniem i jako takie dzieła stawały się nietykalne. Dlatego w razie uszkodzenia wynoszono je ze świątyni, przetapiano na sztabki lub przerabiano na nowe wota, ale nie pozbywano się ich, jako przedmiotów namaszczonych. Niekiedy świadomie je uszkadzano, by uświęcone przez bogów nie miały szans na znalezienie się w obiegu publicznym. W odniesieniu do relikwii związanych z bogami czy herosami dążono do zachowania materii, której oryginalność nie była jednak bezwzględnie istotna, pozostając raczej symbolicznym świadectwem historycznych wydarzeń. Przykładem może być glina, z której rzekomo Prometeusz ulepił pierwszego mężczyznę i pierwszą kobietę, czy kamień, który Chronos połknął zamiast swego syna, lub też kawałki drzewa, pod którym Grecy złożyli ofiarę przed wyprawą na Troję³⁷.

Istniały nieliczne przypadki profilaktycznych działań ochronnych, ratujących i utrwalających dzieło w jego fizycznym wymiarze. Z przekazów Witruwiusza i Pliniusza wnioskować możemy, że w starożytnej

³⁶ J. Jokilehto, *Questions about 'Authenticity'*, w: *Conference on Authenticity...*, op. cit., s. 10.

³⁷ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, Warszawa 1996, s. 26-27.

Grecji w celu zachowania materii w możliwie niezmienionym stanie prowadzono konserwację prewencyjną – aby ochronić przed czynnikami atmosferycznymi najbardziej narażone partie, np. elementy malowane cynobrem, idąc za radą Witruwiusza, pokrywano je woskiem³⁸. Z tych samych źródeł wiemy też o transferach, jakie prowadzono, przenosząc zniszczone freski metodą *stacco* (wraz z warstwą tynku) na inne podłoże, żeby uratować materię oryginalną. Świadczy to o dużej wiedzy, również technologicznej, szacunku i świadomości wartości dzieł sztuki. Wprawdzie przeważała reguła restauracji dzieła w duchu naśladowczej naprawy ubytków, ale od tej reguły odstępowano w wypadku dzieł uznawanych za wybitne. Słynny obraz Apellesa *Afrodyta wynurzająca się z piany morskiej* (*Afrodyta Anadyomene*), sprowadzony z Kos do Rzymu przez cesarza Oktawiana Augusta za ogromną sumę 100 talentów, pomimo znacznych ubytków w dolnej partii polichromii nie został naprawiony przez szacunek dla geniuszu artysty. Pliniusz uznał, że nawet tak wprawny restaurator, jakim był wykonujący takie prace malarz Pausias, potrafiący imitować manierę wielu innych artystów, nie byłby w stanie odtworzyć tak indywidualnego stylu, jaki prezentował Apelles³⁹.

W dziedzinie architektury panował prymat zachowania wartości ideowych i ideologicznych nad utrzymaniem oryginalnej materii. W starożytnym Rzymie cesarze, w celu umocnienia prestiżu i władzy państwa oraz własnej, dbali o zachowanie dawnych dzieł jako znaku potęgi i świadectwa monolitu wielowiekowego, nienaruszalnego porządku. Ze względów politycznych dzieła sztuki miały wartość symbolu tej potęgi i jako takie były chronione. Dostrzegano w nich również wartości estetyczne i użytkowe. Fakt ten, przynajmniej w jakimś stopniu, gwarantował im przetrwanie. Kwestia autentyzmu pierwotnej materii nie była w ogóle przedmiotem rozważań, wobec czego naprawy czy przebudowy były działaniami naturalnymi i nagminnymi. Ówczesne rozumienie konserwacji i restauracji jednoznaczne było ze wzmacnia-

³⁸ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, księga VII, rozdz. 9, s. 181; Pliniusz, *Historia naturalna w 37 księgach*, Wrocław-Poznań 1845, rozdz. 26, 27, 154, 173, w: B. Slansky, *Technika malarstwa*, Warszawa 1965, s. 161.

³⁹ U. Schießl, *The Conservator-Restorer. A Short History of his Profession and the Development of Professional Education*, w: *Conservator-Restorers of Cultural Heritage in Europe: Education Centers and Institutes*, Lurano 2000, s. 38.

niem części zagrożonych, bez konieczności utrzymania formy i substancji oryginalnej. Dobudowywano więc całe partie budowli zgodnie ze stylem aktualnie obowiązującym, choć nie można wykluczyć, że w niektórych wypadkach dokonywano uzupełnień w stylu pierwotnym zabytku. Brak sprecyzowanych metod postępowania zastępowała subiektywna ocena wartości poszczególnych obiektów. Te, które uznawano za mniej wartościowe – burzono. Proceder ten był na tyle częsty, że dostrzeżono konieczność uregulowania tej kwestii od strony prawnej poprzez wydanie odpowiednich dekrétów. Wydanie zakazu burzenia budowli monumentalnych i nakazu ich restauracji w starożytności stało się pierwowzorem, a właściwie prawzorem państwowej ochrony zabytków⁴⁰.

W średniowieczu ramy autentyzmu wyznaczała symboliczna rola relikwii, wiążąc go z wiarą, szacunkiem, posłuszeństwem i autorytetem. W aspekcie duchowym łączono kult świętych i, w mniejszym stopniu, bohaterów legend z pamiątkami po nich. Miały one ścisły związek z postaciami świętych i herosów – najczęściej były to rzekomo części ich ciał (głównie kości) czy fragmenty atrybutów. Częstka taka posiadała tę samą moc, jaką przypisywano świętemu. Obdarzała wierzących łaską i ochroną, zapewniała również pomyślność miejscu, w którym była przechowywana. Stąd też relikwie traktowano jak największy skarb⁴¹. Wtedy to po raz pierwszy autentyczność stała się najistotniejszą wartością dzieła. Wcześniej pojęcie *autenticos/authenticitas*⁴² pojawiała się tylko w odniesieniu do dokumentów prawnych i Pisma Świętego. Teraz objęło również relikwie. Dzięki potwierdzeniu autentyczności obiekt mógł stać się najcenniejszym skarbem lub, gdy takiego potwierdzenia zabrakło, bezwartościowym przedmiotem należącym do niezliczonej ilości podobnych imitacji. Ważne więc było udokumentowanie pisemne. Relikwie opatrywane musiały być dowodem stwierdzającym autentyczność – były to opieczętowane świadectwa potwierdzające ich pochodzenie lub paski pergaminu z wyjaśniającą notatką⁴³. Weryfikacja odbywała się w sposób raczej umowny, poprzez

⁴⁰ B. Rymaszewski, *Klucze ochrony zabytków w Polsce*, Warszawa 1992, s. 10.

⁴¹ K. Pomian, *Zbieracze...*, *op. cit.*, s. 25.

⁴² A. Tomaszewski, *Ars perennis: Autor – dzieło – restaurator*, w: *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków 20-22 XI 2003*, Kraków 2004, s. 14.

⁴³ K. Pomian, *Zbieracze...*, *op. cit.*, s. 34.

autorytatywne stwierdzenie Kościoła, orzekające, która z pamiątek jest oryginalna i można ją uznać za świętą relikwię, a którą należy odrzucić. Potwierdzenie autentyczności relikwii odbywało się również w procesie *translatio*, czyli przeniesienia ich przez akwizytorów lub złodziei na nowe miejsce, gdzie miały czynić cuda. Wierni nie byli jednak ani naiwni, ani oszukiwani – wyznawali po prostu inne kryteria i potrzebowali innych dowodów. Nie pochodzenie było dla nich faktycznym potwierdzeniem autentyczności, ale nadnaturalna moc dokonywania cudów. To właśnie cuda były jawnym dowodem na boskie pochodzenie przedmiotu uznanego za relikwię, problem pojawiał się w momencie, kiedy nadprzyrodzone i niewytłumaczalne zjawiska przestawały mieć miejsce. Materialne wartości relikwii nie były oceniane w kategoriach estetycznych ani artystycznych, faktycznie były to kawałki kości, drewna, ziemi, szat, którym przypisano boskie lub magiczne cechy. Początkowo kult obejmował tylko doczesne szczątki świętych. Ogromne zapotrzebowanie wpłynęło na rozprzestrzenienie się kultu również na przedmioty – okruchy murów Jerozolimy, na które patrzył Jezus, węzełki z ziemią – Świętą Ziemią, po której stąpał⁴⁴. Święte relikwie uznawano za wiarygodne, mimo że coraz większa ich liczba podważała logiczną możliwość ich autentyczności – i tak na przykład pięć kościołów posiadało prawdziwą głowę Jana Baptysty, czternaście – prawdziwy napletek Chrystusa itd. Luter drwił, że trzystu mężczyzn nie mogłoby unieść wszystkich znanych fragmentów Krzyża Świętego⁴⁵. Fałszowanie relikwii czynione było na szeroką skalę, ale dla katolików fakt ten nie stanowił problemu – wierzono bowiem w odnawialną siłę Krzyża oraz innych przedmiotów świętych i w ich cudowne zdolności odradzania się. Nie znaczy to, że materia nie była w ogóle istotna – materia stanowiła przedmiot kultu wzmocniony wiarą, dopóki autentyczność i wiarygodność relikwii nie zostały podważone utratą zdolności czynienia cudów.

Inaczej traktowano natomiast dzieła sztuki, takie jak obrazy sztalugowe, malowidła ścienne czy rzeźby, które były ważnymi obiektami kultu. Zachowywano obiekt w danej formie, zmieniając go jednak poprzez działania restauratorskie mające na celu „wzmocnienie” treści, uaktu-

⁴⁴ A. Tomaszewski, *Ars perennis...*, op. cit., s. 14.

⁴⁵ D. Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, „The Getty Conservation Institute Newsletter” 1999, vol. 14, nr 3, s. 5-8.

alnienie wizerunku przedstawionej świętej postaci bądź kolorystyki, która zazwyczaj miała znaczenie symboliczne. Dostosowywano je do aktualnie panujących tendencji stylistycznych. Przykładowo *Madonna del Bordone* pędzla Coppo di Marcovalda (1261), namalowana w *maniera greca*, została „zmodernizowana” trzydzieści lat później przez jego ucznia Duccia Niccola di Segnę, który nadał jej cech odpowiadających gustom jemu współczesnych⁴⁶. Autentyzm gestu pierwotnego autora i oryginalna substancja materialna nie stanowiły liczącego się kryterium wartości dzieła, ważny był sam wizerunek i kult z nim związany. Cagian de Azevedo, opisując historię konserwacji–restauracji, pisał tak: „W wiekach średnich chciano przybliżyć i wytłumaczyć ludziom dzieło sztuki. Działaniom restauratorskim nie towarzyszyła świadomość historyczna ani kulturowa. (...) Wobec tego restaurator ubierał władcę rzymskiego w szaty średniowieczne, zmieniał rysy twarzy Madonny, dopasowując je do panujących kanonów piękna. Trzeba przyznać, że była to metoda w pewnym sensie uczciwa. Nie starał się ukryć czy zamaskować faktu zmiany lub też uczynić jej niezauważalnej. Wręcz odwrotnie, prezentował efekty restauracji z pełną świadomością tego, że poprzez ingerencję w dzieło zmienia jego wygląd. Celem było dostosowanie obiektu do oczekiwań współczesnych mu odbiorców”⁴⁷.

2.4. Autentyzm kreacji. Kult geniuszu – renesans

Na kwestie autentyczności dzieła i związanego z tym jego zachowania miało wpływ postrzeganie samego artysty i aktu tworzenia. Platon, określając znaczenie sztuk, twierdził, że artysta jedynie kopiuje naturę, dlatego sztuka powinna być rozumiana jako niższy poziom „kreacji”. Istniała też koncepcja przeciwna: już Arystoteles, a następnie myśliciele renesansu uważali, że idea kreacji wypływa od twórcy–kreatora. Jest nim Bóg, ale również artysta. Artysta, będąc uwrażliwionym na piękno, a jednocześnie mając umiejętność obserwowania natury, jest w stanie stworzyć oryginalną koncepcję i w procesie kreacji wzboga-

⁴⁶ U. Schiefl, *The Conservator-Restorer...*, op. cit., s. 41.

⁴⁷ *Ibidem*.

cić ją własną osobowością twórczą. Toteż dzieła uznawane za wybitny twór geniuszu były wysoce cenione już w starożytności, a co za tym idzie – nietykalne, czego przykładem może być wspomniane wyżej postępowanie wobec obrazu Apellesa *Afrodyta wynurzająca się z piany morskiej* (*Afrodyta Anadyomene*).

Zagadnienie autentyzmu kreacji nabrało szczególnego znaczenia w okresie renesansu we Włoszech. Zaczęto wówczas doceniać piękno w kategoriach świeckich, uznawać artystyczne wartości dzieła, w tym również jego wartości ekspozycyjne w kolekcjach. Autentyzm wiązał się z prawdą w sensie historycznym, w odróżnieniu od fałszu, objawionego w formie falsyfikatu. W wieku XV we Włoszech doceniono wartości artystyczne i historyczne dzieł antycznych, i to w każdej najdrobniejszej ich części – np. fragmentach gzymsów i kapiteli. Wiara w unikalność oryginalnego dzieła sztuki jako przedmiotu fizycznego znalazła przełożenie na kult geniuszu. Przykładem wyjątkowego traktowania twórców była nabożna cześć, jaką współcześni obdarzali własnych artystów uznanych za geniuszy – Leonarda, Michała Anioła, Rafaela, określając ich przydomkami „boski”. Zaczęto traktować malarzy i rzeźbiarzy jako „twórców”, a nie „wytwórców”.

W związku z szacunkiem dla dzieł antycznych, jak też uznaniem wybitnych artystów swojej epoki za geniuszy dzieła przez nich stworzone należało objąć wyjątkową opieką. Zaistniała więc potrzeba ochrony i konserwacji dzieł sztuki. Wtedy właśnie datuje się początki filozofii konserwatorskiej jako swoistego, choć niesprecyzowanego kodeksu postępowania w zakresie ochrony dzieł dawnych, utożsamianych z antykiem. Troskę o zachowanie antycznego dziedzictwa przejawiali władcy i uczeni. Petrarca w swym liście do feudała Paula Anibalda pisał: „będzie to chwała dla ciebie, jeśli ocalisz te ruiny, albowiem świadczą o sławie Rzymu, póki stał nienaruszony”⁴⁸. We Florencji Cosimo Starszy Medyceusz i jego następcy, oprócz budowania nowych gmachów, poddawali restauracji dzieła sztuki antycznej, czym zyskiwali sobie przychyłność i wdzięczność obywateli, a co jednocześnie umacniało ich władzę i potęgę. Respekt dla zabytków kultury starożytnej przejawiali też papieże. W roku 1462 Pius II nakazał ochronę i konserwację nie tylko Bazyliki Świętych Piotra i Pawła, ale i budowli antyku, której

⁴⁸ B. Rymaszewski, *Klucze...*, *op. cit.*, s. 14.

to kultury czuł się poniekąd spadkobiercą, zaś w 1534 roku Paweł III wydał pierwsze zarządzenie dotyczące ogólnej ochrony zabytków⁴⁹.

Ochrona dzieł antycznych miała więc związek z głębokim szacunkiem ludzi renesansu do starożytnych twórców i pragnieniem, by takim samym szacunkiem przyszłe pokolenia obdarzały mecenasów i twórców im współczesnych. Konserwację w związku z tym niekiedy powierzano najwybitniejszym artystom. Wiemy, że Rafael Santi od 1513 roku sprawował funkcję konserwatora na Watykanie (*Commissario delle Antichità de Roma*), wysuwając nawet pomysł, szczęśliwie niezrealizowany, całkowitej odbudowy starożytnego Rzymu. Świadoma ocena wartości artystycznych i historycznych obiektów sztuki starożytnej pociągała za sobą konieczność podejmowania decyzji w zakresie uzupełnień. Tematem licznych dyskusji stała się kwestia: konserwować czy restaurować (w dzisiejszym rozumieniu tych pojęć), a jeśli restaurować, to jak traktować uzupełnienia i odnowienia. Dostrzeżono problem autentyczności materii oryginalnej i fakt, że wszelka ingerencja w fizyczną tkankę dzieła nie jest aktem neutralnym dla jego wartości. Podzieliło to społeczeństwo na dwa przeciwstawne obozy – artyści i „starożytnicy”, a więc znawcy starożytności optowali za nieuzupełnianiem, politycy i historycy zaś byli zwolennikami pełnych restauracji⁵⁰. W 1510 roku rozpętała się dyskusja nad problemem restauracji rzeźb zgromadzonych w antykwarium belwederskim w Rzymie. Były to: *Grupa Laokoona*, *Apollo Belwederski*, *Kleopatra*, *Wenus* i inne. Między innymi podejmowana była kwestia zrekonstruowania prawej ręki Laokoona, którą ostatecznie odtworzono w materiale nietrwałym – wosku, a która doczekała się w późniejszym okresie jeszcze wielu rekonstrukcji⁵¹. Prowizoryczność uzupełnień, a przede wszystkim argumentacja takiego toku postępowania – a więc poszanowanie autentycznej materii dzieła sztuki i świadomość utraty wartości przez dodanie nieoryginalnych partii do obiektu, świadczą o wysokiej kulturze ówczesnych konserwatorów–restauratorów. Generalnie w okresie renesansu zwrot w kierunku indywidualu, kultu geniuszu, jednostkowego traktowania dzieła sztuki jako tworu owego geniuszu objawiał się dążnością do

⁴⁹ J. S. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki sakralnej*, Warszawa 1995, s. 18.

⁵⁰ Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej. Cz. I: Wiek XV i XVI*, Toruń 1980, s. 25.

⁵¹ B. Rymaszewski, *Klucze...*, *op. cit.*, s. 15.

zachowania autentyzmu dzieła rozumianego jako wartość artystyczna i historyczna, wraz z poszanowaniem oryginalnej substancji.

2.5. Brak szacunku dla substancji oryginalnej. Era odnowień – wiek XVII

W wieku XVII nastąpiła radykalna zmiana – zamiast zachowywać dzieła sztuki w możliwie nienaruszalnej formie, ochrona sprowadzała się często do ich „odnowienia” w duchu aktualnej epoki, bez poszanowania oryginalnej materii. Tworzono na wielką skalę prywatne kolekcje, których wygląd i stan zachowania obiektów świadczyć miały o właścicielu. Na pierwszym miejscu stawiano więc funkcję dekoracyjną i reprezentacyjną, substancję zabytkową i kwestię wartości artystycznych dzieła traktując jako sprawę podrzędną⁵². Panowało przekonanie, że na podstawie fragmentów trudno w ogóle ocenić wartość dzieła i dlatego należy je w jak najwierniejszy sposób odtworzyć, zacierając ślady uzupełnień i restauracji czy rekonstrukcji. W stosunku do malarstwa powszechna była metoda „upiększania”. Obraz po restauracji miał być nie tylko „odświeżony”, ale wręcz wyglądać „jak nowy”, zaś wszelkie objawy starzenia (patyna, spękania, ubytki) powinny być skrzętnie ukryte. Celem prac konserwatorskich było więc zatarcie śladów starości, uczynienie kompozycji i zintegrowanie estetyczne. Pracom restauratorskim przyświecała również idea uwspółcześnienia przedstawienia, co w rezultacie często kończyło się mniej lub bardziej rozległym przemalowaniem, które „poprawiało” oryginalne malowidło w duchu obecnej mody, w stylistyce danego artysty-konserwatora, a przede wszystkim zgodnie z życzeniem kolekcjonera. Zamalowywano całe partie i motywy niepasujące do gustu epoki, przemalowywano stroje, poprawiano urodę przedstawionych postaci i „odnawiano” duże fragmenty bez poszanowania oryginalnej substancji. Przemalowania nawiązywały stylem do tej epoki, z której wywodził się restaurator, nie zaś do tej, w której powstał obraz. Kwestie stylistyczne, sposób opracowania malarskiego, spontaniczność i charakter duktu pędzla

⁵² J. Pasierb, *Ochrona...*, op. cit., s. 21.

autora dzieła nie uważano za warte uwagi. W wypadku rzeźb ich wartość łączono z integracją uzupełnień, przeprowadzoną w sposób jak najbardziej naśladowczy, nieodróżnialny, jak najmniej widoczny. Nie chciano oglądać i podziwiać wersji niekompletnej, choć autentycznej – stąd powszechna stała się reguła naprawiania rzeźb, szczególnie antycznych, poprzez ich rekonstrukcję. Takie metody przyświecały na przykład pracom nad zbiorem rzeźb antycznych we frontowej części ogrodu Villa Medici⁵³.

Obowiązującą tendencją w ówczesnych restauracjach było więc „przywrócenie do pierwotnego stanu”, rozumiane bardzo dowolnie i mające niewiele wspólnego z poszanowaniem substancji oryginalnej. Na gruncie polskim w odniesieniu do obiektów sakralnych stosowano zasadę ujętą dekretem ogłoszonym na synodzie krakowskim w 1621 roku, nakazując: „jeśli są jakieś obrazy zniszczone, uszkodzone, zjedzone przez starość, pokryte brudem czy pleśnią, by je naprawiono, odświeżono kolory i przywrócono do pierwotnego stanu i świetności, jeśli zaś stan obrazów był bardzo zły zalecano sprawić nowe wizerunki, stare spalić, a popioły zebrać w sekretnym i godnym przechowania miejscu”⁵⁴. Chęć zachowania „popiołów” substancji oryginalnej wpływała jednak z pobudek religijnych lub sentymentalnych, nie zaś z szacunku dla oryginalnej materii.

Upragniony „pierwotny stan obiektu” był sukcesywnie zmieniany. Oprócz naturalnego procesu starzenia, często przyspieszanego niekorzystnymi warunkami przechowywania i ekspozycji, miały na to wpływ również kontrowersyjne zabiegi wykonywane przez ówczesnych restauratorów, takie jak oczyszczanie, patynowanie czy uzupełnianie. Przykładowo, w celu wzbogacenia *Galerii lustrzanej* w Wersalu przemieniono antyczną *Dianę z Arles*, odnalezioną bez rąk, w *Wenus*, z jabłkiem Parysa w prawej i zwierciadłem w lewej dłoni⁵⁵. Miała ona stanowić ozdobę Wersalu i nikt nie poddał krytyce tego typu działań, widząc w dziele wartość głównie dekoracyjną. Innym przykładem może być działalność ówczesnego konserwatora, rzymskiego malarza Carla

⁵³ S. Bergeon, *Polemics Surrounding the Restoration Paintings and Sculpture: a Short History*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 2001, nr 15, s. 7-25, za: I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji*, w: *Dzieło sztuki a konserwacja...*, op. cit., s. 28.

⁵⁴ J. Pasierb, *Ochrona...*, op. cit., s. 22.

⁵⁵ I. Szmelter, *Ewolucja sztuki...*, op. cit., s. 28.

Maratty, który zamalował niebieską nieszlachetną farbą szerniały azuryt tła fresków Rafaela *Historia Psyche* w willi Farnesina. Wywołało to ogromny podziw. Nie widziano nic zdrożnego w dowolnym zamalowywaniu oryginału. Przykład Maratty jest znamieny – działanie to spotkało się nie tylko z akceptacją laików, ale i współczesnych mu znawców sztuki. Według nich „lepiej było interweniować, niż pozwolić na zniszczenie”⁵⁶. Jednak już w 1772 roku takie postępowanie wywołało krytykę – malarz Jonathan Richardson pisał, że Maratta, „retuszując, a miejscami nawet przemalowując dzieło Rafaela, zniszczył je bardziej, niż kiedykolwiek uczyniłby to czas”⁵⁷.

Pod koniec XVII wieku stworzona została, prawdopodobnie pierwsza, definicja pojęcia „restauracja”, zbliżona do jego współczesnego określenia. W 1681 roku Filippo Baldinucci, biograf wielu artystów, sformułował ją w następujący sposób: „restaurować (*ristaurare*) znaczy wymienić zepsute partie obiektu lub te zatracone na skutek czasu lub innych czynników”⁵⁸.

Tak światłe podejście, nakazujące wymianę tylko zdegradowanych fragmentów, z poszanowaniem oryginalnej reszty materii, miało niewielkie przełożenie na praktykę. Powszechną metodą było wciąż dowolne przerabianie i przemalowywanie dzieł w celu ich dostosowania do gustów epoki. Działo się tak z większością obiektów zniszczonych. Profesjonalni restauratorzy należeli jeszcze do rzadkości. Zdarzało się, że restaurowaniem obrazów zajmowali się malarze o głośnych nazwiskach, jak: Frans Hals, Jan Molenaer, Cornelisz Vroom w Holandii, Teniers Młodszy we Flandrii, Annibale Carracci, Pietro Della Vecchia, Giovanni Battista Pittoni czy Carlo Maratta we Włoszech⁵⁹. Zazwyczaj jednak konserwacją i restauracją parali się artyści przeciętni, działając pod ścisłe dyktando kolekcjonerów, których decyzje o zmianie formatu, usunięciu poszczególnych scen czy „podrasowaniu” przedstawienia lub kompozycji zazwyczaj miały na celu zwiększenie handlowej atrakcyjności i przypisanie obiektu autorowi bardziej wybitnemu i znanemu.

W tym okresie istniały już liczne traktaty dotyczące materiałów, technologii i technik malarskich. Za najważniejszy uchodzi słynny ma-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁸ U. Schießl, *The Conservator-Restorer...*, op. cit., s. 38.

⁵⁹ B. Slansky, *Technika malarstwa...*, op. cit., s. 162.

nuskrypt *Pictoria, sculptoria atque subalternarum artium spectantia*, napisany pomiędzy 1620 a 1644 rokiem przez Turqueta de Mayerne, doktora genewskiego, osobistego lekarza króla Anglii i przyjaciela Rubensa. Pomimo to faktyczne znanstwo materiałów i technik malarskich wciąż było niewielkie, a metody prac bardzo prymitywne. Zachowały się nieliczne wiadomości źródłowe dające pojęcie o drastyczności używanych wówczas technik i środków⁶⁰. Oprócz efektów stosowanych materiałów nieodwracalne zmiany spowodowane były również prymitywnymi metodami restauratorskimi. Zabiegi techniczne zmierzające do wzmocnienia struktury obiektu przekształcały się w „modne” prace, mające na celu zaskoczenie biegłością i swoistym kunsztem, nie uwzględniając faktycznej potrzeby i dobra obiektu⁶¹. Najczęściej stosowanym, zwykle nieuzasadnionym i nadużywanym, był zabieg dublażu, czyli wzmocnienia struktury oryginalnego obrazu poprzez podklejenie nowego płótna⁶². Dodatkowym czynnikiem powodującym zmiany w obiekcie było nie tylko zastosowanie nie zawsze właściwego środka klejącego, ale i tendencja do wyrównywania powierzchni podczas podklejania poprzez użycie wysokiej temperatury i nacisku. Metodę dublażu uznawano jeszcze przez bardzo długi czas za jedyną właściwą

⁶⁰ Jednym z bardziej inwazyjnych zabiegów wykonywanych od wieków, a przynoszących dramatyczne zwykle efekty, było oczyszczanie dzieł sztuki. Środkami, jakimi traktowano malowidła w celu ich oczyszczenia czy „odświeżenia”, jak wspomina de Mayern w notatkach z lat 1620-1646, były: ług, potaż, mydło, jajko, żółtko, popiół, musztarda, cebula czy roztwór do trawienia płyt miedzianych. Były one tak drastyczne, że ich użycie powodowało natychmiastowe i nieodwracalne zmiany w obrazie. Zniszczenia polegały zwykle na rozległym przemyciu warstw malarskich i usunięciu laserunków. Obiekty, które wychodziły z pracowni restauratorów stosujących takie środki, były zwykle tak przemyte i zniszczone, że ich stan miał bardzo niewiele wspólnego z pierwotnym zamysłem autorskim.

⁶¹ Tak działo się w wieku XVII i XVIII w wielkich pracowniach konserwatorskich Picoulta czy Hacquina, które szczyły się umiejętnością perfekcyjnego przeprowadzenia arcytrudnych zabiegów konserwatorskich, takich jak transfer, którego celem było przeniesienie malowidła na nowe podłoże. Malowidło przeniesione z podłoża płóciennego na podłoże drewniane, co często miało miejsce, już po krótkim czasie wykazywało tragiczne konsekwencje tego zabiegu w postaci nowych zniszczeń. Popularnym zabiegiem zmieniającym nieodwracalnie charakter dzieła był też tzw. *marouflage*, czyli podklejenie malowidła o miękkim podłożu na podobrazie twarde.

⁶² Więcej na ten temat zob. w: I. Szmelter, *Problemy dublowania obrazów na podłożu płóciennym*, Warszawa 1992.